Représentations des subalternités, de la ligne de couleur et du genre dans les romans et récits mémoriels mauriciens et réunionnais

Sandrine Bertrand

▶ **To cite this version:**

Sandrine Bertrand. Représentations des subalternités, de la ligne de couleur et du genre dans les romans et récits mémoriels mauriciens et réunionnais. Littératures. Université de la Réunion, 2014. Français. NNT : 2014LARE0005 . tel-01187544

HAL Id: tel-01187544
https://theses.hal.science/tel-01187544

Submitted on 27 Aug 2015

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

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

UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Thèse de Doctorat

Mention Littérature Comparée

Sandrine BERTRAND

Représentations des Subalternités, de la ligne de couleur et du genre dans les romans et récits mémoriels mauriciens et réunionnais

Tome 1

Sous la direction de

Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU

Soutenue publiquement le 22 Septembre 2014

JURY

Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Professeur à l'Université de La Réunion

Daniel Henri PAGEAUX, Professeur à l'Université de Paris III

Vicram RAMHARAI, Maître de conférences à l'Institut de Pédagogie de Maurice.

Bernard TERRAMORSI, Professeur à l'Université de La Réunion

A tous ceux qui m'ont accompagnée et soutenue

Jusqu'à la fin de cette aventure,

Aux Amis, à ma Famille

Et aux Enseignants Chercheurs du LCF.

Remerciements

Je souhaite exprimer ma profonde gratitude à mon Directeur de thèse, Jean-Claude Carpanin Marimoutou qui a accepté de diriger mon travail, guider ma pensée et m'amener à prendre ma place dans le champ disciplinaire de la littérature comparée.

Je remercie les membres de mon jury, Daniel-Henry Pageaux, Vicram Ramharai et Bernard Terramorsi pour leur intérêt porté à ma recherche et pour leur disponibilité.

Merci à Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo qui a dès le départ, balisé mon parcours de thèse en attirant mon attention sur les pièges à éviter concernant la méthodologie littéraire.

De même, je considère avoir été portée en grande partie par les membres du laboratoire LCF EA 4549 (Langues Textes et Communications dans les espaces créolophones et francophones) avec qui j'ai pu échanger durant ces six années, et particulièrement lors de séminaires de recherches. Me poussant chaque jour davantage pour aller toujours plus loin dans ma recherche, et à toujours vouloir « briller » comme le disait le Professeur Lambert-Félix Prudent. Je pense notamment à Monsieur le Professeur Bernard Idelson, Monsieur les Directeurs Igor Babou, Michel Watin, et professeurs Mylène Eyquem, Éliane Wolf, Madame la Professeure Gilette Staudacher et Monsieur le Professeur Watbled. Á vous, qui m'avez appris ce que vivre en communauté scientifique veut dire, je vous remercie tous.

Je dois remercier celles qui m'ont le plus soutenue, à savoir mes amies doctorantes, docteures et stagiaire du LCF : Adriana Folgoat, Judith Belarbre, Flavie Plante, Karel Plaiche, Sandrine Dupé, Corinne Obré, Émeline Vidot, qui ont été aussi mes relecteurs comme Laure Dherbécourt, Stéphanie Dalleau, Joël Indice, Frédérique Alizard, Frédéric Inard et Jérôme Alizard. Merci à vous toutes qui avez accepté de me relire. Merci à Frédérique Hélias, Jérémy Ho lu, Sylvie Salin, Stéphanie Vée, Michel Chan Liat, Jasmine Desiles, et Eileen Lohka.

Je voudrais exprimer mes vifs remerciements à un certain nombre de personnes, sans qui ce projet de recherche n'aurait pu se réaliser, à ma mère Lina Bertrand, à mon père Christian Bertrand, mon frère Vincent Bertrand et à mon fiancé Joël Indice qui ont veillé sur moi.

Il me reste à remercier l'École Doctorale Interdisciplinaire et au Ministère de la recherche qui m'auront permis de financer ma recherche, mes colloques et congrès.

ERRATA

Page	Lignes	Au lieu de	Lire
25	6	l'organisation social, cultuel,	l'organisation sociale, cultuelle,
25	6	culturel, racial	culturelle, raciale
27	5	société anciennement colonisé	société anciennement colonisée
27	14	parce que parlé	parce que parlée
28	1	actrice et sujet	actrices et sujets
30	12	le « petit créole » auquel	le « petit créole » à qui
30	28	les identités sont immuables	les identités ne sont pas immuables
31	5	roman postcoloniale	roman postcoloniale
33	17	pris	prises
41	18	autofictionnel	autofictionnelles
44	13	nous nous	nous
47	15	caractéristique	caractéristiques
47	25	auteures	auteur
53	5	censé	censée
53	7	Ameenah	*Ameenah*
53	25	travaille	travaillent
55	31	dèserter	déserter
56	3	aurait	auraient
67	21	décrypter	décrypté
72	13	reste	restent
94	6	censé	censée

328	5	d’Marguerite-Hélène Mahé	de Marguerite-Hélène Mahé
330	21	à Madame Joseph crie	à Madame Joseph qui crie
335	12	à l’origine de s	à l’origine des
349	1	causés	causé
349	2	la légèreté du le ton	la légèreté du ton
352	15	« nénènes, modi »s	« nénènes, modis »
352	30-31	telle ou telle autre personnage	tel ou tel autre personnage
373	9	chaque narrateurs	chaque narrateur
382	6	récits dominant	récits dominants
383	20	lorsqu’une peuple	lorsqu’un peuple
446	26	romanesque que apparaît	romanesque qui apparaît
450	18	qui peur	qui peut
459	2	écrivaine réunionnais	écrivaine réunionnaise
489	7	décrit	décrits
496	25	qu’on exprimer	qu’on exprime
501	11	Á la croisé	Á la croisée
502	28	genres liés la mémorisation	genres liés à la mémorisation
508	5	sont des genres qui convient	sont des genres qui conviennent
508	9	le dédoublement narratorielle	le dédoublement narratoriel
514	18	de rendre compte un énoncé	de rendre compte d’un énoncé
515	8	sont quantitativement moins important	sont quantitativement moins importants
520	10	à portée la langue réunionnaise,	a porté la langue réunionnaise,
531	26	l’île et son histoire ferait	l’île et son histoire feraient
550	2	il s’adresse.	il s’adresse ?
553	8	identité collective, collective,	identité collective,
555	6	ses parents cafre	ses parents cafres
555	21	le genre romanesque censé rendre	le genre romanesque est censé rendre

555	25	représentations colonialiste	représentations colonialistes
558	17	quelque chose d'arrêtée	quelque chose d'arrêté
562	15	leur ile	leur île
568	7	en le faisant approprier	en lui faisant approprier
575	26	le folklore et l'exotisme apparaît	le folklore et l'exotisme apparaissent
576	1	ville moderniste « occidentalisé »	ville moderniste « occidentalisée »
578	5	objet dans son fonction	objet dans sa fonction
579	33	ces thématiques sont traitées	ces thématiques soient traitées
580	10	roman et un récit mémoriel ne doit	roman et un récit mémoriel ne doivent pas
603	30	un français non standard parlés	un français non standard parlé
616	29	Alexis le petit blanc, est installé	Alexis le petit blanc, qui est installé
626	10	peut-être même parodiée	peut-être même parodié
627	20	l'esthétique féminin	l'esthétique féminine
630	23	L'aparté entre parenthèse	L'aparté entre parenthèses
631	14	l'emploi tu terme	l'emploi du terme
632	28	qui développent la narratif	qui développent la narration
636	28	roman réunionnais *Cafrine Rouge*	roman réunionnais *Rouge Cafrine*
639	19	qui n'a pas la même fonction, ni la même	qui n'a ni la même fonction, ni la même
670	10	dans son journal	dans leur journal
678	32	*Heremakhonom*	*Heremakhonon*
681	7	une conception du littéraire moins calquées	une conception du littéraire moins calquée
684	14	viendra analyse	viendra analyser
684	21	les processus identitaire hérités	les processus identitaires hérités
685	3	le monde médiatisée	le monde médiatisé
707	6	recommencer le débat stérile et citer	recommencer le débat stérile et cite
710	20	un mélange héritée	un mélange hérité
710	16	à ne pas être dupe	à ne pas être dupes

720	7	de nombreux peuple	de nombreux peuples
735	28	la secte des Ébonis à laquelle adhère	la secte des Ébonis à laquelle elle adhère
738	28	alors que la société tout entière	alors que la société toute entière
748	16	ni ce qu'elle va faire, ni sur ce qu'elle a fait	ni à ce qu'elle va faire, ni à ce qu'elle a fait
750	5	Le Noir cesse de comporter	Le Noir cesse de se comporter
772	25	qui ne se réalisera	qui ne se réaliseront
776	23	d'un d'ordre	d'un ordre
777	6	cette remarque pourrait être interpréter	cette remarque pourrait être interprétée
782	19	datant du 16ème hante	datant du 16ème siècle hante
785	9	Le tarmac sue je laissais	Le tarmac que je laissais
790	15	étant Créole et Française	étant Créoles et Françaises
823	11	la narratrices	la narratrice
854	19,21	elles	ils
854	20	d'être blessées	d'être blessés
860	23	intimité attendu	intimité attendue
866	24	C'est de moi qui vous parlez	C'est de moi que vous parlez
867	15	dénonçant	dénonce
872	7	et devraient	et devrait
878	16	est supérieur	est supérieure
878	23	Madame Joseph est tordu	Madame Joseph est tordue
878	26	ses jeux de mots qui exprime	ses jeux de mots qui expriment
878	35	quartier Fond de Cuvette	quartier de Fond de Cuvette
880	8	sous-entend que la véracité des faits	sous-entend la véracité des faits
887	25	l'idée d'une certaine pureté correspondant	l'idée d'une certaine pureté correspond
888	26	nous demander est-ce que nous pouvons	nous demander si nous pouvons
896	15	l'espace insulaire redevenue utopie	l'espace insulaire redevenu utopie
896	17	les dégradès de jaune	les dégradés de jaune

896	34	la construction-même	la construction même
900	20	Marius-Ary Leblond qui cherchait	Marius-Ary Leblond qui cherchaient
904	18	ces types de discours dissident muet	ces types de discours dissidents muets
914	12	d'un discours savoir	d'un discours de savoir
918	4	Anne-Balan	Anne-Laure Balan
918	36	nous entendos	nous entendons
923	10	a été dissous	a été dissout
924	9	fondès	fondés
930	11	reconstitue	reconstituent
931	4	recrée	recréé
932	7	liée	liés
934	20	Désiles	Desiles
944	22	nouvelle toute en aspirant	nouvelle toute en aspirant
945	23	l'identité malbar	l'identité malbare
955	28	réunionnaise et occidental	réunionnaise et occidentale
956	1	réinterprété	réinterprétée
956	14	tamoul et chants tamoul indien	tamoule et chants tamouls indiens
961	1	tous puisse	tous puissent
965	14	C'est à la demande	C'est la demande
966	22	est situé dans au moment	est situé au moment
970	27	pris les personnages correspond	pris les personnages et correspond
971	3	expression français	expression française
971	12	c'est par exemple de Madame	c'est par exemple le cas de Madame
971	16	qu'il s'agisse	qu'il s'agit
971	23	qui a été condamné	qui a été condamnée
975	3	étant le qualificatif	étant donné le qualificatif

976	26	une identité créole réunionnaise et en	une identité créole réunionnaise est en
978	18	s’est développé	s’est développée
979	2	dans romans	dans des romans
979	17	comme photographié	comme photographiés
979	26	parvient à les faire adopter	parvient à leur faire adopter
980	25	d’apparences de vérité	d’apparences de vérité ?
982	13	incarne, le héros est parlé	incarne le héros qui est parlé
983	22	corpus proposaient-ils	corpus proposaient
985	1	De fait, Rose supérieure	De fait, Rose est supérieure
986	28	chaque narrateurs	chaque narrateur
987	3	Rada Gungaloo et d’Eileen Lohka	Rada Gungaloo et Eileen Lohka
987	7	particulièrement de l’identité	particulièrement à l’identité
987	17	politique et culturel	politique et culturelle
993	21	un discours anti-dominants	un discours anti-dominant
994	29	ou de Port-Louis, ou de Brunepaille	de Port-Louis, ou de Brunepaille
996	21	par opposition de la Femme	par opposition à la Femme
996	29	de l’Autre couleur est	de l’Autre de couleur est
996	30	réactualisée par personnage	réactualisée par le personnage
1000	9	à une identité unique, mais à plusieurs	une identité unique, mais plusieurs
1002	10	l’histoire d’un tel personnage	l’histoire de tel personnage
1002	25	Ce qui pourrait traduirait	Ce qui pourrait traduire
1003	25	intime mauricien et réunionnais	intime mauricienne et réunionnaise
1005	26	discours dominant qui le assigne	discours dominant qui les assigne
1007	3	ces paradoxes dont traiteraient	ces paradoxes que traiteraient

Mots comprenant « dés »

Page	Au lieu de	Lire
983	demandès	demandés
360, 585, 613, 795, 894, 906	dèsaccord	désaccord
744, 745, 761, 837	dèsaliénation	désaliénation
244, 778, 779, 805	dèsamour	désamour
976	dèsarçonné	désarçonné
983	dèsarticulation	désarticulation
1002	dèsarticulée	dèsarticulée
801	dèsastre	désastre
803	dèshonneur	déshonneur
791	dèsertion	désertion
245, 427, 792	dèsespérément	désespérément
462, 465, 881	dèshérités	déshérités
992	dèshumanisé	déshumanisé
96,97, 697, 714, 749, 794, 809, 923	dèsillusion	désillusion
794	dèsinvolture	désinvolture
5, 15, 92, 93, 95, 97, 132, 168, 172, 182, 207, 236, 270, 295, 328,	dèsir	désir
333, 346, 348, 354, 362, 364, 365, 386, 389, 411, 413, 469, 473,	dèsir	désir
520, 585, 586, 587, 648, 650, 658, 661, 670, 688, 702, 715, 720,	dèsir	désir
727, 728, 734, 778, 790, 807, 817, 825, 827, 878, 935, 985	dèsir	désir
168, 236, 270, 295, 304, 905, 917, 949, 969	dèsirs	désirs

172, 207, 334, 1005	dèsirable	désirable
182, 469, 685	dèsiré	désiré
230, 305	dèsirais	désirais
235	dèsirer	désirer
266	dèsiraient	désiraient
284	dèsirants	désirants
540, 901	dèsire	désire
435	dèsireux	désireux
437	dèsireuse	désireuse
340, 346, 393, 438, 591, 609, 610, 649, 656, 660, 698, 800, 827, 830,	dèsigne	désigne
863, 914,999,	dèsigne	désigne
300, 865	dèsignée	désignée
783	dèsignés	désignés
866, 884,	dèsigner	désigner
751, 757, 787	dèsintoxication	désintoxication
868	dèsolée	désolée
205, 208, 226, 326, 337, 423, 427, 538, 617, 747, 760, 780, 842,	dèsordre	désordre
850, 1000	dèsordre	désordre
1007	dèsorientation	désorientation
94, 96, 111, 150, 155, 237, 322, 327, 334, 475, 638, 715, 744,	dèsormais	désormais
786, 787, 855, 871, 872, 910, 914, 933, 956, 957, 980, 991, 1008	dèsormais	désormais
778, 784,	dèsormais	désormais
881	dèstabilisée	déstabilisée
829	fondès	fondés
885	persuadès	persuadés

Table des matières

Remerciements 4

INTRODUCTION GÉNÉRALE 20

Présentation du sujet de recherche 21
Littérature coloniale, Discours, Subalternes et Postcolonialités. 27
Un archigenre de la littérature intime pour représenter les identités de couleur « vraies » ? 30
Problématique, Méthodologie et Plan. 35

PREMIÈRE PARTIE : ROMANS COLONIAUX ET POSTCOLONIAUX MAURICIENS ET RÉUNIONNAIS : DES MISES EN SCÈNE DE L'AUTRE DE COULEUR INSAISISSABLE ET DE STÉRÉOTYPES. 46

CHAPITRE I :
ALTÉRITÉ, CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ
DE NARRATION. 52

Introduction 53
1. Mises en scènes des Autres de couleur. 57
1.1. La perspective décentrée d'insertion d'autres hommes. 57
1.2 Exhiber les Autres qui ne peuvent se représenter eux-mêmes. 62
1.3 Le refus d'être compris et connu : origine de l' « exposition » de l'Autre. 66
1.4 Des Autres inquiétants. 73
1.5 Exotisme signe de maturité et d'expérience masculine du narrateur. 75
2. L'Autre peut-être attirant parce qu'interdit. 77
2.1 Un inventaire pittoresque des classes et des races dans *Ameenah*. 77
2.2 L'interdiction de la mixité des races …. 79
2.3 … qui fait d'Ameenah-Orient objet de désir envoutant des Blancs. 88
2.4 L'expérience amoureuse : moyen de connaissance pour le colon ou contre-discours ? 94
2.5 Exotisme et Romantisme. 98

3. Des divergences dans ses représentations ? 100
3.1 Perspectives et thématique de la rencontre sous diverses formes. 100
3.2 Double exotisme chez Marcel Cabon et peur de l'Autre. 101
3.3 La rumeur « exotique » discours des dominés ou des dominants ? 104
3.4 Ram, « étranger-étrange » incarnant la spiritualité indienne des Védas et perception traditionnaliste et orientaliste ? 109
3.5 Conflit religieux sur fond d'exotisme : victoire des superstitions mauriciennes sur le Religieux indien. 119
4. *Namasté* et *Ameenah* travaillés et habités par le langage orientaliste. 121
4.1. Orientalisme réifie l'Orient au féminin. 121
4.2 L'Orientalisme et des représentations occidentales dominantes de l'Autre réifié. 126
4.3 Effet du réel romanesque : Genre polyphonique et dialogique. 131
4.4 L'intimité-vérité des races face à l'exotisme : Des romans coloniaux, des romans de race. 136
4.5 L'Exotisme : une tentative de décentrement imposant un discours orientaliste. 138
4.6 L'Exotisme une contre-littérature ? 143
5. Échec dans la perspective de décentrement car… 150
5.1 …. Réifier les altérités revient à rater les représentations (réelles) de l'Autre. 150
5.2 Représenter des Autres de couleur pour se représenter : narrateurs influencés par ces Autres. 151
5.3 Exhiber l'Autre pour se mettre soi-même en scène. 156
5.4 Le narrateur blanc réaliste, seul capable de dépeindre et transformer l'Autre en concept. 164
5.5 Naturalisme porteur de Discours de vérité et peinture exotique de l'Autre. 166
5.6 L'esthétique naturaliste : stratégie et conflit de légitimité énonciative. 176
5.7 Une voix dominante et l'expression d'un savoir. 182
Conclusion 188

CHAPITRE II : DES NARRATRICES ET PERSONNAGES DE COULEUR CAPABLES DE SE REPRÉSENTER ET FIN D'EXOTISME ? 193

Introduction 194

1. Des romans féminins postcoloniaux et un nouveau décentrement. 199
1.1 De nouveaux décentrements…. 199

1.2 … pour présenter aussi des altérités et une société postcoloniale dans *Rouge Cafrine*. 201
1.3 Regard de l'enfant, journal et témoignage « social » ? 203
1.4 De la présentation de l'identité « Nègre » à celle du « Black ». 204
1.5 Critique de la peinture de la Femme exotique de couleur. 207
1.6 L'utilisation d'un discours de pouvoir médiatique chez la narratrice. 209
2. Nécessité de débattre des discours dominants pour se construire. 212
2.1 Débats intérieurs des discours dominants et anti-dominants sur le métissage. 213
2.2 Double discours antithétique pour une double identité des narratrices. 217
2.3 Paradoxe de la présence-Absence des identités des femmes de couleur. 220
2.4 Journal et écriture de l'Autre « je ». 221
2.5 L'inexistence de la narratrice Anne spectatrice de Nadège 223
3. Exhiber l'Autre de soi-même ou se faire témoin d'une nouvelle Altérité ? 226
3.1 Anne l'orientaliste de sa jumelle. 226
3.2 Anne n'existe pas en réalité, si elle vit à travers sa sœur. 229
3.3 La polyphonie du roman construit le regard de la narratrice et son Moi social. 232
3.4 Exhiber des narratrices et personnages énigmatiques qui ne se laissent pas enfermer dans une image. 235
3.5 L'Expérience après l'Observation des identités blanche et noire. 239
4. La présence de plusieurs « je » pour une identité plus « vraie ». 242
4.1 Les paradoxes du dédoublement du « je ». 242
4.2 Des héroïnes qui s'assimilent pour expérimenter le discours dominant. 243
4.3 L'identité transgénérationelle de Rose rompue ? 244
4.4 Anne et Nadège : Occident et Orient, deux faces d'une même pièce ? 250
4.5 Nadège, l'Autre indo-mauricienne insaisissable exotique ? 253
4.6 Des décentrements différents selon les romans. 254
5. Être Autre revient-il à être insaisissable ? 257
5.1 Madame Joseph : « Une femme sept peaux » indiscernable. 257
5.2 Madame Joseph détentrice de discours de vérités cachées en créole. 260
5.3 L'intimité des monologues intérieures révélant l'identité rêvée et réelle ? 263
5.4 Une héroïne incarnant le postcolonial. 265

5.5 Nadège sarcastique, libérée des discours dominants. 267
Conclusion 270

CHAPITRE III : LES FEMMES DE COULEUR : DOUBLE ALTÉRITÉ. 273

Introduction 274
1. Rupture de la continuité des synthèses préétablies sur le Féminin. 277
1.1 *Á l'autre bout de moi* déconstruit le mythe féminin occidental. 277
1.2 Mythe de la Femme comme Autre genré dans le roman colonial mauricien *Namasté.* 282
1.3 Continuité des stéréotypes de la double discrimination chez Les Femmes Noires. 288
1.4 La représentation dominante de la Femme noire comme subalterne. 292
1.5 La Littérature mauricienne féminine postcoloniale à la reconquête des voix muselées féminines objets des hommes. 299
2. Des romans postcoloniaux et des narratrices décentrant le regard. 301
2.1 Les problématiques littéraires des années 70-80 : déconstruction des discours dominants qui déplacent les statuts d'objets et de sujets. 301
2.2 Anne, une narratrice qui dénonce l'omniprésence des préjugés de couleur discriminante. 303
2.3 L'identité de la narratrice de couleur toujours conditionnée par le regard des Autres. 311
2.4 L'Ailleurs exotique de l'incipit d'*Á l'autre bout de moi* ou rupture ? 312
2.5 Qu'est-ce que la « Racialisation » dans les sociétés créoles ? 316
2.6 Origine historique et sociologique créoles des marqueurs raciaux et formation discursive coloniale. 321
3. Des narratrices et personnages sortent-ils de l'identité raciale ? 324
3.1 Romans coloniaux réunionnais et construction d'idéologie de pure différence d'une race Noire confondue. 324
3.2 Représentation de la ligne de couleur dans le champ littéraire réunionnaise. 327
3.3 Madame Joseph questionne des discours de vérité sur le Noir pour un nouvel ordre postcolonial. 329
3.4 La parole du fou porteur d'une vérité cachée et de discours vrai ? 332
3.5 Aux origines de la volonté de la recherche du discours de vérité. 334
3.6 La position de l'écrivain et de son œuvre dans cet appareillage discursif. 337
4. Romans et autobiographies postcoloniaux mauriciens et réunionnais 338

4.1 *Á l'autre bout de moi* : le journal autobiographique de tout « Moi paradoxal » ? 338
4.2 *Tête Haute*, un récit mémoriel féminin autobiographique postcolonial réunionnais ? 339
4.3 Le récit mémoriel féminin postcolonial mauricien d'apprentissage de Rada Gungaloo. 344
4.4 Décentrer le regard par des remises en question sous-entendues chez Rada Gungaloo. 347
4.5 Pour un nouveau discours de Savoir historique qui relit les traces du colonial. 351
5. Des récits mémoriels postcoloniaux mauriciens et réunionnais. 354
5.1 Le « Moi » d'Eileen Lohka en « Miettes et morceaux » qui se raconte comme Rose-Mélissa. 354
5.2 Une rationalité autre et la représentation du postcolonial dans le récit mémoriel mauricien d'Eileen Lohka. 356
5.3 L'écriture autobiographique comme chemin de vie et thérapeutique. 361
5.4 Des romans et récits mémoriels postcoloniaux contre le roman colonial, qui relisent et remettent en cause les discours postcoloniaux. 366

Conclusion 369

DEUXIÈME PARTIE : 371

ROMANS ET RÉCITS MÉMORIELS FÉMININS POSTCOLONIAUX ET COLONIAUX MASCULINS MAURICIENS ET RÉUNIONNAIS : DES MISES EN SCÈNE DES AUTRES DE COULEUR SAISISSABLES PAR LA FICTION ? 371

CHAPITRE IV : INEXISTENCE DU « MOI » DES RÉCITS MÉMORIELS COLONIAUX ET POSTCOLONIAUX. 372

Introduction 373
1. Discours de pouvoir dans *Letan lontan*, *La Vie d'un petit Homme* des récits mémoriels qui reprennent un discours paternaliste. 374
1.1 *Letan lontan* : un récit mémoriel féminin postcolonial anti-nostalgique. 374
1.2 Rada Gungaloo rompt avec la continuité des stéréotypes sur le monde rural. 376
1.3 Le mythe identitaire créole : continuité des synthèses sur l'Autre exotique. 377

1.4 L'univers féminin de la séance de contage : espace de pouvoir narratif. 382
2. L'Autre insulaire traditionnel exotique antagonique de l'Occidental moderne. 385
2.1 Paradoxe de type « autobiographique mémoriel ». 385
2.2 Des récits mémoriels-contes coloniaux et l'authenticité (« créole ») rurale. 386
2.3 L'Autre exotique traditionnel, pauvre, simple et résigné. 390
2.4 *La vie d'un petit Homme* et des récits mémoriels réunionnais des petits créoles subalternes et vision folklorique paralittéraire. 392
2.5 Autobiographie et fictionalisation du « je ». 396
3. Retour du conflit de légitimité à se représenter soi-même dans les récits mémoriels. 399
3.1 Décentrement des récits mémoriels réunionnais ? 399
3.2 Des récits mémoriels et romans « mémoriels » pour une reconstitution d'un interstice, Présent-Passé : Une rhétorique du fragment colonial. 402
3.3 L'écriture autobiographique pour dire aussi et de nouveau l'espace : l'Ailleurs. 405
3.4 Conflit culturel et identitaire de l'appropriation de l'identité créole blanche ou noire. 408
3.5 *Á l'ombre de mon Passé Simple,* un récit mémoriel anticolonial ? 409
4. Vérité des textes autobiographiques ? 413
4.1 Des textes autobiographiques qui embellissent la réalité du passé. 413
4.2 Le récit mémoriel et la problématique du musellement des Histoires. 415
4.3 Se raconter pour dire « l'Ailleurs » dans les récits de vie, récits mémoriels paralittéraires et romans littéraires. 418
4.4 Écriture documentaire de l'Ailleurs du roman colonial réunionnais *Le Miracle de la race*. 424
4.5 Transcription du réel (de la mémoire collective) mauricien(ne). 426
5. Continuité de la formation discursive de savoir et de volonté de vérité. 428
5.1 Après le Naturalisme des romans coloniaux, l'Ethnotexte des récits mémoriels mauriciens et réunionnais. 428
5.2 Possibilité ou impossibilité de figer la Mémoire et l'Histoire dans les récits mémoriels. 430
5.3 Mises en scène de réappropriations du Passé et du discours sur le Passé. 433
5.4 Le lectorat et la construction du récit et du roman mémoriel. 435
5.5 Écriture et pouvoir performatif de la re-création d'un Monde. 436
Conclusion 440

CHAPITRE V : DES REPRÉSENTATIONS D'UNE AUTHENTICITÉ DES CRÉOLES TRADITIONNELS SUBALTERNES. 443

Introduction 444

1. Inversion de la formation discursive coloniale ou reprise ? 448
1.1 Le Naturalisme et l'évolution du genre romanesque. 448
1.2 L'Autre de couleur, l'Autre insulaire traditionnel réifié ? 451
1.3 « La Tradition » et l'idéal de pureté. 452
1.4 Image « traditionnelle » du village rural déconstruite et dénonciations implicites dans *Letan lontan*. 454
1.5 Récits mémoriels : écriture de vérité comme les romans coloniaux 456
2. Le roman : écriture des histoires, une esthétique nouvelle. 458
2.1 La rumeur : forme de récit « typique » des paysans et créoles. 458
2.2 Les différences entre *Namasté* et *Dofé sou la pay kann*. 460
2.3 Décentrement double et intimité publique. 461
2.4 Volonté de vérité et d'authenticité. 464
2.5 Le roman miroir de la parole d'autrui. 466
3. Production narrative en créole réunionnais et l'écriture du « vrai ». 467
3.1 Écrire en créole. 467
3.2 *Zistoir Kristian* : la première œuvre « autobiographique » narrative en créole. 469
3.3 Formation discursive d'une vérité concernant l'identité et le peuple créole. 471
3.4 Dire l'espace insulaire exotique pour se dire. 472
3.5 Louis *Rédona* : un roman réponse à l'autobiographie fictive *Zistoir Kristian*. 474
4. Le roman, un anti-genre contaminant qui dit le réel ? 476
4.1 Le roman réunionnais et le réel. 476
4.2 Le roman un genre inclassable ? 478
4.3 Le roman et ses effets de réel. 480
4.4 La polyphonie et la parole d'autrui : essence du genre romanesque. 481
4.5 Collecter la parole ancestrale polyphonique : réponse à l'infériorisation de la langue créole réunionnaise. 484
5. Une écriture romanesque langagière inspirée du passé. 486
5.1 Esthétique romanesque traditionnelle hybride dans *Dofé sou la pay kann* pour la mise en scène d'un réel réunionnais. 486
5.2 Une narration introduisant le lecteur dans une nouvelle intimité. 489

5.3 Remettre en cause des préjugés sur les journaliers. 492
5.4 Narration de la raillerie de la pratique dominante du « mouquatage ». 494
5.5 Retour à une vision globalisante de l'Autre paysan réunionnais figé dans le traditionalisme. 498
Conclusion 500

CHAPITRE VI : SE RAPPROCHER TOUJOURS PLUS DE LA REPRÉSENTATION IDENTITAIRE PLUS VRAIE DE L'INSULAIRE ALTÉRISÉ. 504

Introduction 505
1. La polyphonie des romans paysans qui feint le réel. 508
1.1 Faire entendre des contre-discours de la diglossie. 508
1.2 Hommage rendu à Rozèr l'ancêtre. 509
1.3 *Namasté* et *Dofé sou la pay kann* donnent à entendre ceux qui sont en marge de la société, isolés et « traditionnalistes. 514
1.4 « Agency » ou reproduction de la subalternité sur le plan des modes narratifs hybrides oraux ? 516
1.5 Le genre romanesque réunionnais d'expression créole 519
2. Le vrai texte réunionnais serait le texte en créole. 521
2.1 Des récits romanesques postcoloniaux à la reconquête des identités créoles de couleur. 521
2.2 Des romans réunionnais historiques. 523
2.3 La littérature réunionnaise investit le champ de l'étude sociologique et ethnologique pour donner sens à la communauté indienne. 525
2.4 Ratage de ces textes romanesques programmés. 526
3. Le genre romanesque mauricien et la question de l'identité nationale vraie. 528
3.1 Incompatibilité du créole mauricien comme langue littéraire romanesque ? 528
3.2 Pourtant langue du Mauricianisme depuis l'Indépendance : le créole. 530
3.3 Se raconter comme prétexte pour dire l'Ailleurs dans des récits mémoriels mauriciens et réunionnais. 531
3.4 Dire l'histoire pour se raconter comme dans le roman colonial mauricien ? 532
3.5 Partir de la représentation de l'Ailleurs. 536
4. Roman historique et « biofiction » mauricien. 541

4.1 Le roman historique, « biofiction » de la Mauricienne Marcelle Lagesse : *La diligence s'éloigne à l'aube* et l'écriture réaliste. 541
4.2 Paradoxe de l'écriture « mémorielle » ou « autobiographique ». 544
4.3 Dire « je » sans dire « je » : voilà le paradoxe des autobiographies. 546
4.4 Des récits et romans « mémoriels » reconstitution « d'un passé qui ne passe pas » ? 547
4.5 Difficulté à « dire » le « je ». 549
5. Mettre en scène des « Je » dans des récits mémoriels et dans des « autofictions ». 551
5.1 Les catégorisations : Autobiographies, autofiction, récits mémoriels et romans réunionnais. 551
5.2 Déconstruction et reconstruction des « Je » féminins postcoloniaux. 553
5.3 Des autobiographies « pris » dans le dialogue avec le lecteur parisien qui demande des paramètres d'identité altérisée. 554
5.4 Les paradoxes de la position de Rada Gungaloo auteure autobiographique et historienne. 557
5.5 Des représentations de discours de résistance des narratrices sujets. 559
5.6 Les récits mémoriels exotiques ou le ratage autobiographique. 560
Conclusion 562

CHAPITRE VII : LA VÉRITÉ DES REPRÉSENTATIONS IDENTITAIRES DU CÔTÉ DES AUTOBIOGRAPHIES OU DES ROMANS ? 563

Introduction 564
1. L'absence de « je » personnel au service de la « Tradition » dans les récits mémoriels. 567
1.1 *Ti' Paul marmaille Saint-Denis,* parler de son histoire pour parler de celles de tout un chacun. 567
1.2 Deux récits mémoriels réunionnais et mauriciens comparés : Marcel Cabon *Cahier deuxième, souvenirs d'enfance* et Guy Douyère *Marie Biguesse Amacaty*. 573
1.3 Les romans et récits mémoriels mauriciens et réunionnais aux « je » évanescents. 577
1.4 Différence entre écriture du journal et du « je » fictif et réel dans les romans et les récits mémoriels. 582
1.5 Le « Moi » des romans journaux et le « Moi » des textes autobiographiques mauriciens et réunionnais féminins postcoloniaux. 587
2. Complexité de la représentation du « je » dans les romans et récits mémoriels féminins postcoloniaux. 590

2.1. Expression d'un « Je » décomposé et recentré dans *Rouge Cafrine* et *Miettes et Morceaux*. 590
2.2 Le « je » décentré collectif dans *Le rosier de tonton et autre histoires* 593
2.3 Madame Joseph, une femme noire au discours de pouvoir dissonant. 597
2.4 Une langue et un langage genrées ? 599
2.5 Représentation du discours féminin vecteur de « tradition » dans les récits mémoriels et dans les romans. 601
3. Littérature personnelle ou des écritures de l'intime contre la littérature coloniale. 607
3.1 *Femme sept peaux* roman-documentaire et *Bayalina* roman journal-ragot. 607
3.2 Le journal de *Bayalina* comme réappropriation de discours et hégémonie. 609
3.3 *Bayalina* inversion du *Miracle de la race*. 616
3.4 Un monologue intérieur et une conscience identitaire en conflit. 621
3.5 Conceptualisation du Journal intime. 632
4. Littérature de l'intime des romans et des récits mémoriels du corpus. 636
4.1 Les énonciation de l'intime du journal et des histoires des ragots. 636
4.2 Littérature personnelle comme genre à part entière. 637
4.3 Journal dans les champs littéraires mauriciens et réunionnais. 639
4.4 L'autobiographie échouée de Rada Gungaloo ? 642
4.5 Les écritures à la première personne pour une réinvention de soi. 646
5. L'insincérité du « je » autobiographique et romanesque ? 654
5.1 L'apparence de vérité dans l'autobiographie dans les représentations de plusieurs types de «Je » sujets de discours de pouvoir. 654
5.2 Pacte autobiographique, pacte de vérité et pacte de fiction. 658
5.3 *Zistoir Kristian* : roman autofictionnels ou « fausse écriture de soi ». 663
5.4 Vérité de la fiction selon François Flahault. 666
5.5 Vérité des « je » des romans et des récits mémoriels féminins postcoloniaux. 667
Conclusion 670

TROISIÈME PARTIE : ROMANS, RÉCITS MÉMORIELS ET AUTOBIOGRAPHIES FÉMININS POSTCOLONIAUX MAURICIENS, RÉUNIONNAIS ET MARTINIQUAIS. 675

CHAPITRE VIII : DES NARRATRICES ET PERSONNAGES QUI FUIENT OU CHERCHENT Á RATTRAPER UNE IDENTITÉ NOIRE OU BLANCHE MYTHIQUE DANS DES ROMANS ET DES AUTOBIOGRAPHIES MAURICIENS, MARTINIQUAIS ET RÉUNIONNAIS. 676

Introduction 677

1. Des histoires de femmes de couleurs sujets et objets de discours dans des romans mauriciens et martiniquais. 680

1.1 Pour quelles raisons comparer les littératures indiaocéanique et antillaise ? 680

1.2 *Je suis Martiniquaise* de Mayotte Capécia, la première représentation d'une narratrice subalterne de couleur martiniquaise censurée par le mouvement de la Négritude. 684

1.3 « Récit d'enfance martiniquaise de la gémellité au tiers-espace : l'enfant créole chez Mayotte Capécia ». 690

1.4 *Á l'autre bout de moi* et *Je suis martiniquaise*, intertextualité ? 694

1.5 L'intertextualité, transtextualité comme principe de fonctionnement des romans. 703

2. « Parole des femmes » subalternes de couleur dans deux romans martiniquais comparables aux textes mauriciens et réunionnais du corpus : *Heremakhonom* de Maryse Condé et *L'autre qui danse* de Suzanne Dracius-Pinalie. 706

2.1 Véronica d'*Heremakhonom* de Maryse Condé, une autre narratrice subalterne de couleur au récit autobiographique. 706

2.2 Un « je » perdu dans l'espace-temps à la recherche du lieu perdu synonyme d'identité authentique perdue. 713

2.3 Deux identités conflictuelles de la métisse blanche, entre identité rêvée et identité réalisée. 717

2.4 La négritude comme réponse à l'idéologie coloniale 720

3. Un « monde blanc français » contre un « monde noir africain-antillais ». 726

3.1. Rehvana est-elle l'une ou l'autre, a-t-elle un discours colonial ou postcolonial ? 726

3.2 Sortir de l'identité racialisée et y entrer dans *Rouge Cafrine*. 731

3.3 Rehvana sans identité par désir d'atteindre l'image féminine noire africaine traditionnaliste. 734

3.4 La représentation du corps blanc et d'une identité rejetés. 739

4. Destruction des personnages et des narratrices du fait de la carnation avilissante. 744
4.1 La Négritude : littérature de désaliénation ? 744
4.2 Discours colonial et « fixité ». 747
4.3 Rose, une « cafrine rouge » assimilée et « condamnée au processus de lactification ». 748
4.4 Le journal salvateur qui libèrerait de la couleur. 752
4.5 S'emparer des mots pour s'emparer de ses « maux ». 758
4.6 « Du récit au monologue autobiographique » pour dire « l'Autre c'est moi » : « je » est un autre. 761
Conclusion 766

CHAPITRE IX : DES IDENTITÉS EMBOÎTÉES SPATIALES, ASSIMILÉES SAUVÉES PAR DES PACOTILLEUSES SURNATURELLES. 769

Introduction 770
1. Des voix qui habitent l'espace insulaire exprimant un métissage, une rencontre ? 774
1.1 L'entre-deux espaces géographiques renvoyant à l'entre-deux identitaire. 775
1.2 Mémona porteuse d'identités d'immigrants, donc d'identités déjà plurielles. 783
1.3 Rose, en quête « géographique » de son identité. 784
1.4 Les « dysglossies identitaires » de Rose et Mémona. 788
1.5 Rehvana prise et divisée entre Paris, la Martinique et l'Afrique. 791
2. Les unions métisses et le processus de lactification. 797
2.1 Un Métissage à venir ou une malédiction de la « Cafrine rouge » ? 797
2.2 Les unions qui dérangent l'opinion publique pour sortir de l'altérité. 800
2.3 Marie-Claire, personnage féminin qui tente de sortir de sa subalternité par son union avec l'Autre dans *Tête Haute* 801
2.4 Mémona l'exploratrice française coloniale contant les mariages stratégiques identitaires ? 806
2.5 Le rejet du nom associé à la ligne de couleur discriminante dans *Tête Haute* et dans *Femme sept peaux*. 812
3. Comment représenter son identité de migrantes, les identités culturelles, sociopolitiques et littéraires des Créoles ? 819
3.1 Eileen, une narratrice femme-mer, femme-plage de l'hybridité identitaire. 820

3.2 La permanence de la dynamique sociale et culturelle de la Créolisation et les Représentations qui feraient apparaître le caractère constamment hybride. 824
3.3 Identité créole et littérature en langue créole pour une nation mauricienne e réunionnaise ? 828
3.4 Métissage et champ littéraire mauricien. 833
3.5 Penser le sujet Noir comme relation et comme essence. 835
4. Identités des personnages reliés aux ancêtres féminins. 838
4.1 La mère « boussole » de Mémona. 838
4.2 Madame Joseph une ancêtre « pacotilleuse » ? 841
4.3 Un double discours pour une narratrice masquée au double-jeu avec l'âme errante de Madame Joseph fait tomber les masques de l'assimilation. 843
4.4 Une lecture glissantienne de ces textes contemporains postcoloniaux par l'allégorie de la « Pacotilleuse ». 847
5. Des gardiennes de « la Tradition » aux discours « surnaturels » d'un ordre irrationnel noir. 849
5.1 L'échange entre Zénia et Madame Joseph. 849
5.2 Représentation d'un continuum entre conte, anecdote et légende laissant la part belle à la littérature orale. 855
5.3 Madame Joseph aux discours de vérité du surnaturel. 865
5.4 Rendre hommage à l'ancêtre, une nouvelle vision de la Vie et de la Mort. 870
5.5 Des romans féminins postcoloniaux réunionnais fantastiques ? 874
5.6 Le discours de pouvoir des croyances populaires dénoncées par *Letan lontan* 884
Conclusion 887

CHAPITRE X : COMMENT SE DÉCONSTRUIT LA NOTION MÊME DE LITTÉRATURE DANS LES ROMANS ET LES AUTOBIOGRAPHIES ? 890

Introduction 891

1. Subalternité, champ littéraire et champ artistique. 894
1.1 Le paradoxe des discours identitaires des narratrices. 895
1.2 La conception de l'autobiographie chez Mémona Hintermann et Rada Gungaloo. 898
1.3 Une impossible dissidence de l'hégémonie selon Michel Foucault et Marc Angenot. 903
1.4 Une représentation d'une performance de la comédie musicale autobiographique *La Magie de Siva Desiles.* 907

1.5 Une représentation d'une parole libérée dans la comédie musicale réunionnaise *La Magie de Siva Desiles* ? 909
2. Exotisme et retour d'un mythe compensatoire communautariste indien ? 912
2.1 Un contexte du renouveau tamoul qui conditionne le récit. 913
2.2 « Je » sujet d'un récit-conte-mythologique autobiographique, donc d'un discours de savoir « ethnotextuel » ? 920
2.3 Des identités hétérogènes, complexes et universelles ou le retour à un mythe de compensation de pureté de la race ? 926
2.4 Un conte-mythologie autobiographique chorégraphié indien créolisé ? 927
2.5 Retour à une formation discursive de la pureté identitaire orientaliste ? 933
3. Tradition moderne : dissidence de la formation discursive hégémonique ? 937
3.1 Entre discours patriarcal et contre-discours : temporalités et espaces croisés : mythe compensatoire et originel. 937
3.2 Autobiographie de l'entrecroisement des mondes des divinités et des Hommes. 942
3.3 Une identité créole universelle. 943
3.4 S'écrire pour écrire l'histoire des Autres spectateurs. 948
3.5 Identités culturelles et linguistiques tamoule et hindi, créole réunionnaise dans la comédie musicale autobiographique réunionnaise *La Magie de Siva Desiles*. 951
4.1 Danse indienne, Littérature tamoule et Divinités 954
4.2 Danse indienne réunionnaise et cultuel tamoul. 958
4.3 Communier avec le public par la danse dans le spectacle. 959
4.4 Des déconstructions du genre autobiographique. 961
5. Autobiographie chorégraphiée, romans et récits mémoriels réunionnais et mauriciens : hommage à des présents-absents. 963
5.1 Hommage rendu aux présents absents qui déconstruisent les autobiographies. 964
5.2 Hommage par le Maloya expression chorégraphiée et chantée subalterne dans *Dofé sou la pay kann*? 967
5.3 Des expressions culturelles de performances orales des subalternes. 970
5.4 Une représentation « fantomale » exotique actualisée de *Marie Biguesse Amacaty* à *Femme sept peaux* ? 976
5.5 Représentations qui déforment la Littérature. 978
Conclusion 980

CONCLUSION GÉNÉRALE 982

Bibliographie 1010

Corpus Primaire 1011
Corpus Secondaire 1013
Bibliographie critique 1015
Résumé :..... 1035
Summary : 1036

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Présentation du sujet de recherche

L'Autre a toujours fait l'objet de curiosité par sa différence, tantôt attirant, tantôt repoussant. La différence et le pas encore connu sont de tout temps et aujourd'hui encore, ce qui fascine, tant qu'ils restent insaisissables. Ce côté insaisissable attire le regard et pose question : Qui est cet Autre ? Pourquoi est-il différent ? Comme une obsession, l'altérité se serait rendue saisissable par un type d'énoncé dominant qui l'homogénéise, c'est-à-dire qui simplifie son identité par l'image réductrice, dans le sens où elle réduit la complexité qui compose chaque altérité, chaque Autre. Cette image annule la spécificité de chaque « Autre homme » ou « Autre femme ».

Dans cette conception, l'identité serait fixe, simple, monolithique, immuable et toujours connaissable. D'une part, parce que nous aurions toujours ce besoin de nous identifier et de nous comparer à autrui. L'Orientalisme est une formation discursive dominante continue fonctionnant de telle sorte que l'Occident créé l'image de l'Orient pour se définir lui-même. Elle apparaît avec la colonisation qu'elle explique, justifie et valorise. Nous verrons dans le détail comment est né ce type de discours, sa domination à cause de sa continuité et sa persistance encore aujourd'hui à l'intérieur des champs littéraires mauriciens et réunionnais, en particulier dans le genre romanesque. Comment une représentation aussi ancienne peut-elle avoir encore lieu aujourd'hui, alors qu'elle fausserait l'identité de l'Oriental, des Autres de couleur, parce qu'elle simplifie le complexe, transforme le pluriel en singulier, efface toutes les spécificités pour construire le stéréotype, « la définition » scientifique ? Elle change la réalité qui a quelque chose d'insaisissable (de la même manière que le temps présent n'est pas représentable dans sa globalité).

Le stéréotype est défini par Daniel-Henri Pageaux comme une représentation qui délivrerait dans la communication, une forme minimale d'informations pour une communication maximale, la plus large possible, qui tend à la généralisation. Il serait une sorte de résumé, abrégé emblématique d'une culture, et établirait un rapport de conformité entre une société et une expression culturelle simplifiée : la promotion de l'accessoire, de l'attribut au rang d'essence appelle le consensus socio-

culturel le plus large possible. Le stéréotype constituerait donc l'énoncé d'un savoir minimum collectif. Daniel-Henry Pageaux voit dans le stéréotype le porteur d'une définition de l'Autre.

De fait, l'image et la construction discursive (qui passent par l'oral et l'écrit) échoueraient obligatoirement étant donné qu'elles ne parviennent pas à rendre compte de la réalité dans sa globalité et sa complexité puisqu'elles passent par le signe censé fixer le réel, et censé faire correspondre à un mot, un élément pour que l'inconnu soit nommé et connu.

Le fonctionnement du langage ferait que l'on transforme tout ce qui nous entoure en représentation, image sonore, graphique et mentale. Alors même que l'identité et l'altérité ne peuvent être aussi aisément identifiables, définissables et réifiables. C'est sans doute ce paradoxe que génère la représentation de l'altérité et de l'identité qui a poussé bon nombre de voyageurs et d'écrivains à relever le défi, à la connaître et à écrire sur les Autres de couleur ; peut-être aussi pour mieux se saisir soi-même.

Aller vers l'Autre signifierait-il toujours revenir à soi ? Ces auteurs exotiques passent par l'expression littéraire pour raconter leurs aventures, leurs mémoires, leur rencontre avec les Autres de couleur. Ils se chargeraient de faire découvrir l'Ailleurs exotiques et les Autres insulaires qui y vivent aux lecteurs occidentaux, français, parce qu'ils auraient été témoins. Décentrent-ils réellement le regard eurocentré ? Telle est la question que nous nous sommes posée dans la mesure où des romans coloniaux viendraient « après l'Exotisme de Loti ». Autrement dit, ils entrent en résonnance avec cette littérature exotique ?

> *« Depuis le XVI^e^ siècle, on écrit en français sur et dans l'océan Indien : récits de voyage, robinsonnades, utopies, fantasmes en tout genre, puis poésie exotique, romans coloniaux et enfin littératures autochtones ou d'exil. »*[1]

Pour Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing, au départ, fortement nourries par le repli sur soi et l'isolement, les littératures de l'océan Indien finissent

[1] Kumari R. ISSUR, Vinesh Y. HOOKOOMSING, (dir.) *L'océan Indien dans les littératures francophones: Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Karthala, presses de l'université de Maurice, 2001, p.7.

par se démarquer des courants à dérive exotique et aliénante produites par les colons et les voyageurs. J.-L. Joubert écrit que la littérature des insulaires, « est celle qui coupe – ou qui manifeste la volonté de couper – le cordon ombilical qui reliait encore la littérature des colons aux centres de cultures métropolitaines »[2] ».

Les romanciers coloniaux dont les Réunionnais Marius-Ary Leblond, tendent à rompre avec les discours dominants essentialisant les identités de couleur et les insulaires qui ressortaient des textes exotiques, donnant ainsi une fausse image. C'est pourquoi, dans leurs romans coloniaux, comme chez le romancier colonial mauricien Clément Charoux, Marius-Ary Leblond procèdent par classement méticuleux des races et des classes sociales dans leur présentation de la société coloniale.

Tout comme la littérature exotique, il s'agit de rendre les insulaires spectaculaires et toujours différents des Occidentaux. Parviennent-ils à représenter la différence dans la différence, c'est-à-dire à rendre compte d'une altérité plus complexe et d'une identité moins lisse ? De quelles manières les romans coloniaux réunionnais et mauriciens *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* de Marius-Ary Leblond, *Ameenah* de Clément Charoux et *Namasté* de Marcel Cabon travaillent et discutent les discours orientalistes et les clichés dominants. Ces auteurs réussissent-ils dans leur perspective de décentrement annoncée par l'un des manifestes du roman colonial, rédigé par Marius-Ary Leblond *Après l'exotisme de Loti. Le Roman colonial* ?

C'est pourquoi, notre première partie traite de la légitimité de la représentativité de l'Autre de couleur masculin et plus particulièrement féminin, car ces questions sont au cœur des romans coloniaux et postcoloniaux mauriciens et réunionnais, étant donné qu'ils mettent en scène l'Autre de couleur insaisissable tantôt stéréotypé, tantôt en dehors du stéréotype fondé par le regard des Occidentaux et datant du 16ème siècle. Ces clichés sont nourris par la littérature de voyage et la littérature exotique qui confondent différents styles narratifs, mémoires, écriture naturaliste, encyclopédique. D'où nous supposons l'écriture hybride et transgénérique des romans et des récits mémoriels coloniaux masculins mauriciens

[2] Jean-Louis JOUBERT, *Les littératures de l'océan Indien*, Vanves, EDICEF/AUPELF, 1991, p.137.

et réunionnais et des romans et des récits mémoriels postcoloniaux féminins mauriciens et réunionnais, qui sont à mi-chemin entre écriture de soi (comprenant l'exploration, l'analyse, l'expérience de la société et de soi dans de le journal) et récit oralisé de la rumeur et des ragots (constitué parfois d'interview ou de documentaire).

Selon Christine Dupuis, la littérature réunionnaise commencerait au début du 17ème siècle par la littérature orale et les récits de voyageurs[3], souvent à mi-chemin entre le témoignage ethnologique, la chronique et la fiction romanesque. Ce contexte littéraire qui met l'accent sur la prise de parole pour dire l'espace insulaire, génère des formes narratives et des postures énonciatives singulières puisqu'elles rendent compte dans la fiction romanesque d'une volonté de vérité.

Marius-Ary Leblond qui théorisèrent en partie le roman colonial, dans leur manifeste *Après l'exotisme de Loti. Le Roman Colonial*[4]*,* remettent en question cette légitimité à prendre la parole pour décrire l'île sans en être natif. Á la suite des auteurs de récits de voyages, les romanciers coloniaux poursuivent ce même dessein de tracer le réel insulaire, mais autrement. Marius-Ary Leblond déclarent que la littérature exotique ne faisait que dépeindre l'espace insulaire et ses habitants en surface. Ils affirment que « La littérature coloniale […] prend enfin connaissance intime de l'homme dans la variété de ses races. On sort des généralités superficielles pour entrer dans les précisions réalistes. L'ethnographie renouvelle, élargit et éclaire l'art. »

Il s'agit d'une première tentative pour déconstruire les préjugés et accéder à une vérité de l'énoncé sur les Autres colonisés grâce à l'écriture naturaliste. Vladimir Kapor[5] parle même d'un réalisme garant d'authenticité contre les

---

[3] Annoté dans son article : « Albert Lougnon, un érudit réunionnais, a constitué un recueil de ces textes pour la période allant de 1611 à 1725 : *Sous le signe de la tortue. Voyages anciens à l'Île Bourbon (1611-1725)*, Paris, Éditions Larose, 1985. »

[4] Marius-Ary LEBLOND, *Après l'exotisme de Loti. Le Roman Colonial,* Paris, Vald. Rasmussen, 1926.

[5] Vladimir KAPOR, *Écrits sur la littérature coloniale. Marius-Ary Leblond*, Paris, L'Harmattan, 2012.

stéréotypes et les mythes coloniaux sévissant en métropole plutôt que d'un courant esthétique. Les romanciers coloniaux comme les écrivains voyageurs, empruntent une forme de discours de savoir qui constitue un discours de pouvoir décrivant l'Autre pour un centre dans une rhétorique et une trope explicatives scientifiques, rationnelles. Les romanciers coloniaux adoptent un style d'écriture précis en retraçant l'organisation social, économique, topographique, culturel, cultuel, racial et genrée conforme à l'idéologie coloniale. Il faut savoir que le roman colonial vient après les expositions coloniales de Paris qui révélaient les colonies au monde occidental français. Dans cette orientation et dans un souci de vraisemblance, les romans coloniaux viennent présenter les colonies aux « Métropoles ». Pour Jean-Marc Moura, la littérature coloniale aurait un aspect plus documentaire, plus « véridique », « mieux renseigné » et aurait une visée scientifique que la littérature d'évasion et la littérature exotique. Il parle aussi de littérature de propagande et d'une littérature « colonialiste » (MOURA, 1999 : 21-39). Les romans coloniaux se fondent sur le discours colonial et justifient la mission civilisatrice en mettant en avant la hiérarchie des races, pilier du discours colonial. D'où l'insistance sur le génie des races avec des intitulés tels que « Le Miracle de la race » faisant l'éloge des petits Blancs et « Ulysse Cafre ou L'histoire dorée d'un Noir » centré sur les aventures d'un Cafre hors du commun, dernier descendant d'une tribu guerrière. Parce que le discours colonial se veut « scientifique », le texte littéraire colonial porterait un caractère encyclopédique.

Dans *L'ordre du discours*, Michel Foucault fait le lien entre les discours littéraires et historiques qui donnent une forme de discours de vérité. Il fait la lumière sur l'origine du discours et sur la volonté de savoir des récits de voyage au 16ème et 18ème siècle. Parce que les sociétés mauriciennes et réunionnaises ont fait partie du champ de la découverte scientifique depuis le 16ème siècle, les écrivains de l'époque y ont inscrit leurs discours dans celui de vérité qui se mettait en place et qui était valorisé. Une présentation des îles au peuple occidental sur le mode du discours vrai légitimait par conséquent, les écrits sur ces îles. Les premiers écrits représentent le premier pas vers l'Autre avec une certaine distance, car le narrateur sujet ne fait pas partie de ces Autres, de sorte que l'altérité est à l'origine du discours de vérité des récits de voyage qui produisent une norme et une déviance. Michel Foucault met en évidence les liens entre les textes littéraires, les autres textes sociaux et leur

fonctionnement dans l'organisation sociale, car la fonction de l'auteur donnée par la société est propre à chaque époque. De même que l'auteur peut bouleverser l'image traditionnelle que l'on se fait de l'écrivain.

Michel Beniamino affirme qu'en évaluant très souvent cette littérature en fonction des réalités de la domination coloniale, l'on tend à oublier que « *la spécificité de la colonisation contemporaine n'est pas tellement le fait d'une société qui se croit supérieure, mais […] le fait d'une société qui croit fonder sa supériorité sur la science, et spécialement la science sociale* » [6] (LECLERC, 1972 :36). Il attire l'attention sur le fait que la littérature coloniale doit d'abord être comprise comme *une production charnière*, non pas du seul point de vue historique mais avant tout parce qu'elle informe sur la problématique des littératures francophones. Martine Mathieu écrit à ce sujet qu'elle serait « *charnière surtout parce que située entre la vogue des récits de voyage, le règne de l'exotisme, et l'avènement des littératures de revendication des identités nationales ou régionales, elle révèle bien des aspects problématiques de la représentation et de l'appréhension de l'Ailleurs et de l'Autre, de la confrontation de cultures et d'expressions éloignées sinon conflictuelles* »[7] (MATHIEU, 1987 : 9-10).

[6] Gérard LECLERC, *Anthropologie et colonialisme*, Paris, Fayard, 1972, p.36.

[7] Martine MATHIEU, présentation d'*Itinéraires et contacts de cultures, vol. VII*, 1987, p.9-10.

Littérature coloniale, Discours, Subalternes et Postcolonialités.

Dans les romans et récits mémoriels postcoloniaux féminins du corpus, les insulaires ne sont plus « autres », puisqu'elles sont narratrices et s'approprient le pouvoir de dire, de se dire dans le récit à la première personne. Elles se mettent à y observer à leur tour la société postcoloniale, c'est-à-dire à « traquer » les traces du colonial dans leur société anciennement colonisé. Les discours dominants colonialiste persistent au plus profond des narratrices autodiégétiques qui ne parviennent pas à s'en débarrasser. Par exemple, dans les conflits intérieurs d'Anne du roman postcolonial féminin mauricien *À l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert, de Rose du roman postcolonial féminin réunionnais *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff et de la narratrice du récit mémoriel postcolonial féminin mauricien *Miettes et morceaux* d'Eileen Lohka.

Le fait que ces narratrices de couleur, métisses, noires ou indiennes se représentent elles-mêmes, ne symboliserait-il pas la rupture avec l'image de l'Autre féminin de couleur pour l'Occidental, subalterne, parce que parlé et réifiée par le discours masculin patriarcal et phallocrate dominant ? Dans la formation discursive orientaliste, dont fait partie la littérature exotique, les femmes de couleurs apparaissent comme des objets de désirs, objets sexuels. Dans le roman colonial mauricien de Clément Charoux, *Ameenah* est à la fois curiosité, objet de convoitise et objet de savoir expérimental, pour le héros blanc Frédéric Delettre.

Au troisième chapitre de notre première partie, la mise en scène de l'altérité atteint son apogée. Notre analyse portera principalement sur la reconstitution d'une double altérité dans les romans coloniaux et dans la littérature exotique écrites par des hommes. Puisque dans les romans coloniaux masculins mauriciens et réunionnais du corpus, les narrateurs sont blancs et masculins, les femmes de couleur sont doublement perçues comme Autres : culturel et genré. Aussi, dans les romans féminins postcoloniaux du corpus primaire, il y aurait un nouveau décentrement, une manière autre de décentrer le regard vis-à-vis des romanciers coloniaux. Cette fois, ce sont les narratrices et les femmes de couleur qui sont dans

une large mesure au-devant de la scène, comme actrice et sujet du discours romanesque. Elles s'emparent du récit pour se décrire et se connaître soi-même, comme pour rompre avec la continuité des formes préétablies. D'une part, l'écriture du journal est l'espace narratif idéal pour le développement du monologue intérieur, pour la prise de distance et le recul nécessaire à la représentation des chemins de vie.

D'autre part, à leur tour, Anne, Rose et Eileen et bien d'autres, apparaissent comme des observatrices de la société, de ses travers, de son idéologie dévastatrice pour le « Moi » hors norme. Elles remettent en cause les discours dominants après les avoir expérimentés (un peu comme Frédéric Delettre). Tout se passe comme si la représentation de l'identité féminine de couleur mauricienne et réunionnaise devait passer par celle de la société qui n'accepte pas le Noir et le rend invisible.

En se représentant soi-même, les narratrices autodiégétiques rompent avec la tradition littéraire exotique et coloniale masculine consistant à faire parler les Indiennes et Cafrines par les narrateurs blancs plus à même de décrire et de définir ce qu'est une Indienne (par le biais d'Ameenah par exemple), comme ce qu'est un Cafre (à travers le héros Ulysse) et un Indien (avec Ram) aux autres lecteurs occidentaux français.

Rose, Anne et Eileen sont des narratrices autodiégétiques feraient sortir les femmes de couleur du statut de subalternes des représentations littéraires coloniales et exotiques, étant donné qu'elles prennent en charge leur propre discours et leur réflexion. Néanmoins, sortent-elles pour autant des identités programmées, réifiées et racialisées préexistantes et prédominantes de la doxa ? Décentrent-elles réellement le regard et accèdent-elles à une représentation d'une identité plus « vraie », plus intime tant recherchée par les romanciers coloniaux ?

La problématique de la légitimité de la représentativité identitaire est centrale dans les romans et récits mémoriels coloniaux masculins mauriciens et réunionnais de mon comme dans les romans et récits mémoriel postcoloniaux féminins mauriciens et réunionnais de mon corpus, car il s'agit toujours de reprendre un cliché pour le discuter, le conforter ou le rejette. Le roman est un genre polyphonique qui permet ces débats chez les personnages et narrateurs dans leur for intérieur, ou entre personnages. De même que le genre autobiographique s'avère être

un deuxième genre de prédilection pour nos auteurs mauriciens et réunionnais qui n'hésitent pas à le revisiter dans le but d'atteindre sans doute une vérité sur soi pour contredire ou non les discours dominants. Notre deuxième partie s'attachera à démontrer les effets de la formation discursive dominante coloniale sur l'écriture « autobiographique » mauricienne et réunionnaise des récits mémoriels postcolonial féminin mauricien *Letan lontan* de Rada Gungaloo, du récit mémoriel masculin réunionnais *La Vie d'un petit Homme* de Louis-Eloi Mamosa et du récit mémoriels féminin mauricien *À l'ombre de mon passé simple* d'Eliette Comarmond. Au quatrième chapitre, nous nous pencherons sur la disparition paradoxale du « Moi » dans ces textes autobiographiques qui font partie pour la plupart, du corpus secondaire.

Comme il existe des romans coloniaux (qui exposent en détail les sociétés coloniales) romans postcoloniaux (qui mènent une lecture des traces du colonial dans des sociétés anciennement colonisées, à savoir l'idéologie coloniale et ses représentations), il existe de même, des récits mémoriels coloniaux et postcoloniaux. Ceux-ci donnent à voir des sociétés insulaires coloniales ou postcoloniales qui mettent davantage en avant les sociétés et les mécanismes sociaux, les modes de fonctionnement plutôt que leur « Moi », qui est complètement effacé, tantôt noyé dans l'identité collective (comme c'est le cas du « Moi » de Rada), tantôt apparaissant uniquement dans la deuxième partie dans *Miettes et Morceaux*, parce que la narratrice commence par observer la société et ses coutumes avant de s'observer soi-même.

Un archigenre de la littérature intime pour représenter les identités de couleur « vraies » ?

La pertinence de notre corpus réside justement dans la disparition au fil du texte de la narratrice homodiégétique. De plus, l'inexistence des « Moi » déconstruit le genre même autobiographique. Ces mises en scène de « Moi » présent-absent peuvent s'expliquer par le fait que les narratrices homodiégétiques se construiraient dans leur relation d'identité-identification à d'autres Mauriciens et Réunionnais. Elles recréent un espace identitaire commun d'un « Je » devenant « Nous », abandonnant ainsi la spécificité de chaque être pour adopter l'identité de tout un chacun. Pourquoi ? Parce que chaque sujet se construit aussi dans la relation.

Toutefois, cette manière d'aborder l'identité globale, « traditionnaliste » des auteurs des récits mémoriels du corpus secondaire, comme un sociologue, historien ou anthropologue censé sauvegarder le Passé, conduit en partie à essentialiser le « petit créole » auquel il s'agit aussi de rendre hommage. Ce qui reviendrait une fois de plus, à mythifier l'Autre du point de vue de l'observateur, du scientifique, du voyageur exote qui écrivent pour les lecteurs français. Les narrateurs et les narratrices se réapproprient ce discours sur l'altérité mythifiée exotique pour se dire et se décrire par opposition à l'Occidental moderniste. S'agit-il d'un renversement ou d'un prolongement du discours colonial dominant ? Ou bien s'agit-il d'une co-construction née du contact entre Blancs et Noirs, entre Occidentaux et Insulaires qui se répondent et dont les discours identitaires entrent en résonnance ? Ces récits mémoriels mauriciens et réunionnais masculins coloniaux contemporains témoigneraient-ils de la continuité et de la répétition du discours dominant jamais remis en cause ?

Ainsi, nous analyserons en quoi, il est difficile d'écrire l'identité mauricienne et réunionnaise, il est difficile d'écrire sa propre identité en partant de sa propre expérience et de sa vision du monde. Représenter les identités n'est pas chose aisée même pour celui ou celle dont il est question, parce que nous sommes tous traversés par des discours souvent contradictoires et parce que les identités sont immuables et multiples.

Au cinquième chapitre, nous nous intéresserons à l'écriture de vie et d'intimité plus proche de la réalité et d'une « authenticité » dans la manière de raconter les chemins de vie des paysans, de l'Indien Ram, des habitants du quartier de Fond-de-Cuvettes, et des journaliers, en langue créole, par des narrateurs créolophones réunionnais dans le roman postcoloniale féminin réunionnais *Dofé sou la pay kann* et dans le roman colonial masculin mauricien *Namasté*. Il s'agit de la rumeur qui donnerait à entendre un niveau d'intimité différent de celui du journal et qui transformerait l'écriture romanesque réunionnaise. Cette écriture constituerait-elle le seul mode narratif romanesque en accord avec une manière de voir et dire le monde réunionnais et autrui. Les auteurs de romans et de récits mémoriels du corpus semblent mettre en place un style d'écriture capable de rendre compte d'un réel mauricien et réunionnais, puisqu'ils nous plongeraient dans ce qu'ils considèrent comme étant le « berceau de la culture créole », à savoir le monde rural, villageois, l'Habitation. Cette perception correspond à un mythe d'authenticité créole traditionnel, selon un schéma binaire opposant les Créoles traditionnalistes aux Occidentaux modernistes.

Pouvons-nous dire que cette construction de l'identité « authentique » et « intime » créole chez les auteurs qui tentent de se rapprocher toujours plus de la représentation identitaire du Réunionnais préservé de tout contact avec l'extérieur serait-elle plus vraie et plus fidèle à la réalité ?

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo explique que les récits de vie, « romans mémoriels », « récits mémoriels »[8] seraient nombreux et appréciés parce qu'ils diraient La Réunion aux Réunionnais, en distrayant par leurs récits d'enfance. Ils soutiennent que leurs œuvres sont des histoires sociales et tendent à recréer le lieu, l'origine géographique, sociale, ethnique et familiale de l'énonciation. Ne se situeraient-ils pas dans la même perspective des romans coloniaux ? Des récits mémoriels coloniaux et exotiques du 20ème et du début du 21ème siècle répondent aux romans engagés et reprennent le discours colonial du Créole blanc, notamment *La dame de Manapany* de Charles Payet, *Le Z'embrocal* d'Henri Murat.

---

[8] Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Carpanin MARIMOUTOU, *Le champ littéraire réunionnais en questions*, Univers créoles 6, Economica, Paris, 2006.

Au sixième chapitre, nous mettrons en regard des romans et des récits mémoriels du corpus pour démontrer en quoi les problématiques des représentations identitaires « vraies » hantent les textes, comme des « présentes-absentes ». Des problématiques qui sont d'une part « présentes », car sa représentation a une place importante dans les discours dominants qui continuent d'exister ; et des problématiques qui sont d'autre part absentes, parce qu'une image n'est qu'une présentation concrètement absente, c'est-à-dire abstraite. La domination de ses discours tient aussi à leur persistance.

Les ratages et les paradoxes qui composent ces textes exprimeraient-ils la difficulté à « dire » le « je » mauricien et réunionnais pour lui seul, sans dépendre d'une représentation altérisée, mémorielle, historique ou sociobiographique pour combler un manque d'archive et produire un mythe compensatoire.

C'est pourquoi, au dernier chapitre de notre deuxième partie, il est surtout question de démontrer en quoi la vérité du « je » et l'écriture de soi se trouveraient paradoxalement plutôt du côté de la fiction romanesque que du côté de l'autobiographie dans notre corpus, alors que le pacte autobiographique institue un pacte de vérité. Nous avons décidé de faire une analyse comparée des romans et des récits mémoriels mauriciens et réunionnais. En quoi les représentations de soi féminin de couleur plus vraies que nature ? Comment expliquer que ce « plus vrai que nature » se trouve du côté de la fiction romanesque ?

Alain Armand et Gérard Chopinet écrivent que le roman se présente comme le genre littéraire le plus apte à exprimer une vision globale du monde et à dire l'univers réunionnais. Un autre type de récit en créole se profile dans deux textes créoles qu'Alain Armand et Gérard Chopinet considèrent comme des « romans créoles » parmi toute la production romanesque réunionnaise : *Zistoir Christian* et *Louis Redona*. Les théoriciens rappellent que ce sont deux récits autobiographiques et non des œuvres d'imagination. Ils se demandent s'il faut y voir la volonté de mieux dire la réalité à travers une histoire racontée à la première personne.

L'étude des premiers textes créoles réunionnais *Zistoir Kristian* et *Louis Redona* révèle le « faussement autobiographique » qui tient plus du témoignage que d'une « transparence intérieure » définie par Dorit Cohn. C'est en s'inspirant de

l'écriture des mémoires que le roman s'est constitué au cours des siècles dans la littérature française. Les frontières sont devenues de plus en plus floues entre le roman et le genre autobiographique. Celles qui existent entre romans et récits mémoriels semblent parfois s'estomper dans certains cas, dans le sens où les romans prennent la forme autobiographique, alors que les récits mémoriels semblent paradoxalement s'en éloigner. Autrement dit, le « Je » semble plus authentique dans les romans que dans les récits mémoriels où il est fuyant.

Il y a en effet, un croisement entre romans et ce que Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo nomme récits mémoriels. Les romans du corpus primaire et secondaire adoptent pour la plupart, la forme du journal de telle sorte que l'effet de réel produit par le développement du monologue intérieur d'un moi, rappelle davantage l'écriture autobiographique que les récits mémoriels des corpus primaires et secondaires qui sont pourtant autobiographiques.

La dernière partie de notre thèse se donne pour but d'entrer plus en détail dans les diverses mises en scènes des constructions identitaires des romans et récits mémoriels mauriciens réunionnais et martiniquais féminins postcoloniaux. Les identités des narratrices et des personnages principaux sont pris entre construction et déconstruction. Jean-Georges Prosper souligne que la romancière Marie-Thérèse Humbert dès son premier roman *Á l'autre bout de moi* (1979), dresse un féroce réquisitoire contre les préjugés de couleur et les discriminations raciales et sociales dont sont trop souvent victimes les gens de couleur. *Á l'autre bout de moi* et le roman réunionnais *Rouge Cafrine* mettent en scène des narratrices qui remettent en question les représentations sociales concernant la ligne de couleur, la classe et le genre dans un discours anticolonial. C'est pourquoi, ces anti-héroïnes dédoublent leur personnalité, comme la narratrice du récit mémoriel mauricien *Miettes et morceaux* d'Eileen Lohka.

En 1997, l'île de La Réunion, devient région ultrapériphérique, et à partir des années 2000, sont publiés les romans féminins *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff et *Femme sept peaux* de Monique Séverin, tournés vers des problématiques féminines noires. Nous sommes en même temps confrontés au colonial, au postcolonial, et à la déconstruction des discours des femmes réunionnaises. Ces deux romans sont à la fois semblables et dissemblables car ils

traitent de la question noire, selon des modalités d'écriture différentes, sur le plan narratif, diégétique et générique. Hybrides, ils donnent à voir deux féminités réunionnaises différentes aux discours croisés et déconstruits. Nous avons affaire à des textes qui déconstruisent les discours et qui constituent une lecture postcoloniale de la société postcoloniale, comme pour le roman martiniquais de Suzanne Dracius-Pinalie *L'autre qui danse* publié en 1989, après que la Martinique devienne elle aussi, région à part entière de France en 1983, après avoir été déclarée Département d'Outre-mer en 1946, comme à l'île de La Réunion.

Comme ces romans, certains récits mémoriels mauriciens à cette époque, notamment *Letan lontan* de Rada Gungaloo publié en 1999 et *Miettes et Morceaux* d'Eileen Lohka publié en 2005, déconstruisent les discours coloniaux ou mettent en place des discours anticoloniaux. Il s'agit une fois de plus, de défendre des causes féminines, et de saisir les problématiques liées au genre, à la classe et à la ligne de couleur. Seul, un lecteur averti peut prendre conscience du sens profond du texte et des différents niveaux de significations qui le constituent. Autrement dit, ces récits mémoriels font appel au lecteur, chargé de participer à la déconstruction des discours sociaux hégémoniques et chargé de repérer le sens caché et l'ambiguïté du discours. Les auteurs des récits mémoriels du corpus primaire reprennent à leur compte, les mêmes discours anti-dominants que nous retrouvons dans des romans contemporains postcoloniaux. Par ailleurs, ils traitent également de la thématique de l'écartèlement du corps et de l'être de la narratrice autodiégétique qui correspond aux différents niveaux et degrés de réalités représentés par les textes.

Après l'Indépendance mauricienne de 1968, paraît *Á l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert en 1979, qui évoque les problématiques identitaires féminines indiennes, métisses et franco-mauriciennes, à travers la figure de la gémellité. Le lien sororal entre les jumelles Anne et Nadège reflète cette réalité mauricienne en pleine mutation politique et culturelle qui amène l'indépendance mauricienne, mais reflète aussi cette altérité qui habite la narratrice.

Problématique, Méthodologie et Plan.

La première partie a pour but de confronter les textes littéraires, c'est-à-dire des romans coloniaux mauriciens et réunionnais à des théories développées pour étudier les champs historiques des sociétés postcoloniales et des littératures issues des sociétés postcoloniales. L'objectif étant de partir de l'analyse textuelle des représentations et d'idéologies qui traversent les textes, de les déterminer et d'expliquer ce qu'elles engendrent au niveau de l'écriture et de l'esthétique romanesque du point de vue de la narration et de l'énonciation. Comment les discours sociaux transforment la forme du roman ou lui confèrent de nouvelles caractéristiques ? Dans un premier temps, la tâche sera de comprendre l'origine discursive du roman colonial. Nous aborderons aussi la question des ambiguïtés qui construisent aussi les textes et qui révéleraient peut-être une impossible représentation de la dissidence. Il semblerait que dans les romans coloniaux, comme dans les romans et récits mémoriels contemporains, le texte s'écrit à l'insu de l'auteur. En d'autres termes, le texte échappe aux auteurs et à leur attente, sans qu'ils s'en rendent compte.

Comment procéder à la comparaison de ces textes ? Nous y mènerons l'étude des représentations des femmes de couleur dans ces romans. Dans les textes romanesques du corpus, nous verrons en quoi la Femme de couleur apparaît comme Autre genré et comme objet de savoir ? En quoi l'identité de la Femme de couleur serait porteuse de double altérité pour le lecteur français et le narrateur blanc ?

Nous supposons que ces romans féminins postcoloniaux seraient plus proches de la réalité, parce qu'il y aurait présentation d'identités des narratrices et de personnages de couleur plus complexes, en rupture avec l'archéologie des représentations réifiantes de l'Autre de couleur des textes exotiques et coloniaux. Est-ce que ces romans obéissent à la logique orientaliste qui assigne les Autres de couleur, le héros de couleur selon les stéréotypes raciaux, culturels, cultuels, machistes et occidentaux ? Notre démarche consistera à analyser la capacité des narratrices à résister aux discours dominants, à créer de nouveaux espaces discursifs dans lesquels elles deviennent sujets et agents. C'est à travers les modes énonciatifs et narratifs que nous observons la parole dominante et dominée. Ce qui revient à

nous demander si les personnages prennent en charge les discours narratoriels et si leurs mots sont encadrés dans un autre discours dominant qui conditionne leurs propres modes de pensée.

Nous nous sommes intéressées aux récits à la première personne qui font voir des autoportraits et une narration d'un « Moi » continu, débattant des discours identitaires qui la construisent, puisqu'elles sont dans des perpétuelles négociations identitaires et doivent subir des transformations, tantôt assimilées, qui génèrent l'inexistence, tantôt assumant leur altérité. Nous nous servirons des notions d'orientalisme développées par Edward Saïd, de postcolonialisme théorisé par les *Postcolonial Studies*, de subalternité conceptualisé par les *Subaltern studies* dans l'explication de notre corpus. Nous ferons également appel aux théories du discours de Michel Foucault, de Marc Angenot et Jacques Rancière. Jean-Marc Moura évoque les *Postcolonial studies* comme un champ d'études qui ne serait pas une critique se prononçant pour ou contre la colonisation, mais qui considère qu'une approche scientifique de certaines littératures francophones ne peut ignorer le fait massif, irréfutable, partout présent dans les œuvres, du colonialisme. Cette approche scientifique procède d'une attention à la dimension pragmatique de la littérature : l'intérêt pour les données situationnelles qui composent l'univers de discours des œuvres. Elle partirait en l'occurrence de l'une de ces données aux nombreuses conséquences, telle que la situation coloniale qui affecte l'ensemble des processus littéraires, notamment les dispositions lectoriales, les usages des codes littéraires et langagiers ainsi que les modes de représentation du réel. De fait, il est question pour Jean-Marc Moura d'études qui ouvrent une série de recherches qui reste inachevée (ALEXANDRE, COLLOT, GUÉRIN, MURAT, 2005 : 141).

Nous supposons qu'il existe des problématiques communes aux romans coloniaux, postcoloniaux et aux récits mémoriels féminins postcoloniaux mauriciens et réunionnais liées à la représentativité, au conflit de légitimité, à l'identité de couleur, et plus particulièrement à l'identité de couleur féminine. Le troisième chapitre a pour objectif de montrer en quoi dans les romans coloniaux dont *Namasté*, dans les romans postcoloniaux *Á l'autre bout de moi* et dans les récits mémoriels *Tête Haute*, les femmes de couleur portaient une double altérité. Les problématiques identitaires sont au cœur des romans et des récits mémoriels féminins postcoloniaux

mauriciens et réunionnais : *Á l'autre bout de moi*, *Rouge Cafrine*, *Tête Haute*, *Letan lontan* et *Miettes et Morceaux.*

Dans notre deuxième partie, nous tenterons de saisir les mécanismes des récits mémoriels paralittéraires et du genre romanesque littéraire. Leur rapport à la fiction fera aussi l'objet de notre analyse. Le quatrième chapitre démontre en quoi les récits mémoriels différent de ce que nous entendons traditionnellement par « autobiographie ». L'objectif de Rada Gungaloo est différent de celui des auteurs des récits mémoriels réunionnais coloniaux qui mettent en avant une identité folklorique idéalisée. L'auteure mauricienne Rada Gungaloo dévoile l'envers de l'image idéalisée folklorique villageoise. Ce retour à un certain exotisme folklorique fait penser au cliché orientaliste de l'Autre figé traditionnel et traditionnaliste. Nous comparons les écritures des identités et de l'autobiographie dans des récits mémoriels féminins postcoloniaux et dans des récits mémoriels féminins et masculins coloniaux, car il y aurait un retour de la formation discursive dominante exotique, orientaliste et coloniale dont cherchent à débattre les auteurs. Les récits mémoriels contemporains mythifient une identité créole qu'ils réifient en transmettant un enseignement aux lecteurs, parce qu'à partir de 1960, avec la Décolonisation, les auteurs de sociétés créoles mettent en avant un savoir « ancestral » noir ou indien à Maurice. De nos jours, des romans et récits mémoriels feraient entendre les voix et les discours de ceux qui seraient détenteurs d'un « authentique savoir créole ».

D'autres formes génériques biographiques font état de la vie et de l'histoire de chaque personnage dans son intimité : le ragot et la rumeur. Elles ressemblent aux récits de vie et aux reportages dans les romans *Dofé sou la pay kann*, *Faims d'enfance*, *Les Vents de la Colline Candos*, *Namasté, Letan Lontan*. Dans *Miettes et morceaux*, Eileen Lohka met en scène leur pratique du commérage dans une rhétorique de nouveau discours de savoir et de pouvoir anti-hégémonique. Cette esthétique narrative organise les romans mauricien et réunionnais *Namasté* et *Dofé sou la pay kann*. Comment la reproduction du discours privé de savoir transforme l'écriture romanesque dans les champs littéraires mauricien et réunionnais ? Ou bien s'agirait-il d'un nouvel exotisme réactualisé chez Marcel Cabon ?

De fait, ces romans et ces récits mémoriels parviennent à rendre compte de l'intimité (que cherchaient peut-être à rendre compte les auteurs des romans coloniaux) de chaque personnage selon deux modalités contraires, puisque le journal intime concerne l'intimité d'un narrateur autodiégétique alors que le discours de la rumeur et du ragot concerne l'intimité de l'autre, l'intimité des villageois et des voisins. Il s'agit de mettre en scène la sphère privée des personnages et des narrateurs autodiégétiques, comme il s'agit aussi de sauvegarder les Histoires et les « contre-histoires », c'est-à-dire celles qui dévoilent les oublis volontaires de l'Histoire officielle coloniale mauricienne et réunionnaise.

Le cinquième chapitre montre en quoi il y a représentations et fort attachement à un idéal identitaire authentique lié à la Tradition dans de nombreux récits mémoriels et romans. S'agirait-il dans ces récits mémoriels et dans ces romans coloniaux et postcoloniaux d'un retour à une formation discursive coloniale ? De toute évidence, il est question de mettre en scène comme les romans coloniaux, un énoncé de la connaissance.

Contextualiser l'émergence des récits mémoriels et des romans en créoles mis en parallèle avec les récits mémoriels du corpus secondaire, permet de faire la lumière sur les récurrences, les similitudes et les différences au niveau de leur organisation, de leurs enjeux et de leurs écritures. Nous passons par la contextualisation des récits mémoriels réunionnais et mauriciens, pour expliquer le choix de notre analyse comparée de types de textes qui se rejoignent dans leurs perspectives de remettre en cause les discours globalisants assignant l'Autre de couleur, l'Autre créole, l'Autre mauricien et réunionnais en subalternes. Ces textes font échos aux représentations des romans coloniaux, car il est encore question de conflit de légitimité à prendre la parole pour informer de l'identité, de la culture et de la vraie tradition. Ils débattraient eux aussi, de cette vérité et utilisent une organisation narrative personnelle du journal intime ou du ragot. L'analyse de ces représentations mythifiées, idéalisées liées à l'identité collective mauricienne et réunionnaise révèlent-elle l'obsession de dire le réel de manière encore plus décentrée ?

> *« Nous étions un peuple « parlé » par d'autres, notre espace était occupé par des représentations dans lesquelles, nous ne nous reconnaissions pas. On nous disait « Nous allons vous expliquer qui vous êtes ». Toute une série d'injonctions contraires délimitaient*

nos espaces, nous étions à la fois toujours trop ceci (violents, muets) et pas assez cela (responsables, travailleurs) » (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 27).

Françoise Vergès et Jean-Claude Carpanin Marimoutou évoquent un impossible à dire à cause du discours social dominant assimilationniste. Les Réunionnais doivent mettre en place des stratégies énonciatives qui leur permettent d'en sortir :

« Nos voix interrompues, nos silences comblés ; à peine énoncions-nous quelque chose que le bâillon était mis. Nous avions appris à parler de manière oblique, indirecte. Or, il nous faut inventer le vocabulaire conceptuel pour dire notre monde, poursuivre le travail entamé en le renouvelant. Le vocabulaire de la plainte, de l'accusation ne peut en fournir les seuls mots. La parole assimilationniste a tout fait pour nous priver de nous-mêmes. Et si la parole anti-colonialiste nous ouvrit au monde, nous amena à retisser des solidarités, elle décrivit le monde comme bi-polaire et nous habitua à simplifier des données. Nous devons la resituer dans le cadre de nouvelles solidarités, abandonner une approche trop simpliste, reconnaître la complexité » (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 27-28).

Les théoriciens soulignent l'impossibilité de sortir d'un discours dominant et d'énoncer un discours dissident, en décrivant le fonctionnement discursif social réunionnais qui oblige à dire l'assimilation qui annihile les Réunionnais. Ils soutiennent que les Réunionnais s'engagent dans la postcolonialité au début des années 1960, à savoir au moment où l'ordre colonial se fissure. Des voix affirmeraient l'existence d'un peuple réunionnais solidaire des peuples de l'Océan Indien et des mouvements sociaux en France, d'une langue créole, d'une culture qui s'amarrerait à l'Afrique, à l'Asie, à l'Europe et aux autres îles.

« L'histoire intellectuelle se confond alors avec une revendication politique qui s'oppose à une campagne hystérique de francité. Dans ce discours dominant de la francité, La Réunion n'aurait pas d'histoire, de culture, de langue propre, ses habitants ne constitueraient pas un peuple, seule la France lui donnerait un sens, une identité, une existence. […] Des Réunionnaises et Réunionnais s'opposent à cette offensive, déployant le vocabulaire de la décolonisation, de la dignité, et de l'identité, ils affirment que [leur] langue existe, qu'[ils ont] une culture, une histoire qui ne se confond pas avec celle de la France, que si elle lui est liée elle ne s'y réduit pas » (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 23-24).

De 1970 à 1980, des mouvements culturels et sociaux s'appuieraient sur ces propositions et déploieraient une activité créatrice et innovante. Françoise Vergès et Jean-Claude Carpanin Marimoutou expliquent que le monde était lu selon une logique binaire, celle de la Guerre Froide, d'un « monde libre » contre un « monde communiste ». Ce qui a eu des effets sur la société réunionnaise qui avait été organisée selon des structures binaires (maître/esclave, maître/engagé, colonialiste/anticolonialiste).

> *« Cet emboitement de structures binaires entraîna un discours manichéen qui masquait la complexité du social et du culturel. Le manichéisme finit par s'imposer comme explication du monde réunionnais. Cette constitution d'un « eux » et d'un « nous » fut reprise par le mouvement anti-colonialiste, ouvrant la voix à l'émergence d'un « nous » réunionnais, qui participait d'une part à la tentative dans la région d'échapper à la logique des deux blocs (campagne pour l'Océan Indien Zone de Paix), et d'autre part, à reconnaître l'existence sur l'île de réseaux et de pratiques plus complexes que la simple opposition Créole/Français » (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 25).*

Par conséquent, le mouvement culturel de ces décennies leur aurait rendu à leur existence. La littérature, l'art, la musique et la poésie leur permettaient de retrouver leurs voix. Ainsi, la littérature réunionnaise est toujours mêlée au politique et à une forme de subalternité puisqu'elle permet de faire entendre des voix subalternes, c'est-à-dire des voix non-entendues et marginalisées. Cette période de militantisme et d'engagement bouleversa le débat culturel et le transforma.

Au septième chapitre, nous aborderons les enjeux linguistiques et sociaux des romans paysans de Graziella Leveneur et de Marcel Cabon. Ces romanciers adoptent une écriture de la rumeur romanesque créole. La question de la constitution du genre romanesque réunionnais et mauricien en créole fera l'objet de notre étude.

Á Maurice, Robert Furlong et Vicram Ramharai avancent qu'au cours de la première moitié du 20ème siècle, le créole se voit investi d'un nouveau rôle, celui d'accompagner l'évolution politique de la population en devenant une langue de prise de conscience. Vers les années 1950-1960, le français tend à disparaître des estrades politiques au profit du créole. « Auparavant, tous les ténors de la politique ou les prétendants s'exclamaient sur les estrades dans le meilleur français possible»[9] (FURLONG, RAMHARAI : 2007). Dans son article « La littérature créole depuis l'indépendance »[10], Vicram Ramharai rapporte que la question de la langue est souvent une question politique et qu'un lien inextricable s'est tissé entre la langue créole et le mouvement militant mauricien (MMM) depuis la création de ce parti au début des années 1970.

> *« La littérature d'expression créole est née dans le contexte de la colonisation au XIXe siècle pour connaître une longue absence jusqu'à l'indépendance de Maurice de 1968.*

---

[9] Robert FURLONG, Vicram RAMHARAI, *Panorama de la littérature mauricienne : la production créolophone. Volume 1 : des origines à l'indépendance*, Robert Furlong, Vicram Ramharai, 2007.

[10] Vicram RAMHARAI, « La littérature créole depuis l'indépendance », in *Littérature Mauricienne. n°114 Juillet-septembre 1993, Notre Librairie*, Paris, CLEF, 1993.

Depuis sa réapparition, elle s'est mal dégagée d'une influence politique et d'une emprise idéologique. Pendant longtemps, des partis politiques comme le MMM et le défunt mouvement militant mauricien socialiste progressiste ont fait de la langue créole une question politique. Quelques personnes ont voulu joindre l'action culturelle à l'action politique en pensant à une sorte de complémentarité entre littérature et politique. De ce fait, la littérature créole a été intimement liée à une littérature de combat. Un des objectifs de ceux qui publiaient en créole dans les années 1970-1980 a été de dénoncer, à travers leurs écrits, ce que le MMM dénonçait sur les estrades publiques » (RAMHARAI, 1993 : 57).

Vicram Ramharai avance que parce qu'après sa défaite aux élections publiques en août 1983, le MMM décida de ne plus faire de la langue créole un thème de ses réunions politiques, générant la diminution de la parution d'œuvres écrites en créole. Le lien entre la politique et la langue créole aurait été si étroit que sans le support d'un parti politique, il lui semble que la littérature créole ne peut exister.

« Á l'approche des années soixante qui allaient aboutir à l'indépendance politique de l'île Maurice, les « hindous et les noirs » de ce pays, comme les appelle avec sympathie Loys Masson dans son roman primé : Le notaire des Noirs*, (1962) ont été appelés par les nouveaux tribuns populaires à combattre le colonialisme pour revendiquer leur identité et affirmer leur personnalité mauricienne. Au lieu de continuer à se sentir mal à l'aise dans leur peau et à occulter leur culture ancestrale africaine, les créoles de Maurice, par la voix de leurs dirigeants ou la plume de leurs écrivains, - la plume : fouet à mille branches, écrivait Rémy Ollier (1816-1945) le défenseur des « fronts bruns » -, se sont mis à réhabiliter, à exalter leur créolité et leur classe sociale »*[11] *(PROSPER, 1993 : 86).*

Suivant les perspectives proposées par Michel Murat, notre travail se situe au niveau régional, c'est-à-dire qu'il est question d'études menées d'un ensemble d'auteurs qui illustrent l'aspect thématique, socio-historique, générique de l'une des zones de la francophonie, à savoir deux îles des Mascareignes situées dans l'Océan Indien, Maurice et La Réunion. Il s'agit donc d'une thèse pluri-auctorielle référée à un espace particulier.

Nous aborderons trois questions clés, à savoir : Comment sont représentées les identités mauriciennes et réunionnaises et dans quelles dialectiques précises s'inscrivent-elles ? Nous nous pencherons sur la question des représentations ratées des « je » dans les récits mémoriels du corpus secondaire et dans les premiers romans masculins d'expression créole d'apparence autobiographique, donc autofictionnels.

---

[11] Jean-Georges PROSPER, « La place de Maurice dans la créolie de l'Océane Indien », in *Littérature Mauricienne. n°114 Juillet-septembre 1993, Notre Librairie*, Paris, CLEF, 1993.

Comment sont mises en scène des identités rêvées et réelles et quelles sont les formations discursives qui l'accompagnent ? Les analyses feront la lumière sur ce qui différencie profondément le roman du récit mémoriel, après les avoir rapprochés. Lequel des deux genres serait le plus apte à rendre compte des identités mauriciennes et réunionnaises ? De quel côté se trouverait la vérité des identités ? Le « Je » serait-il plus authentique dans les romans que dans les récits mémoriels où ils sont fuyants, excepté dans l'autobiographie particulière de Mémona Hintermann sociobiographique ? De quel côté serait le « vrai » ? Le vrai serait-il de l'ordre du factuel ou du fictionnel ?

Comment se représenter soi-même lorsque l'on a toujours été parlé par et pour l'Occident ?

Notre deuxième partie intitulée « romans et récits mémoriels féminins postcoloniaux et coloniaux masculins mauriciens et réunionnais : des mises en scène des autres de couleur saisissables par la fiction » justifie notre comparaison des romans à des types particuliers de textes autobiographiques. À savoir qu'il s'agit toujours de représenter des existences ou des inexistences du « Moi ». Nous nous demandons comment sont représentés chaque « moi » et quels sont les enjeux de ces textes.

Les écritures de l'intime donneraient à voir des « monologues intérieurs » dialogiques qui pourraient rendre compte des identités plurielles, hétérogènes et complexes des narratrices, tantôt présentes-absentes dans *Á l'autre bout de moi* et *Femme sept peaux*, tantôt dédoublés chez Rose-Mélissa de *Rouge Cafrine*, chez Anne-Nadège d'*Á l'autre bout de moi* et d'Eileen de *Miettes et morceaux*. Pour réaliser leur rêve de carrière dans l'univers médiatique parisien, Mémona et Rose doivent passer par le processus d'assimilation, comme Mayotte dans *Je suis Martiniquaise*, dont Frantz Fanon déconstruit les discours dans *Peau noire, masques blancs*.

Comment approfondir la question de la ligne de couleur discriminante sans évoquer le mouvement de la négritude qui semblerait trouver échos dans certains romans de ce corpus primaire, notamment dans *Rouge Cafrine* ? Il semblerait de même qu'un pont puisse établir des connexions entre le roman mauricien de Marie-

Thérèse Humbert et celui de Mayotte Capécia, et entre *L'autre qui danse* de Suzanne Dracius Pinalie et les autres romans du corpus primaire, dans la mesure où il donne à voir une anti-héroïne fuyant son identité blanche, et courant après le mythe de l'identité noire traditionnelle alors que les autres personnages mauriciens et réunionnais tentent d'accéder à celui de l'identité blanche bourgeoise (Dolène, Madame Auberti dans *Femme sept peaux*, Rose, Mémona et Anne). Il est intéressant de comparer les romans mauriciens et réunionnais *Á l'autre bout de moi* (1979) et *Rouge Cafrine* (2003) au roman martiniquais *L'autre qui danse* (1989), dans la mesure où il y a dans ce roman martiniquais un schéma inverse.

Et comment aussi étudier les mises en scène des identités narratives sans passer par les déplacements géographiques, les migrations car les narratrices arpenteraient les espaces comme elles exploreraient leurs identités métisses et hybrides ?

Nous avons choisi de mener une analyse comparée de romans et de récits mémoriels mauriciens et réunionnais, et d'y inclure l'analyse d'un roman martiniquais parce qu'il traite également de la problématique de la ligne de couleur, du genre et de la subalternité, dans une perspective différente de celle des romans et des récits mémoriels mauriciens et réunionnais. Le corpus primaire comprend sept ouvrages dont quatre romans, à savoir *Rouge Cafrine* (2003) de Véronique Bourkoff, *Femme sept peaux* (2003) de Monique Séverin *Á l'autre bout de moi* (1979) de Marie-Thérèse Humbert, *L'Autre qui danse* (1980) de Suzanne Dracius-Pinalie et trois récits mémoriels *Letan Lontan* (1999) de Rada Gungaloo *Miettes et morceaux* (2005) d'Eileen Lohka et *Tête Haute* (2007) de Mémona Hintermann. Ces écrivaines mauriciennes, réunionnaises et martiniquaise élaboreraient des représentations nouvelles des femmes, notamment en ce qui concerne la question de la ligne de couleur, du genre et de la subalternité. Ces textes semblent participer d'une rupture de la continuité des formes discursives préétablies, à cause de leurs perspectives et leurs représentations de discours anti-coloniaux, anti- hégémonique et anti-patriarcal.

Nous pouvons comparer les romans aux récits mémoriels, parce que dans une grande majorité des textes, les narrateurs autodiégétiques féminins et masculins énoncent dans le cadre du journal intime qui donne l'illusion d'avoir accès à une

certaine « vérité » des faits, et qui leur permette de s'exprimer en toute sécurité. Autrement dit, sans cette forme du journal présente dans le corpus primaire et dans le corpus secondaire, les personnages et narratrices autodiégétiques ne pourraient s'exprimer.

Dans notre travail de thèse, nous tenterons de démontrer la pertinence de l'analyse comparée des romans fictionnels et des récits mémoriels factuels, en ce que les effets de réels présenteraient des vérités plus proches des complexités du réel que ceux des récits mémoriels. Ce qui déconstruirait la notion de fiction dans les champs littéraires mauriciens et réunionnais ?

Après avoir analysé et comparé dans le détail, les diverses manières de représenter les multiples et contradictoires identités des personnages et narratrices de couleurs au fil de l'écriture des romans et récits féminins postcoloniaux mémoriels mauriciens, martiniquais et réunionnais, nous nous postulerons la théorie d'un archigenre de la littérature intime, dans le sens où les narratrices et personnages féminins de couleur ne s'expriment que dans le journal ou dans le récit-histoire-ragots qui formeraient des espaces de résistance.

Notre troisième partie porte sur les moments d'énonciation et de dissidence de ces textes et notamment dans un genre autre, celui d'une comédie musicale indienne autobiographique réunionnaise. Nous verrons les solutions proposées par certains auteurs pour sortir de cette dialectique coloniale postcoloniale du Même et de l'Autre qui conditionne nécessairement le discours féminins de couleurs dans les règlements attendus et impliqués par cette identité et par l'intertextualité.

Au dernier chapitre, nous interrogeons la notion d'autobiographie, déconstruite dans les textes de notre corpus. Elle serait quelque part, symptomatique d'une représentation et d'une écriture de soi féminin de couleur difficile à exprimer, à cause de toutes les questions d'aliénation liée à l'identité racialisée, assimilée, déconstruite et reconstruite, plurielle, spatiale, relationnelle et contextualisée par l'interlocuteur. En quoi les récits mémoriels *Tête haute*, *Letan lontan* et le spectacle de danse indienne autobiographique *La Magie de Siva Desiles* déconstruisent l'autobiographie ? Nous supposons que ces textes montrent une nouvelle forme d'écriture autobiographique parce qu'elle semble se trouver essentiellement du côté

du spectacle de danse indienne autobiographique en ce qu'il n'est pas conditionné par le marché éditorial réunionnais. Ce qui voudrait dire que la forme autobiographique exigerait une forme de récit particulière qui ne conviendrait peut-être pas tout à fait aux récits mémoriels pris dans le regard anthropologique. D'où la coupure fondamentale dans *Miettes et morceaux* séparant la première partie prenant la forme du dictionnaire poétique de la seconde partie qui laisse la place au monologue intérieur du « Je » de l'auteure.

Pourtant, (à la suite de Michel Foucault), Marc Angenot affirme qu'aucun discours n'est nouveau. La nouveauté n'existerait pas pour celui qui cherche justement la dissidence. Marc Angenot affirme que toute rupture, opposition et modernité seraient prévisibles. Les textes de notre corpus parviennent-ils réellement à représenter la rupture ?

PREMIÈRE PARTIE :

ROMANS COLONIAUX ET POSTCOLONIAUX MAURICIENS ET RÉUNIONNAIS : DES MISES EN SCÈNE DE L'AUTRE DE COULEUR INSAISISSABLE ET DE STÉRÉOTYPES.

La question de la représentation de l'Autre de couleur et plus particulièrement de l'Autre féminin de couleur est au cœur des romans coloniaux mauriciens et réunionnais, spécialement dans *Ameenah* de Clément Charoux, *Ulysse cafre, ou l'histoire dorée d'un noir* de Marius-Ary Leblond et *Namasté* de Marcel Cabon. Ces romans masculins tendent quelque part à mettre en avant l'identité occidentale et l'identité créole chez Marius-Ary Leblond. Il s'agit de présenter l'Autre pour mieux se représenter soi-même, puisque l'identité de l'Européen transparaît chez les narrateurs et chez les personnages principaux. De telle sorte que ces exhibitions de l'Autre de couleur ne semblent être que prétexte pour parler d'eux-mêmes ?

Dans leur manifeste *Après l'Exotisme de Loti. Le Roman colonial*, Marius-Ary Leblond soutiennent que les romans coloniaux seraient plus précis et donneraient à voir de façon plus profonde et « intime »[12], une société insulaire créole et coloniale plus fidèle à la réalité que celles présentées par les auteurs de littérature exotique et de récits de voyage. Une des caractéristique du roman colonial serait d'être plus proche de la vérité, là où les textes exotiques qui ne font que dépeindre de manière superficielle l'Ailleurs et les autres Hommes pour les lecteurs occidentaux qui souhaitent voyager grâce aux textes.

Le fonctionnement et les stratégies d'écriture des romans postcoloniaux, coloniaux et d'autobiographies postcoloniales révèleraient aussi un problème et une interrogation quant à la représentation de l'Autre de couleur. Sous-entendraient-ils indirectement un impensé (concernant l'identité insaisissable de l'altérité) dans cette mise en cause de la capacité à rendre l'Autre visible ?

Cette même question de la représentation de l'Autre de couleur se retrouve travaillée de manière différente selon chaque auteures dans des romans et des types autobiographiques féminins (postcoloniaux) contemporains mauriciens et réunionnais. *Á l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert, *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff, *Femme sept peau* de Monique Séverin ; *Tête haute* de Mémona Hintermann, *Miettes et Morceaux* d'Eileen Lohka et *Letan lontan* de Rada Gungaloo mettent en scène des femmes de couleur qui entrent en résonnance avec les

[12] Terme que j'emprunte aux auteurs Marius-Ary Leblond.

représentations dominantes des romans coloniaux porteurs aussi d'idéologies coloniales, tantôt les romans postcoloniaux les démentent, tantôt les reprennent. Ces romans féminins contemporains mauriciens et réunionnais analysent la présence et les traces du colonial à Maurice et à La Réunion qui sont des sociétés anciennement colonisées. Ces traces ont des incidences sur les constructions identitaires des narratrices autodiégétiques et des personnages féminins métis. Selon Mikhaïl Bakhtine, nous pouvons donc parler d'une dialectique, puisque tout énoncé répond à d'autres énoncés qui lui sont antérieurs.

Les romans coloniaux et exotiques seraient conditionnés par une sorte d' « Archéologie », une forme de discours d'archive qui fixerait une pratique discursive et un discours dominant obligeant à dire l'Autre toujours inférieur, jamais l'égal de l'Occidental.

Ces romans coloniaux et exotiques seraient aussi conditionnés par le regard du lecteur parisien et par ses attentes, à la découverte de ces « Autres-spectacles » à cause de leur différence. La littérature exotique semble avoir pour but de faire apparaître un ailleurs ainsi que d'autres humanités. Elle ne présente que l'altérité. La mise en scène de l'Autre ne peut avoir lieu en dehors de la différence avec l'Occidental. En d'autres termes, l'Autre ne peut être représentable dans sa ressemblance avec l'Occidental. Les narrateurs et auteurs ne décentrent pas réellement leur point de vue étant donné qu'ils ne veulent voir qu'uniquement l'altérité.

Or, selon Bernard Mouralis, l'Exotisme avait pour objectif de décentrer le regard ; en ce sens, il constituait une contre-littérature puisqu'il donnerait à voir d'autres hommes non européens. Le décentrement suppose que l'on fasse table rase de sa propre identité de départ pour pouvoir mieux comprendre et revêtir celle de l'Autre. Ce qu'ont pourtant tenté Marius-Ary Leblond, comme ils l'affirment dans leur manifeste.

Les romanciers coloniaux verraient-ils l'échec, la faille des stéréotypes et représentations dans la littérature exotique ? Certains textes coloniaux tenteraient d'ébranler la continuité des synthèses, des formes préalables dont parle Michel Foucault dans *l'Archéologie du savoir*. L'échec des textes exotiques renverrait-il à

un « impossible à dire » autre chose que le colonialisme, la hiérarchie raciale qui justifie la mission coloniale et l'impérialisme ? L'irreprésentable serait l'Autre de couleur dans ces textes comme l'égal du Blanc, ni inférieur, ni supérieur, simplement différente. Cette construction, comme pratique discursive oblige à dire la supériorité de la civilisation occidentale sur toutes les autres.

Marius-Ary Leblond voient entre la littérature exotique et la réalité insulaire décrite un fossé, ce qui suppose que le roman colonial devrait avoir pour but de faire coïncider le réel, à l'écriture. Ces littératures auraient pour rôle de traiter la thématique de l'Altérité (de manière réaliste) avec sincérité. À son tour, le lecteur voyagerait, à travers ces textes exotiques et rencontrerait lui aussi ces Autres de couleur homogénéisés. De cette manière, est conclu une sorte de pacte de vérité, dans la mesure où le texte exotique est considéré comme garant d'une « authenticité » des faits évoqués dans les énoncés sur l'Aure, étant donné que c'est l'auteur voyageur qui aurait vu et qui témoignerait.

Toutefois, Marius-Ary Leblond qui font partie de ceux qui théorisèrent le roman colonial remettent en cause cette véracité et tentent d'aller plus loin dans la description de l'Autre de couleur dans leur roman colonial. Ils ont pour objectif de saisir l'intimité des races et accusent les auteurs exotiques de rester dans la vision « synthétique », « superficielle » des formes préalables et des synthèses toutes faites. Dans leur manifeste, Marius-Ary Leblond tentent de rompre avec ces fausses vérités. En conséquence, apparaît dans l'énoncé métatextuel et dans les écritures de ces romans coloniaux, la raison pour laquelle émergent les textes sur l'Autre : à savoir, exhiber l'Autre de couleur pour le catégoriser, le rendre connaissable par l'expérience et le transformer (par l'écriture) en objet de savoir. Ce qui les change aussi en objet de domination comme dans les thèses scientifiques.

Pourtant, les auteurs de littératures coloniale et exotique souhaiteraient rompre avec cette continuité de synthèse et des discours préétablis sur l'Autre dont parle Michel Foucault. Les romanciers coloniaux réunionnais Marius-Ary Leblond comme les romanciers coloniaux mauriciens Clément Charoux et Marcel Cabon cherchent à rendre la singularité des identités. Dans les interstices, ils y parviennent pourtant, par exemple au début des romans, lorsque les narrateurs perçoivent Ulysse, Ram et Ameenah comme être insaisissable et sur lesquels ils ne peuvent avoir de

prise. Ces romans diffèrent totalement au niveau de l'esthétique, des univers décrits et des fonctions de chaque œuvre.

Le Cafre[13], Ulysse, intrigue par son mutisme, alors que les Indiens Ram, attise la curiosité par son mysticisme et Ameenah par son inconstance et son caractère surnaturel. La figure de l'Autre y semble obsédante dans sa différence et non dans sa ressemblance au Blanc. Ce mystère caractérisant ces personnages principaux doit être résolu, réifié et doit devenir familier grâce à l'observation du narrateur et son expérience. Les romans coloniaux du corpus transforment les muets en être de parole, (presque bavards en ce qui concerne Ulysse), dévoilent la face cachée de ces Autres de couleur, Ram et Ameenah. Ce qui revient à saisir l'identité insaisissable.

Nous pouvons alors parler de continuité de ces formes préalables pourtant remises en question, puisque la logique et l'idéologie de ces romans portent les traces du discours dominant. Les questions de l'altérité et de la féminité d'hier à aujourd'hui dans des romans mauriciens et réunionnais coloniaux et postcoloniaux conditionneraient des types d'écritures réalistes, presque encyclopédiques, en passant par des écritures de l'intime, personnelle pour « décrire », « comprendre » et « explorer » encore plus profondément l'Altérité, l'identité, les identités qui ont été fixées par les clichés, par les littératures exotiques et coloniales. Y a-t-il continuum avec les romans postcoloniaux ?

Ces formes-là sont-elles reprises et/ou contredites dans les romans féminins postcoloniaux mauriciens et réunionnais : *Á l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert, *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff et *Femme sept peaux* de Monique Séverin ? Les narratrices y débattent du discours colonial et du discours anti-colonial, orientaliste, patriarcal et social. Elles mettent en évidence toutes les traces à la fois souterraines et pesantes du discours colonial dans des sociétés anciennement colonisées. Parviennent-elles à rompre ou non avec ces identités globalisantes, là où les narrateurs d'*Ameenah*, d'*Ulysse cafre, ou l'histoire dorée d'un noir* et de *Namasté* ont tenté une approche différente du traitement de l'altérité ?

---

[13] D'origine africaine ou malgache.

Les narratrices autodiégétiques de ces romans creusent si profondément les identités des héroïnes de couleur que nous voyons des mises en scène d'un regard sur soi, d'un recentrement sur celles qui ne parviennent pas à s'accepter, à se définir et à prendre place dans une société postcoloniale qui les rejette à cause du tabou sur le métissage. L'intériorité serait-elle nécessaire pour que le portrait des femmes de couleur, indienne, orientale ou noire puisse paraître plus réel, plus fidèle à la réalité, parce que davantage complexe ?

Les textes y parviendraient peut-être d'une part, en passant par la mise en scène de la singularité d'une parole continue, d'un monologue intérieur, puisque certains textes adoptent le genre narratif du journal. D'autre part, ils y parviendraient dans leurs impossibles représentations de l'identité insaisissable. C'est-à-dire dans le fait même que les textes disent leur incapacité à appréhender ce qui ne peut l'être, notamment l'être évoluant et inconstant de chaque identité plurielle et hétérogène, celle par exemple de l'âme errante Madame Joseph, celle de Nadège incomprise même de sa sœur jumelle et celle de Rose-Mélissa qui ne laisse pas toujours voir le fond de sa pensée et ne laisse pas au lecteur l'occasion de l'examiner. Cette narratrice autodiégétique ne donne aux lecteurs que quelques bribes d'informations sur son traumatisme pour ne pas devenir objet de savoir du lecteur (et par la même occasion, objet de domination), alors que dans ce type de récit du journal, elle est censée se dévoiler au fil du texte. La narratrice conclut un pacte de lecture annonçant *in medias res* que son récit sera centré sur son Moi, en même temps qu'elle joue avec le lecteur en ménageant le suspense dramatique, et en laissant le lecteur croire qu'il pourra la comprendre et la connaître.

CHAPITRE I :

ALTÉRITÉ,

CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ

DE NARRATION.

Introduction

Les romans coloniaux du corpus et le manifeste *Après l'exotisme de Loti. Le Roman colonial* de Marius-Ary Leblond montrent que les auteurs et leurs narrateurs s'inscrivent dans un conflit de légitimité, puisqu'ils débattent implicitement et parfois explicitement de la véracité de la littérature exotique ; quand bien même la littérature serait censé ne dire que la vérité. Nous mettrons en regard la littérature exotique et la littérature coloniale, en particulier des romans coloniaux mauriciens et réunionnais : Ameenah de Clément Charoux, *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* de Marius-Ary Leblond et *Namasté* de Marcel Cabon. Le roman colonial en général semble à la fois s'inscrire à contre-courant de l'Exotisme et dans sa continuité, puisque leurs auteurs se servent du style réaliste, de l'idéologie coloniale représentée et discutée dans leurs différentes façons de mettre en scène les Autres de couleur, c'est-à-dire les Cafres, d'origine africaine ou malgache, les Indiens ou Malbars venus d'Inde.

Les narrateurs ou les héros blancs chez Marius-Ary Leblond et Clément Charoux mettent leur propre identité en opposition à celle de ces Autres de couleur venus d'Ailleurs, alors que Marcel Cabon choisit de mettre en parallèle celle de Ram, le nouvel arrivant indien et celle des villageois de la Vallée des Prêtres. Ces écritures exotiques et coloniales des altérités qui placent les Autres de couleur comme centres des représentations, permettent de légitimer un discours sur l'identité de l'Occidental français et sur les Créoles blancs dans *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*. Mettre en scène des figures quasi légendaires du Cafre Ulysse, dernier descendant d'une tribu guerrière et l'Indien « pur » Ram, est l'occasion pour les narrateurs, héros blancs et les romanciers coloniaux de valoriser leur propre identité blanche, perçue comme étant la plus apte à observer et à analyser les races et à les civiliser. La pensée colonialiste et orientaliste travaille chaque roman colonial du corpus de différente manière comme nous allons le voir. Le type d'écriture réaliste, quasi « scientifique » et détaillé de l'observation et de l'expérimentation surtout visible dans *Ameenah*, place les narrateurs et héros blancs comme

dominants. Pour cette raison, nous avons intitulé notre premier chapitre « Altérité, construction de l'identité de narration ».

À l'intérieur de ce système de hiérarchie de races et des hommes, une autre hiérarchie transparaît avec force, notamment dans *Ameenah*, à savoir, celle du discours phallocrate. Ces romans coloniaux font entendre des discours de domination intriqués les uns dans les autres, car les femmes de couleur, qu'elles soient Indiennes, Cafrines ou métisses sont subalternes.

Nous nous demandons comment les femmes de couleur sont représentées par rapport à l'homme de couleur dans les romans coloniaux *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* des Réunionnais Marius-Ary Leblond et dans *Ameenah* du Mauricien Clément Charoux. Notre choix s'est porté sur *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*, parce qu'il traite d'une certaine idée de la pureté de la race que le narrateur autodiégétique colon tente de percer, de découvrir et de la faire saisir aux lecteurs parisiens censés partager ses idéaux et son parti pris.

Le roman colonial aurait pour rôle de préciser et de creuser là où la littérature exotique n'a fait que présenter de manière superficielle l'Altérité et l'Ailleurs. C'est pourquoi, les théoriciens du roman colonial dont font partie Marius-Ary Leblond, mettent en scène dans un récit tantôt naturaliste, tantôt fantastique comme *Ameenah* plutôt tourné vers le courant romantique. *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* lèverait en effet, le voile sur certaines vérités, sur le secret de la race noire, et sur les « obscures » pratiques et rites sorciers de l'île auxquels s'oppose férocement l'Église. Sylvie la femme d'Ulysse apparaît comme une sorcière incompréhensible et méprisée. Du côté de Clément Charoux, demeure l'éternelle et mystérieuse indienne, insaisissable par tout homme quelle que soit la couleur.

Dans *Ulysse cafre, ou l'histoire dorée d'un Noir*, les personnages féminins de couleur, qu'il s'agisse de Léonore la mulâtresse domestique, ou Sylvie l'épouse indienne d'Ulysse, n'ont pas une réelle importance dans ce roman masculin où la femme apparaît comme un être maléfique, une marginale, une démente qu'il faut guérir. Alors que dans la deuxième partie, Sylvie apparaît clairement comme une sorcière. Le deuxième personnage féminin de couleur mis au second plan, Léonore

s'avère n'être qu'un réceptacle des discours de la doxa, qui réifie et marginalise « Ulysse cafre ».

Ameenah et *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* sont des romans coloniaux différents non seulement parce qu'ils traitent de sociétés dissemblables, mais aussi parce que les optiques divergent. Leur manière de percevoir cette altérité (centrale dans les romans coloniaux) ne sont pas les mêmes. Clément Charoux conte l'amour impossible entre les races et l'échec du métissage que le héros colon blanc Frédéric Delettre a tenté en se mariant avec Ameenah « la petite hindoue » qu'il veut sauver des Indiens. Ce héros blanc romantique préfère tourner le dos à tout ce en quoi il croit pour s'ouvrir à l'Autre et tenter une nouvelle expérience dans la rencontre avec l'Autre féminin indien oriental. Étant chimiste et biologiste à l'usine sucrière, il a tenté cette nouvelle expérimentation qui s'avèrera être un véritable échec dans le retournement de situation aux dernières lignes du roman mauricien. L'auteur laisse le lecteur comme le héros Frédéric Delettre, dans une déconvenue puisqu'aucune explication n'est donnée sur les faits inattendus qui constituent la chute du récit.

La disparition d'Ameenah et l'absence de paroles expliquant son choix marquent la fin de ce roman colonial qui illustre l'énigme définitive et insoluble caractérisant l'Indienne. Son refus de l'ailleurs occidental qui leur aurait permis de vivre l'idylle amoureuse proscrite par la société mauricienne qui interdit le mariage mixte (et condamne le mélange des races). L'auteur décide de ne pas faire parler Ameenah sur son choix de rompre totalement avec Frédéric Delettre pour laisser ce dernier avoir lui-même le mot de la fin qui fixera son identité d'Indienne semblable à toutes les autres Indiennes que les amis blancs du héros avaient voulu élever à la haute société blanche, et qui connurent le même échec. Comme une sorte de revanche, le héros romantique reconnaît l'insuccès de son « expérience » sociale et sentimentale de la rencontre avec l'Autre orientale qu'il a voulu changer et assimiler pour qu'Ameenah puisse se fondre dans la population occidentale, suivant un processus d'identification.

Dans ses mots sur « l'Ameenah traîtresse » (qui vient de dèserter), Frédéric Delettre parle pour elle, et utilise à ce moment, les mots de la victoire de la doxa, à savoir ceux affirmant l'impossible métissage à cause de la hiérarchie des races qui

justifie et légitime la mission colonisatrice. Frédéric Delettre avait, grâce à son expérience, débattu de ce discours social et culturel, et avait tenté de prouver que l'assimilation et l'union d'un Blanc et d'une Indienne aurait été possible. Il finit donc par « rentrer dans les rails » et épouse l'opinion publique. Ce roman colonial dit entre les lignes, l'incapacité d'Ameenah à expliquer son geste, à s'exprimer et à s'élever jusqu'à la culture blanche.

Nous examinerons les discours des narrateurs, des personnages ainsi que l'ensemble des discours dominants, omniprésents, l'ensemble de thèses discutées et de contre-discours adoptés par les locuteurs et dans quelles circonstances. De cette manière, nous pourrons appréhender les politiques et les stratégies de ces romans coloniaux masculins mauriciens et réunionnais qui souhaitent décentrer à la fois le roman et son regard en présentant les identités de ces Autres de couleur le plus intimement possible. L'identité secrète des hommes noirs et celle des femmes noires paraissent encore plus éloignées de celle du narrateur et des personnages centraux blancs.

1. Mises en scènes des Autres de couleur.

1.1. La perspective décentrée d'insertion d'autres hommes.

La littérature exotique et des romans coloniaux décentreraient le roman en insérant des Autres et un Ailleurs, ce qui obligerait quelque part leur lecteurs à décentrer leur regard. *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*, *Ameenah* et *Namasté* font découvrir des héros hauts en couleurs et reprennent des cadres des clichés concernant l'altérité.

Le récit à la première personne de Marius-Ary Leblond servirait à présenter l'Autre noir par rapport à d'Autres de couleurs :

> *« Même, je l'aimais, le préférant à Onésime, le cocher, qui était Malgache, et à Léonore, la repasseuse, mulâtresse insolente ; je ne parle pas de Babot, l'Indien idiot et bouffon, à qui je ne permettrais pas qu'il me touchât du bout des doigts » (LEBLOND, 1924 :3).*

Cette citation manifeste l'affection de l'enfant narrateur blanc pour son cuisinier, en valorisant le Cafre. Il y a nuance dans la description des Noirs. Comme dans l'incipit d'*Ameenah*, la présentation du métier du personnage est suivie de la race. Tout se passe comme s'il s'agissait de classer et de catégoriser ces personnages comme des objets d'un décor qui ne seront jamais plus évoqués par la suite. Dans ce classement, les personnages sont « comme rangés » par classe et par race.

Dans le roman de Marius-Ary Leblond, c'est dans un réseau de différences, que le narrateur autodiégétique décrit Ulysse. Le narrateur brosse ensuite, un portrait physique d'Ulysse qui commence par la description de la forme de sa tête, de ses cheveux, de ses yeux, de son nez, de sa barbe, de son front et ses oreilles qui correspondraient à un portrait stéréotypé du cafre :

> *« Ulysse portait haut sa tête solide et ronde, pareille à un boulet ; des cheveux ras ; de gros yeux aussi saillants en dehors que son nez écrasé semblait rentrer en dedans ; une barbe crépue, comme criblée de grains de poivre ; un étroit front qu'il avait en quelque sorte tatoué lui-même à force de le rider et des oreilles courtes, en anse de marmite, avec lesquelles il entendait vite et juste assez » (LEBLOND, 1924 :3).*

Les formes circulaires sont des leitmotivs de la description physique du héros, peut-être comme traits physiques caractérisant le Cafre, contrairement au stéréotype de l'Indien perçu toujours comme ayant des traits fins. Le narrateur présenterait donc au public français ce à quoi ressemble un Cafre.

La description plutôt négative comme le prouvent les adjectifs « écrasé », « gros », « étroit », et les comparaisons « à un boulet », aux « grains de poivre » et aux « anses de marmite » contraste avec l'affection que porte le narrateur pour Ulysse. Après cette peinture physique, le narrateur évoque le mutisme de ce dernier :

> *« Il parlait peu, à nous-mêmes il ne se donnait souvent pas la peine de répondre ; avec les autres domestiques il ne causait guère : cependant on n'entendait que lui. Voici comment : dans un tel vacarme il coupait la viande sur la planchette de bois, si bruyamment il appelait les chiens pour leur jeter au museau les entrailles de volaille, avec tant de fracas il fendait le bois dans la cour, que des maisons voisines et de très loin, on suivait tout ce qu'il faisait. 'Casser la tête du bois !' Comme il disait. C'était alors que j'aimais surtout le regarder » (LEBLOND, 1924 :3-4).*

Le récit comprend de nombreuses négations pour signifier le mutisme d'Ulysse. Le narrateur ménage l'attention du narrataire en se moquant d'Ulysse dont l'identité est contradictoire, puisqu'il est de nature silencieux avec les hommes, et paradoxalement bruyant dans sa cuisine et avec les animaux, comme s'il ne pouvait communiquer avec les hommes. Ce portrait fait sourire étant donné qu'Ulysse surgit comme le personnage le plus assourdissant. Son discours rapporté au style direct « Casser la tête du bois ! » constituant ses seuls mots, manifestent son incapacité à parler comme tout le monde. Cette première scène qui tourne Ulysse en dérision. C'est pourquoi, elle aura retenu l'attention du narrateur. Ce personnage hors du commun est l'occasion pour le narrateur colon d'exposer le sauvage barbare face aux civilisés que représentent le narrataire et le narrateur :

> *« Les animaux sont sur terre pour être tués : un chien, qu'on ne pouvait manger, lui paraissait bête inutile, et quand il en regardait un de temps à autre, avec quelque intérêt, c'était seulement qu'il pensait à en faire un appât pour les requins » (LEBLOND, 1924 :4).*

Encore une fois, ce discours rapporté au style indirect emprunté à Ulysse sorti de son contexte, vient dire uniquement la barbarie de ses actions. Le narrateur informe le narrataire des pensées profondes et des agissements d'Ulysse qui ne se livre pas si aisément et qui reste discret sur sa vie. La discrétion, le mystère et le mutisme du personnage pousseraient le narrateur à percer le mystère d'Ulysse, à

l'image du père des Vaysseaux dans la troisième partie, qui tente de découvrir le secret de son cuisinier.

Coupé du monde, tout se passe comme s'il devenait l'objet de discours de tous, parce que tous, comme le narrateur, ont besoin de le décrypter. Ils utilisent le discours du commérage pour se familiariser avec le personnage et annuler la distance. Le discours collectif est un moyen d'avoir accès à une certaine connaissance d'Ulysse qui évite toute discussion. Ne s'agirait-il pas d'une compensation ? Ce jugement partagé emprunterait au discours dominant idéologique colonial qui affirme la supériorité de la culture occidentale sur les cultures non civilisées et barbares. C'est ce qui transparaît dans la critique sous-entendue faite à Ulysse.

Tous les personnages, le narrateur y compris, parlent d'Ulysse et parlent pour Ulysse :

> *« **Nous** savions qu'Ulysse, n'ayant consulté personne était ' tombé' sur une méchante femme : elle ne buvait ni ne volait ; mais, pour une raison que personne ne voulait me dire, il avait été constamment obligé de la battre – tout comme aimer – comportait sa pudeur, il attendait la nuit, fermait la porte de la paillote, attachait Sylvie au pied du lit conjugal, et à coup de sangle, la domptait. Un jour elle disparut. L'avait-il tuée ?... En tout cas, il ne parlait jamais plus de sa femme, tandis qu'avec des mots entrechoqués il parlait assez souvent de son fils » (LEBLOND, 1924 :7).*

Ce récit rapporte les détails de la vie (et de l'intimité) de ce personnage principal à son insu, puisque ce dernier demeure discret en ce qui concerne son intimité. Le narrateur insiste sur son silence au sujet de sa femme. La voix du narrateur se mêle à celle des autres ; parfois s'en sépare, comme pour rappeler l'identité du narrateur à l'époque, enfant, à qui l'on ne disait pas tout.

Il subsiste un mystère autour de Sylvie qui passe du statut de victime à celui de bourreau, dans le discours masculin et patriarcal de son mari Ulysse qui la voit comme coupable. Ce récit de la maltraitance secrète de Sylvie viendrait donner raison à Léonore qui dans son discours rapporté au style direct, affirma : « -Pour tout l'or du monde, […] je ne voudrais pas être mariée avec ce « bourreau » » (LEBLOND, 1924 :7).

L'identité contradictoire d'Ulysse fait parler de lui et pose question au narrateur qui cherche à rendre compte d'un inconnu et peut-être même d'un

impensé. Le narrateur fini par douter de la bienveillance qu'il voyait chez Ulysse au moment où celui-ci s'exprime à propos de son fils :

> *« - Malheur de sort ! si c'était à refaire demain, je saurais mieux le songner ! N'allez pas le répéter : il y a sur le corps certain endroit où il faut cogner juste avec le casse-tête pour que, du coup, l'Esprit du mal soit tué » (LEBLOND, 1924 :14) !*

Le portrait (paradoxal et) presque insaisissable d'Ulysse semble être à l'origine de ce récit romanesque qui se charge de raconter son histoire et sa vie. Par le biais de ce récit, le narrateur tentera de le rendre connaissable et décryptable. L'identité duelle du personnage le rend insaisissable. En effet, ce portrait contrasté et antithétique empêche finalement quiconque à réifier son identité multiple et dissimulée. L'injonction d'Ulysse « N'allez pas le répéter ! » adressée au narrateur autodiégétique marque bien la volonté chez ce personnage de rester dans l'ombre des commérages. Or, par ce texte, son intimité, ses mots et son histoire restent au centre du commérage que reconstitue ce récit romanesque. L'intérêt du texte résiderait dans cette quête de vérité et d'informations sur l'identité et sur l'histoire personnelle dévoilée de celui qui a tenté de les taire, un peu comme les croyances populaires et la sorcellerie qui seront révélées au fil du roman, alors qu'il s'agit de pratiques secrètes.

Dans le passage précédent, Ulysse évoque justement à demi-mot ces sortilèges. Il parle d'un maléfice que ne comprend pas le narrateur, puisqu'il est question de battre un fils pour que le Mal s'en aille, d'après les explications d'Ulysse que le narrateur feint de ne pas comprendre. Ce qui génère le suspens dramatique. Ses mots et son histoire ne seraient-ils pas présents dans le texte romanesque uniquement pour faire découvrir aux lecteurs parisiens des rituels et des croyances autres fondant une nouvelle autorité opposée à celle de l'Église ? La deuxième et la troisième partie d'*Ulysse cafre, ou l'histoire dorée d'un Noir* donnent à voir ce rapport de force entre ces deux mondes religieux dans la société coloniale.

Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir narre le périple et le voyage initiatique d'Ulysse à la recherche de son fils Songor. La longue quête métamorphose le héros noir qui découvre de nouveaux personnages et de nouveaux sites pittoresques. Le lecteur parisien arpente les routes de l'île avec Ulysse, qui nous entraîne dans un univers secret et tabou, dans un univers magico-religieux. Les péripéties laissent entrevoir la supériorité religieuse du Blanc sur le Noir, puisque le

héros après avoir fait l'expérience des pratiques et des rites sorciers pour pouvoir retrouver son fils, décide de lutter contre ceux qui les pratiquent dans la troisième partie du roman colonial réunionnais. Il adopte alors la vision du père des Vaisseaux qui le sauva et l'employa comme cuisinier.

Cette hiérarchie culturelle et raciale apparaît dès le début dans la réflexion du narrateur enfant face à la violence de celui qu'il admire tant.

> *« Les flammes faisaient reluire ses [celles d'Ulysse] tempes comme du cuir. Il avait des soubresauts de fou.* ***Pour la première fois****, sa cruauté* ***m'apparut monstrueuse****, et quoique Songor eût cessé d'être un enfant, je me découvris près de sympathiser avec lui : ' Qu'il ne revienne jamais, jamais plus' me répétais-je âprement » (LEBLOND, 1924 :14).*

Le personnage principal est décrit dans ces mots, comme un monstre, c'est-à-dire comme un être hors norme. Il se situe à présent en dessous de l'espèce humaine : « Au reste, je me demandais si les noirs sont capables d'affection et si l'amour des parents pour les enfants ne demeure pas le privilège de notre race blanche » (LEBLOND, 1924 :14). Le narrateur en vient à expliquer cette « monstruosité » par la race, en formulant une règle générale concernant l'éducation donnée par les Noirs. De cette manière, Ulysse et sa race illustrent des savoirs encyclopédiques qui définissent l'Autre noir. Ulysse et la race noire font l'objet d'une démonstration scientifique du texte littéraire naturaliste. Cette constatation qui clôture le deuxième chapitre sera-t-elle remise en question ? Ce stéréotype du Noir incapable d'aimer et d'éduquer son fils fera-t-il l'objet du récit ? Le chapitre suivant intitulé « Le pont au Soleil » qui semble rompre avec les chapitres précédents dans la mesure où il est question cette fois du narrateur, qui semble donner en partie raison à l'éducation des Noirs.

Il faut savoir que dans le roman colonial, le discours du narrateur blanc en français se veut discours de vérité comparé aux discours des auteurs de récits de voyage et de littérature exotique. Le roman colonial se prétend supérieur au roman exotique parce qu'il part du regard du natif qui serait selon Marius-Ary Leblond, plus à même de décrire le référent colonial que l'écrivain voyageur de passage. Ainsi, les romans coloniaux et les manifestes expriment la volonté chez les auteurs de sortir d'un discours qui « réifie » les habitants des sociétés créoles. Ils souhaitent sortir de ce cliché. En quelque sorte, en reprenant ces images dominantes, ils tendent par l'écriture des romans coloniaux à ne plus « être parlés par autrui ».

Cette notion de discours de savoir et de pouvoir est centrale dans l'élaboration de la littérature coloniale car le roman colonial « contre-écrit » et entre en résonnance avec la littérature exotique qui place les Autres de couleur comme étant parlés par les écrivains occidentaux, pour des lecteurs occidentaux français, parce que des textes disent qu'ils sont incapables de se représenter. Ils seraient donc subalternes dans le sens où leurs voix ne seraient pas entendables, toujours en marge.

1.2 Exhiber les Autres qui ne peuvent se représenter eux-mêmes.

Conter la vie d'Ulysse par le journal est une manière pour le narrateur de faire passer pour vrai cette épopée invraisemblable qui donne à voir au fur et à mesure des pratiques cachées de sorcelleries, puisque le narrateur passerait par un contrat de lecture romanesque. Le narrateur colon blanc étant porteur de « rationalité » aurait pour rôle de rapporter la réalité des sociétés coloniales. Il serait digne de confiance pour le lecteur occidental, parce qu'ils partagent tous deux la même culture, la même idéologie coloniale et la même identité blanche. Le lecteur parisien ne pourrait s'identifier qu'à ce narrateur blanc. Le roman colonial n'aurait finalement pour seule finalité d'exhiber la supériorité de l'identité des Blancs sur les autres de couleurs.

Ulysse ne parvient pas à s'exprimer dans la première partie du roman. Les premiers chapitres d'*Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* et d'Ameenah nous font découvrir ces héros pittoresques qui sont l'occasion d'exposer une altérité. Ils nous les présentent comme étant incapables de parler de façon claire et maîtrisée. C'est pour cela que le narrateur blanc les met en scène, en faisant l'intermédiaire entre les deux mondes culturels, puisque ceux-ci ne peuvent se représenter eux-mêmes dans la langue française et ne peuvent se raconter eux-mêmes.

Le texte de Marius-Ary Leblond est à la première personne. Le « je » donne l'impression au lecteur qu'il s'agit d'un journal rendant compte de l'histoire

d'Ulysse ayant vécu d'extraordinaires aventures. Le narrateur en focalisation interne ne serait uniquement là qu'en tant que témoin : « Ulysse était cuisinier chez mes parents, à Saint-Pierre de la Réunion. Je le respectais parce qu'il était Cafre et que le Cafre est supérieur par la force aux autres Noirs » (LEBLOND, 1924 :3).

D'entrée de jeu, le narrateur autodiégétique justifie son choix de vouloir décrire et raconter la vie d'un Noir, d'un « type de Noir » plus forts que tous les autres Noirs. Cette conception classificatrice transforme déjà Ulysse en élément catégorisable et représentable seulement dans une hiérarchie raciale stéréotypée.

Ulysse ne pourrait se représenter lui-même, parce qu'il paraît simple d'esprit, timide et serait donc incapable de se représenter dans un langage continu en français adressé au narrataire européen. Dans la conception du narrateur, l'identité d'Ulysse au départ, est réduite à son métier de cuisinier. Pourrait-il avoir le recul suffisant pour se représenter lui-même, alors qu'il ne parle jamais de lui dans la première partie du roman ? A contrario au deuxième chapitre, sa langue se délie, car pour retrouver son fils Songor, le héros doit raconter son histoire et sa vie. À ce moment-là, il parviendrait à se représenter lui-même aux autres personnages anonymes réunionnais. Le « je » du narrateur colon disparaît pour laisser place aux récits des rumeurs sur Songor et Ulysse. Cette évolution de la représentation de l'Autre d'abord incapable de s'exprimer, puis capable de se raconter correspondrait à l'évolution de la logique romanesque, c'est-à-dire à une forme de dialogisme qui ferait dialoguer entre eux les stéréotypes sur les Autres de couleur.

Le roman colonial mauricien *Ameenah* de Clément Charoux donne également à voir l'incapacité du personnage féminin indien Ameenah (pourtant héroïne) à manier la langue :

> *« Il [Frédéric Delettre] lui [Ameenah] parlait, mais son patois s'entendait mal, mêlé de mots trop français, de tournures trop académiques. Pressée, elle répondait timidement dans son langage indien auquel à son tour il ne comprenait rien» (CHAROUX, 1935 :140).*

Les autres langues « subalternes » sont d'emblée dévalorisées par les appellations « patois créole » et « langage indien » (malgré la mise en scène du contact des langues qui produit le mélange français créole.) Le syntagme « langage indien » renvoie-t-il péjorativement à la langue de l'Autre indienne ou à l'inaptitude d'Ameenah à parler correctement la langue indienne ? La hiérarchie des races

suppose une idéologie selon laquelle existe une hiérarchie des langues au sein de la colonie mauricienne.

Frédéric Delettre, le héros blanc « entre » dans la langue de l'Autre, dans la langue subalterne, mais rappelle sa posture de supérieur hiérarchique en introduisant le français et les tournures académiques. Ainsi, le contact des langues, comme le métissage est méprisé par l'auteur qui porte l'idéologie coloniale des romans coloniaux.

Paradoxalement, le jugement du narrateur (« mais son patois s'entendait mal ») témoigne de son bilinguisme. Ce dernier adopte dans cette partie de la phrase, la vision du locuteur créole se moquant de l'incapacité à manier le créole. Face au Blanc, Ameenah n'est pas à l'aise dans la langue du pouvoir (le français), alors que face à son prétendant indien Sookdewoo, c'est elle qui dominait le discours. La mise en scène de la timidité d'Ameenah renvoie à la supériorité culturelle, linguistique et sexuelle, correspondant à la représentation « orientaliste » décrite par Edward Saïd dans laquelle l'Orient est caractérisé par sa forte sensibilité, à l'inverse de l'Occident qui se veut représentant de la raison des Lumières[14].

> *« Pressée, elle répondait timidement dans son langage indien auquel à son tour il ne comprenait rien. Sa ridicule éloquence eût tenté d'établir sa sincérité, mais voici qu'elle s'écorchait à la trivialité des mots et que ce patois créole, seul idiome possible entre eux, dont tant de fois l'ingéniosité et le pittoresque l'avaient retenu, apparaissait d'une indigente vulgarité » (CHAROUX, 1935 :140).*

Ameenah n'est plus dans la maîtrise de son discours comme l'indique son empressement dans la manière de prendre la parole. La timidité dit son infériorité sur le plan discursif. Le syntagme « ridicule éloquence » indique que le narrateur tourne en dérision sa manière de prendre la parole. Ameenah, (la grande et mystérieuse Ameenah aux pouvoirs enchanteurs qui avait séduit le héros blanc étant sous son emprise) est replacée dans sa condition de subalterne par la représentation de son discours. Nous avons affaire à un double rejet, à savoir celui d'Ameenah incarnant l'Autre dans sa double altérité, féminine et Indienne, et le rejet de la langue créole comme canal linguistique entre la communauté blanche et indienne.

---

[14] Edward SAÏD, *op. cit*.

Le français serait la langue de l'exactitude, de la description scientifique, la langue du colonisateur représentant de la civilisation, de la « vraie » humanité et du progrès, tandis que le créole serait la langue de « l'inexactitude » des rumeurs, des histoires racontées, des légendes, des chansons, du folklore, des contes et d'un univers peut-être plus sensible et plus intime (correspondant une fois de plus à la vision orientaliste langagière). Selon l'idéologie du roman colonial, la langue française aurait la capacité de décrire la réalité, contrairement au créole qui ne peut dire les nuances de sentiments.

Les langues créole et indienne ne sont pas perçues positivement dans le roman colonial mauricien, bien qu'il y ait un contact des personnages indiens et blancs qui s'élabore dans la langue créole qui reste malgré tout péjorée par le personnage masculin blanc. Le rapprochement et l'échange entre les différents représentants des communautés indienne et blanche sont mis en scène.

Dans le roman colonial, le discours du Blanc en français se veut discours de vérité par rapport aux discours des auteurs de récits de voyage et de littérature exotique. Cette notion de discours de savoir et de pouvoir est centrale car le roman colonial « contre-écrit » la littérature exotique qui transforment » des natifs insulaires en des objets de discours ; alors que selon les théoriciens du roman colonial Marius-Ary Leblond, les natifs seraient mieux légitimés (car plus aptes) à décrire la réalité des sociétés insulaires dans toute leur intimité. La parole omniprésente et omnipotente des narrateurs des romans coloniaux mauriciens et réunionnais porte le discours colonial paternaliste et masculin dans le sens où la voix du natif blanc est détenteur d'un discours vrai. Valérie Paüs explique que le roman colonial se prétend supérieur au roman exotique qui se contenterait de décrire des impressions et utiliserait le regard d'un exote sur la société coloniale, contrairement au roman colonial qui part du regard d'un natif, présenté comme plus à même de décrire le référent colonial[15].

---

[15] Valérie PAÜS, *Des indianités dans la littérature coloniale de l'Océan Indien : "Moutousami" et "La croix du sud" de Marius-Ary Leblond et "Ameenah" de Clément Charoux*, mémoire sous la direction de Jean-Claude Carpanin Marimoutou, [s.l] [s.n], 1999.

Pourtant, d'après Rose-May Nicole[16] la littérature coloniale réunionnaise fige les femmes et les hommes de couleur dans leurs mises en scène afin de mieux les contrôler dans le discours ethnologique colonial. Ils deviennent objets de savoir et de domination, et les femmes noires des objets sexuels. Par conséquent, nous pouvons parler de représentation de subalternes réifiés, homogénéisés et assignés comme des êtres inférieurs aux Blancs dans la littérature coloniale. Dans le prolongement des expositions coloniales à Paris, les romans coloniaux donnent à voir avec beaucoup de précision des personnages de couleur mystérieux.

1.3 Le refus d'être compris et connu : origine de l' « exposition » de l'Autre.

Les narrateurs décrivent Ulysse et Ram qui ne se laissent pas si facilement comprendre à des narrataires parisiens. Parce que ces Autres de couleur Ulysse « cafre » et Ram « indien » sont discrets, secrets et peu bavards, les narrateurs énoncent leur récit.

Dans les romans coloniaux, le schéma est le suivant : les narrateurs voient l'altérité qui les interpelle et leur silence grandit cette altérité. Les stéréotypes et la rumeur nourrissent le mystère, car on ignore si la rumeur est fondée ou non. En même temps, la rumeur est le seul moyen que le narrateur possède pour connaître et avoir accès aux Autres de couleur. La figure première de l'Autre est donc bien une image qui le rendrait volontairement insaisissable comme toute identité (et qui serait peut-être plus proche de la réalité.)

Ce roman colonial présente Ulysse comme un personnage dont la principale caractéristique reste le mutisme, et c'est dans sa discrétion que ce récit tire son origine, puisque tous y compris le narrateur, tentent de le comprendre et d'élucider son mystère. Il est alors lui aussi, comme Ameenah à la fin du roman, « parlé par »

---

[16] Rose-May NICOLE, *Noirs cafres et créoles : étude de la représentation du non blanc réunionnais : documents et littératures réunionnaises : 1710-1980*, Paris, L'Harmattan, 1996.

les ragots. Le roman se développe principalement dans la deuxième partie (centrale) à partir d'histoires et d'anecdotes sur Ulysse, alors que la première partie du roman prend la forme du journal. Il est question de son histoire qu'il décide de raconter pour retrouver son fils.

L'Autre de couleur reste un mystère par exemple dans le roman colonial mauricien de Marcel Cabon *Namasté*. Le héros indien Ram fera tout au long du roman paysan, l'objet des ragots des narrateurs villageois et du narrateur principal encadrant ces histoires. En ce cas, comme Ameenah, il reste « raconté » par ces derniers qui tentent de résoudre leur énigme, de comprendre l'identité indienne par opposition à leur identité collective créole (dans *Namasté*) ou française (dans *Ameenah*).

Dans *Namasté*, le narrateur premier est rattrapé par une deuxième voix, celle des villageois mauriciens qui racontent l'histoire de Ram dans le monde de la Plantation. Nous comptons la voix du narrateur premier externe au village, donc celle du narrateur blanc étranger ou du narrateur franco-mauricien qui s'exprime en français et celle des villageois qui utilisent le créole mauricien, alors que les mots de Ram rapporté au style indirect sont en langue indienne. L'Indien reste leur objet du discours et de curiosité. Ces derniers cherchent à comprendre, et à réifier son altérité étant donné qu'il est à la fois étranger pour les villageois mauriciens, et pour le narrateur blanc. Ne serait-ce pas une forme de domination que la rumeur qui fait de la résistance contre ceux qui refusent d'être décrypter ?

Les narrateurs du roman mauricien *Namasté* utilisent le récit collectif de la rumeur qui permet de garder l'anonymat, dans la mesure où tout le monde et en même temps personne ne prend en charge l'information. Dans les sociétés créoles qui sont des sociétés orales, l'information est véhiculée de cette manière. Tout se passe comme si les narrateurs étaient en pleine discussion sur Ram. La poétique du texte s'élabore à partir de la monstration d'un dialogue en train de se construire, d'une parole qui naît d'une question et d'un échange avec le narrataire. Elle se base sur l'oralité, d'où une écriture à mi-chemin entre le conte et la rumeur. Le premier narrateur pourrait être le conteur, car cette instance omnisciente narrative encadre les récits. Il tient un discours objectif tandis que le deuxième narrateur villageois est libéré de toute formalité et décrit la réalité de manière subjective. Nous avons affaire

à deux formes discursives contrastées qui s'accordent pour faire découvrir au lecteur français l'histoire de Ram, le descendant d'engagés indiens et l'étranger du village. Il apparaît tel un être divin à cause de sa spiritualité et de sa capacité à apaiser le village par ses chants. Le deuxième narrateur utilise la forme pronominale « on » renvoyant à l'opinion publique :

> *« D'où venait-il ? On avait bien trop à faire pour le lui demander. Au reste, zaffaire mouton n'a pas zaffaire cabri*[17]*. C'était bien assez qu'il fût là, lui qui n'avait pas toujours été là et qui n'était pas le marchand ambulant – le Vieux Cassim qui a une charrette à bourrique et crie si doucement 'Bracelets' ou ' Crépons' que la campagne s'enfonce un peu plus dans le sommeil où l'a plongée le soleil de midi. Oui, c'était bien assez de savoir que Ram ne passait pas comme Cassim, mais qu'il était installé à demeure dans la paillote de Shive » (CABON, 1981 : 9).*

Le narrateur premier plus distant, prend à son compte la première et la dernière phrase de cette citation. Il pose les questions pour interpeller le lecteur et le maintenir en haleine. Le deuxième énoncé pourrait être celui d'une commère qui rejette les étrangers et qui place le lecteur dans la position du semblable. La connivence devient plus importante : marquée par l'humour, les sarcasmes et les proverbes créoles. Ses phrases sont différentes de celles du narrateur premier en ce qu'elles obéissent à la grammaire orale. Le tiret et les guillemets participent en effet de la monstration de la parole oralisée prise sur le vif. L'auteur veut recréer un espace énonciatif oral qui semblerait plus libéré qui génère une écriture du conte, de l'oraliture.

Au fur et à mesure, Marcel Cabon veut nous rapprocher du village et nous y introduire, non pas en le décrivant comme le font l'ethnologue ou le discours colonial, mais en faisant entendre le langage et les préjugés des villageois eux-mêmes. Dans un souci de réalisme et pour donner au lecteur l'illusion d'entendre des villageois commères, l'auteur reconstruit le langage à partir de l'intonation et de la syntaxe orale.

Nous pouvons parler d'un double décentrement de la narration et de l'exotisme, étant donné que le lecteur n'est pas seulement parisien, mais aussi mauricien.

---

[17] Est typographié dans le texte en italique.

Le narrateur premier introduit un deuxième narrateur qui nous convie à sa discussion, à son histoire, à son témoignage et nous fait adhérer à son monde, étant donné qu'il nous parle comme s'il parlait à l'un des siens. Tout se passe comme si le narrateur premier avait questionné les passants, à la manière des reportages.

La syntaxe de l'oral non organisée donne l'impression d'entendre des voix, des intonations car le thème central de *Namasté* reste la proximité. Ces différentes voix occasionnent une polygénéricité et une hybridité, car genres oraux intègrent genres écrits pour renouveler l'écriture romanesque mauricienne. Voilà comment la mise en scène de l'Autre oriental a mené un récit romanesque particulier fait de ragot pour entretenir le mystère qui entoure l'Autre spectaculaire, pour nourrir sa discrétion et son côté légendaire qui fait hésiter le lecteur entre vérité et fiction.

Tout se passe comme si ces personnages féminins et masculins orientaux et cafre ne pouvaient apparaître sur le devant de la scène romanesque sans les formes particulières de récits secrets, à savoir le journal et le commérage qui rendent compte des intimités à différents niveaux. Dans ces trois romans coloniaux de notre corpus, ces personnages ne peuvent être décrits de manière « profonde » en dehors de ces espaces énonciatifs sécurisants, parce qu'ils supposent un certain pacte de lecture qui lie étroitement le narrateur au narrataire à qui il livre des histoires inédites, jamais racontées et secrètes étant donné que le personnage principal refuse d'être l'objet des discussions.

> *« Un jour, Ram avait entendu le dada conter qu'un de ses compagnons s'était jeté dans la fournaise, au moulin, parce qu'il avait reçu un coup de pied de Grand Missié » (CABON, 1981 : 36).*

Ici, la technique du contage de *Namasté* et de la rumeur donne l'illusion d'entendre des histoires « vraies », mythifiées, puisqu'elles passent de bouche à oreille, de génération en génération comme un secret, transmis de manière discrète. Le lecteur s'imagine même entendre les chuchotements, car on dévoile l'intimité des autres, leurs histoires, leurs vies et leurs sentiments.

Les premières phrases de la deuxième partie, « C'est donc par le petit qu'on a su qu'une tantine allait venir » (CABON, 1981 : 27) répondrait à la question « Comment l'a-t-on su » (Cabon, 1981 : 14) ? Les questions qui commencent les chapitres maintiennent le suspens dramatique et grandit l'altérité du personnage :

« VII Comment cela s'est-il fait ? Il y avait ce chant, mais est-ce que cela compte, un chant ? Est-ce que cela compte de chanter les louanges de Dieu ? Pour cela, il y a le maraz. Et Dieu, assurément, a d'autres attentions pour le maraz » (CABON, 1981 : 21).

La poétique du texte s'appuie sur la monstration d'un dialogue en train de s'élaborer, à partir de questions-réponses. Il s'agit de l'échange entre les narrateurs, et de l'échange entre le lecteur et les narrateurs. De fait, cette poétique se base sur l'oralité et sur la littérature orale, puisqu'il est question d'une écriture contée, d'une écriture du ragot. Le but de l'auteur est de donner à voir Ram dans des perceptions qui seraient décentrées, dans la mesure où l'un des narrateurs est villageois. Cette construction stylistique mêle deux formes de récit : le récit du roman et le récit du ragot. L'oraliture travaille le genre romanesque. Ce roman s'inscrit dans une tradition orale du conte et de l'histoire renouvelée, revue et transcrite. D'autant que les genres oraux auxquels appartiennent le conte et les histoires seraient hérités des ancêtres et des esclaves. Ils comporteraient des textes cachés et subversifs et exprimeraient leur condition et leurs sentiments en toute sécurité.

Comparé aux deux autres romans coloniaux de Clément Charoux et de Marius-Ary Leblond, la représentation des Autres de couleur, des Exotismes de Marcel Cabon sont davantage décentrés par la construction des points de vue peut-être plus vraisemblables. Le roman *Namasté* commence par nous communiquer l'antipathie du narrateur pour le héros. Nous avons l'impression de nous trouver en plein interview entre le premier narrateur objectif et le narrateur subjectif. Le questionné serait le deuxième narrateur, faisant partie du village qui n'apprécie guère Ram et qui rapporte ceci :

« D'abord il y eût une sorte de gêne. […] Pourtant, entre eux, il y avait encore ce silence. […] Puis, tout à coup, cela est venu. Un mot après un autre, comme une marche difficile dans les piquants, comme la feuille de vacoas après la feuille de vacoas. Et cela, à la fin de la journée, -une longue journée – fait de belles nattes lisses » (CABON, 1981 : 38).

Cette métaphore filée qui renvoie à l'échange verbal évoque ou la tresse indienne, l'un des symboles de la féminité indienne traditionnelle, ou alors évoque l'élément créole tissé avec des feuilles de vacoas. Cette image rend davantage compte du phénomène de créolisation constitutif de l'identité et des sociétés mauriciennes et réunionnaises. Un tissage illustrant la notion clé de littérature, de texte, de discours et du maillage des voix et des énoncés.

Le roman prend la tournure d'un témoignage concernant Ram l'étranger dont nous avons accès grâce au deuxième narrateur, (questionné par le narrateur premier). Comme dans les romans coloniaux et exotiques, l'altérité est exhibée. Il rapporte une manière de discourir qui serait peut-être propre aux habitants du monde rural dans les métaphores filées provenant du monde rural.

Namasté est le roman de l'échange. Ce roman de la rencontre avec l'Autre a du mal à aboutir. Il s'agit de mettre en évidence le principe même de la discussion et du premier contact. Le passage qui suit rend compte de cette pratique d'échanger pour échanger, pour « faire la conversation » :

> *« Un mot après un autre. Les mots qui disent qu'on a levé la ruche, que le gingembre a fleuri… Les mots aussi pour lesquels on annonce que la vache a vêlé et que depuis elle est toute dolente » (CABON, 1981 : 38).*

Parler, c'est communiquer un savoir sur soi et sur le monde qui nous entoure et c'est transmettre un message. Au beau milieu de *Namasté*, nous avons une certaine définition de ce que « parler » veut dire. Cette insistance sur le lien engendré par la situation de communication est soulignée par l'intitulé « Namasté » qui renvoie à la volonté de l'auteur de mettre en avant les discours des paysans indiens :

> *« Voilà ce que c'est que de parler ! Tant qu'on parle, rien n'est perdu. Un mot après un autre, une feuille de vacoas et Ram a su que la vache de Basdéo était malade que Ram avait des remèdes pour les vaches qui sont malades après avoir fait leur petit » (Cabon, 1965 : 38).*

Par cet échange, ils sont liés les uns aux autres et disposés à s'entendre. Marcel Cabon tend à représenter les paroles de ceux qui n'auraient jamais été au-devant de la scène narrative depuis la littérature coloniale et exotique, puisqu'il s'agit d'un village mauricien indien, présenté dans son folklore et selon les stéréotypes. L'altérité disparaîtrait avec l'échange qui place les personnages sur le même statut, partageant un point de vue.

Le narrateur de *Namasté* n'est pas clairement défini, car les personnages peuvent à leur tour jouer le rôle du narrateur, et prendre la parole à leur manière, dans leur langage, et selon leur logique. L'intérêt de cette polyphonie réside dans la dynamique du texte construit sur l'oraliture. Le souci réaliste rend compte du réel, puisque de manière générale les personnages villageois dont il est question dans le

texte ne savent pas écrire. Aussi, intégrer de l'oralité dans leurs discours apparaît comme une mise en scène de « réappropriation » du discours, car ceux-ci grâce au discours direct ou discours indirect libre, prennent en charge l'énonciation du récit et ne sont plus parlés par le narrateur premier.

Par ailleurs, la polyphonie rend un certain réalisme. Nous avons pu observer précédemment que certaines tournures de phrase rappelaient celle du racontar ; et nous retrouvons également dans le texte, la présence thématique et la référence explicite aux ragots dès la première page :

> *« La nouvelle passait vite de case en case » (CABON, 1981 : 9) ; « C'est au bout de trois jours qu'on a su (on n'écoute pas, mais on entend), qu'il venait de Bras d'Eau et avait touché à peu près à tout : empierré des chemins, coupé l'aloès, vendu des fruits et du poisson, planté des melons d'eau » (CABON, 1981 : 10).*

Tous cherchent à connaître Ram par l'intermédiaire de celui qui aurait vu ou entendu parler de lui. C'est une manière d'avoir le contrôle sur Ram, de le surveiller par la rumeur. Ces villageois « acteurs » sont friands d'informations et leur système de communication repose sur le canal oral. L'information doit circuler pour que tous reste en contact et pour que tous restent unis par ces ragots. Ce système de communication entretiendrait donc la proximité et fonderait ce groupe socialement : « le village nourrissait le secret espoir d'apprendre un assez long bout de l'histoire de Ram pour lui dire, le moment venu, que son père était mort de la gale et que sa sœur n'était pas la fleur des pois» (CABON, 1981 : 10).

Détenir une information et connaître des vérités sur telle membre de la famille ou de la communauté est important et nécessaire, car cela permet de se familiariser avec ces derniers et permet de les essentialiser, comme il permet de réduire l'altérité. L'objectif est de trouver la dernière nouvelle concernant Ram pour le cerner. Est mis ici en scène le pouvoir des mots et du savoir sur l'Autre. Dans leur mode de fonctionnement, le savoir concernant tout un chacun par les membres de la communauté tient une grande importance.

Si dans *Namasté*, le narrateur franco-mauricien ou le narrateur français se mêle à la foule, il n'en va pas de même pour le héros blanc d'*Ameenah* qui décide d'entrer autrement dans l'univers des autres orientaux indiens. L'analyse qui va suivre porte sur le quatrième chapitre d'*Ameenah*, dans lequel Frédéric Delettre

arrive dans la ville mauricienne de Rose Hill. Il s'y sent oppressé et intimidé par les Autres mauriciens inquiétants.

1.4 Des Autres inquiétants.

Dès le quatrième chapitre d'*Ameenah*, nous entrons dans la civilisation mauricienne : « Le train s'arrêtait en gare de Rose Hill ». Dans ce nouvel univers, Delettre le héros colon blanc est opposé au reste du monde dans lequel il se sent en insécurité : « Il s'était réfugié au bout du quai, loin des importuns qui peu à peu envahissaient la station, s'attroupaient contre l'étroit guichet où le chef de gare acariâtre distribuait les tickets » (CHAROUX, 1935 :25-26).

Le narrateur porte la voix du personnage masculin qui est marginalisé, puisque seul contre le monde environnant. D'où le pluriel et l'utilisation des verbes « réfugier » et « s'attrouper » qui renvoient à l'animalisation du petit peuple mauricien. D'emblée, nous décelons le discours colonial selon lequel seul le Blanc représenterait l'humanité (le civilisé) tandis que les autres sont réduits à l'état d'animaux. Le seul moyen de défense du personnage consiste à « bestialiser » ces autres en les rendant inférieurs à l'humanité. D'où l'intitulé « Thérèse, la civilisée » qui met l'accent sur la grandeur de la civilisation blanche face aux nombreux sous-hommes. Le statut social évoqué dans le passage suivant marginalise davantage le héros. Il est en infériorité numérique, mais reste supérieur « socialement »:

> *« Petites gens pour la plupart, engagés des propriétés voisines en promenade avec armes et bagages, tentes volumineuses, corbeilles débordantes de bananes ou de pâtisseries, familles d'artisans levées tôt pour entendre la messe au village voisin » (CHAROUX, 1935 :26).*

Cette description catégorise ces engagés comme un documentaire qui renseigne sur leur coutume par l'intermédiaire d'un regard extérieur qui suppose un narrataire extérieur, prêt à recevoir cet enseignement.

Une classification sociale s'ensuit. Dans ce roman colonial mauricien, les personnages sont perçus par leur statut social ou par leur origine ethnique. C'est la première fois que nous voyons Frédéric Delettre rencontrer d'autres personnages.

« Pour son seul profit, la bête d'acier s'époumonait, pour qu'il pénétrât à nouveau chez les « civilisés », comme il disait. Les « civilisés », c'étaient ces groupes hétérogènes et bigarrés se déplaçant à travers la ville, vers l'église, vers les boutiques et les magasins » (CHAROUX, 1935 :26) ?

Pour Delettre (et peut-être aussi pour le narrateur), la civilisation serait signe de modernisme, comme la ville opposée à la ruralité. Telle est la représentation de l'espace social dans l'imaginaire du roman colonial. L'adjectif qualificatif « hétérogènes » qui caractérise le nom « groupes » suppose que les civilisés seraient plus diversifiés et insaisissables que les villageois et les paysans mauriciens. Les « civilisés » sont eux, hétérogènes, ce qui veut dire non réifiables par le texte : « Les civilisés, au fond de sa pensée, étaient peut-être bien seulement ses amis qu'il allait revoir et, entre tous, les Megnil, dont les portes de la villa s'ouvraient pour lui chaque dimanche, à deux battants » (CHAROUX, 1935 :26-27).

Ce monde-là lui paraît plus rassurant et plus accueillant avec l'image de la maison aux portes ouvertes. Le terme « villa » rappelle la bourgeoisie qui contraste avec l'univers décrit précédemment. La description de la plus haute strate sociale se fait par la rhétorique qui enfle le rythme (devenu épique) et le rend emphatique :

« Et encore… la vraie « civilisée », c'était Thérèse, Thérèse beauté, Thérèse intelligence, Thérèse raffinement… Cette Thérèse partie comme lui depuis un siècle et demi du pays de France et en qui il retrouvait tout le charme de la race en même temps robuste et délicate, saine et forte, simple et harmonieuse » (CHAROUX, 1935 :27).

Le texte sous-entend qu'il y aurait une vraie « civilisée » et une fausse « civilisée », à savoir, une imposture de la civilisation. Le narrateur et le héros sont en quête de pureté de la lignée coloniale, de la race blanche, de la « blanchité » qui ne doit ni se métisser, ni « déchoir ». La race est ainsi liée à la classe. Thérèse et Frédéric forment un couple emblématique occidental français, en opposition à celui des deux personnages indiens : Ameenah et Sookdewoo.

Thérèse est la représentante de la féminité franco-mauricienne, alors que dans le roman colonial réunionnais, ceux de la race blanche sont nommés Créoles. En conséquence, la grande différence entre le contexte colonial mauricien et réunionnais réside dans le fait que l'élite ne se voit pas autochtone et garde le lien fort ancestral avec la colonie alors qu'à La Réunion, le Blanc est autochtone et devient Créole. Il s'approprie le lieu et l'espace. Á l'inverse, à Maurice, le Créole serait le Noir. Nous pouvons parler de deux créolisations différentes.

Donner à voir des Franco-mauriciens ou des Créoles réunionnais explorant de nouveaux horizons, de nouvelles cultures dans la rencontre avec l'Autre permet au narrataire de voyager et d'acquérir des savoirs anthropologiques empiriques. *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* retrace l'aventure du héros noir qui parcourt l'île à la recherche de son fils Songor et qui nous fera entrer plus en avant dans l'univers des sorciers à La Réunion.

1.5 Exotisme signe de maturité et d'expérience masculine du narrateur.

Le narrateur du roman de Marius-Ary Leblond s'éclipse dès la deuxième partie qui relate le récit du périple d'Ulysse. Ce dernier vit l'aventure terrifiante, car lui seul, étant de la race des Cafre (et sans doute le meilleur cafre que le narrateur connaisse), peut nous mener, nous lecteurs dans les ténèbres de l'obscurité et dans l'atmosphère inquiétante pour le narrateur blanc ; l'univers surnaturel de la sorcellerie. Seul un Noir pouvait nous le faire voir.

> *« Grottes de la Pointe La Houssaye et du Cap Champagne ; grottes de Manapany, grottes de Vincendo, étranges gouffres forés par l'océan dans une île basaltique pour y surprendre peut-être les secrets du feu intérieur… nos « nénaines », indiennes ou cafrines, nous affirmaient qu'elles communiquent toutes avec le Volcan » (LEBLOND, 1924 : 96).*

Qui parle ? Est-ce toujours le narrateur qui évoque les nénaines indiennes ou cafrines, ayant ici des positions valorisantes étant donné qu'elles détiennent l'explication du lieu et l'origine de cette grotte. Le narrateur fait ici état des légendes qui peuplent l'imaginaire réunionnais et qui sont transmises par ces femmes de couleur aux enfants blancs des colons.

> *« Nos parents ajoutaient que dans leur corridor sans fond se cachaient jadis les esclaves révoltés, attendant une nuit sans lune pour s'échapper en pirogue jusqu'à Madagascar ! Les pêcheurs les disaient tapissées de nids d'hirondelles marines et de lianes fantastiques… Je les voyais surtout hantées des matelots devenus fous d'un équipage naufragé, loqueteux, crevant de faim, mais armés jusqu'aux dents» (LEBLOND, 1924 : 96).*

L'espace est aussi inquiétant que les insulaires eux-mêmes, puisqu'il serait le témoin de passage et d'histoire, et porterait en lui les traces de ces hommes, du passé, de l'esclavage et de ceux qui ont tenté de s'affranchir par la mer.

> *« Bien abrité sous notre toit, avant de m'endormir, que de soirs en ces dédales sourds j'aventurais mon esprit, tandis que mon corps se blottissait dans les délices de la peur !... Ulysse y entra comme dans une case. Cependant, après quelque pas, il s'arrête : une odeur lui a sauté à la tête : fétide, asphyxiante et pourrie, qui pue à la fois le rat, le chat, l'oiseau… Mais où est-elle, l'odeur capable de faire reculer un Cafre » (LEBLOND, 1924 : 96) ?*

L'effroi ferait partie de cet exotisme en ce qu'il ménage le suspens dramatique du récit. Là où le narrateur imagine ces aventures inquiétantes, Ulysse les vit. La curiosité du Noir serait le prolongement de celle du Blanc, incapable d'aller jusqu'au bout, jusqu'aux confins de la réalité réunionnaise, des éléments culturels dissimulés et tabous.

« Ah ! soupire le vagabond, dans quel trou les Sorciers ne me forceront-ils pas de coucher ? Voilà que, cette nuit, mon lit est fait de galetas de je ne sais quelles bêtes » (LEBLOND, 1924 : 96). Il y a un contraste entre la couchette d'Ulysse, à même le sol dans un milieu inconnu et inquiétant et celle du narrateur confortablement installé, dans un lit douillet en sécurité.

Le narrateur colon blanc jouera donc le rôle de celui qui rapporte ce qu'a vécu son héros Ulysse, qui ne pourrait le faire lui-même. L'auteur met en scène un lien fort entre le Blanc et le Noir qui sont liés, l'un servant à la connaissance de l'autre, comme s'ils travaillaient en équipe parce qu'ils seraient dépendants l'un de l'autre.

Si le roman *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un noir* met en évidence l'influence et le parallèle fait entre le narrateur et Ulysse, l'Autre cafre, le roman mauricien *Ameenah* expérimente l'interdit du mariage mixte, de la mixité des races dans une société catégorisée par la race, la caste et la classe. Nous supposons en ce cas, qu'Ameenah est attrayante parce qu'elle serait le « fruit défendu » pour Frédéric Delettre qui entend parler d'elle et qui se l'imagine peut-être telle que les stéréotypes occidentaux représentent l'Indienne.

2. L'Autre peut-être attirant parce qu'interdit.

2.1 Un inventaire pittoresque des classes et des races dans *Ameenah*.

Le roman de Marius-Ary Leblond commence avec la présentation d'Ulysse, car c'est de son histoire dont il s'agit. D'où l'intitulé du premier chapitre « Le cuisinier ». Le roman de Clément Charoux s'ouvre lui, sur l'« éveil aux tropiques » qui s'adresse au lecteur français non familier à l'univers exotique insulaire. Cette présentation du cadre spatial s'accompagne de celle d'un ordre établi du système colonial. Les seuls personnages décrits et identifiés sont d'ailleurs les représentants de l'autorité.

Le narrateur commence par décrire l'éveil de l'Habitation et de ces travailleurs des champs, à la manière d'une peinture, comme un paysage pittoresque. Il s'agit d'une peinture que brosse le narrateur-peintre qui ne présente pas ce monde en profondeur, mais en surface :

> *« De confuses silhouettes s'agitaient. Les laboureurs arrivaient par petits groupes, la pioche à l'épaule ou la serpe à la main. Presque tous portaient la boîte de fer-blanc, le tin pot, contenant le repas de dix heures » (CHAROUX, 1952 : 4).*

Leurs ustensiles sont détaillés pour nous donner des indications sur leur fonction et non sur leurs identités, ni leur personnalité. Ainsi, le texte les présente comme des outils mercantiles, comme éléments d'une main d'œuvre, plutôt que comme hommes singuliers. Les seuls décrits de plus près est Lamare, un représentant de l'autorité coloniale :

> *« Lamare, coiffé d'une casquette déformée, vêtu d'une vieille capote d'ordonnance, se leva en geignant. C'était un mulâtre de classe inférieure, policeman retraité, grand amateur de rhum. Il remplissait les importantes fonctions de gardien de nuit de la sucrerie Bois-Manguier » (CHAROUX, 1952 : 1).*

Son discours n'est pas rapporté au style direct, et le texte rapporte une expression dévalorisée avec le verbe « geindre ». C'est sa condition sociale qui est renseignée uniquement. Ainsi, la conception du monde du narrateur semble tourner autour du système économique, du système de classe et de race comme l'indique la citation suivante :

> *« Ils [les laboureurs] se rangeaient tout de suite, bien en ordre, sur plusieurs lignes, Tamouls au teint foncé, aux oreilles piquées d'argent, Calcuttas aux langoutis bouffants, Bengalis aux gestes harmonieux, « lascars »[18] aux figures amenuisées par la barbiche. Ici, les hommes de « grande bande », les lurons, fossoyeurs ou coupeurs de cannes, travailleurs d'attaque, prêts aux plus durs labeurs, là, les « petite bande », adolescents et vieillards, et puis les « tchokras », troupe espiègle de gamins fiers de participer à la tâche commune. A quelques pas, les sirdars, le chef abrité de feutres à large bords, drapés de vieux manteaux, armés de sagaies, formaient un groupe d'allure inquiétante pour des regards non avertis » (CHAROUX, 1952 : 5).*

Le narrateur se pose non seulement en voyeur mais en connaisseur « intime » dans le sens où il les connaîtrait tous de manière familière, comme il veut les rendre au lecteur. Il s'agit en quelque sorte de dépeindre un certain folklore. D'autre part, le découpage des personnages par race, par caractéristiques, par génération et par classe sociale révèle chez le narrateur, le souci de catégoriser ces derniers en objets de savoir. Cette manière de présenter les laboureurs telle une armée (ou un collectif) de manière unifiée constitue un moyen de les réifier. L'auteur insiste sur la hiérarchie des races et des classes parce qu'elle s'avère être le pilier de l'idéologie coloniale.

[18] Annoté : « Musulman, dans le langage populaire. »

2.2 L'interdiction de la mixité des races ….

Le roman de Marius-Ary Leblond commence par la présentation du héros légendaire Ulysse, tandis qu'*Ameenah* commence par dépeindre une société « exotique » en éveil (« I. éveil aux tropiques »). Á aucun moment, n'est évoqué ce personnage central qui donne son nom au roman. Par sa sonorité, le prénom indien musulman « Ameenah », transporte d'entrée de jeu le lecteur dans un univers oriental, étranger et mystérieux puisqu'il fait échos à l'imaginaire orientaliste et à sa littérature développée pendant la période coloniale, comme nous le verrons plus tard. La seule présence du prénom indien suffirait à nous indiquer à quelle communauté elle appartient. Pourtant, il s'agit d'un nom musulman et non d'un nom indien d'Inde comme le narrateur et l'auteur tentent de nous le faire croire. Ils ne problématisent pas l'hétérogénéité de l'Inde, et homogénéisent l'identité indienne ainsi que le pays oriental. Cette perception globalisante indique la vision générale du texte romanesque mauricien.

A contrario, Ulysse porte le prénom du héros de l'épopée grecque d'Homère : l'*Iliade*. Il faut savoir qu'autrefois, les mythes grecs regorgeaient d'éléments exotiques pour le monde occidental ; ce qui veut dire qu'à l'époque de certains mouvements littéraires dont le Romantisme au 19ème siècle, ces mythes constituaient une source inépuisable d'éléments exotiques. En conséquence, nous supposons que le parallèle fait entre le héros cafre et le héros grec, aurait pour but de signifier une double altérité spectaculaire que doit rendre le texte exotique. *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* et *Ameenah* présentent deux formes d'exotisme différentes.

Les deux romans portent sur des personnages « exotiques » pour les lecteurs parisiens, puisqu'ils renvoient à l'altérité. L'intitulé *Ulysse cafre ou l'Histoire dorée d'un Noir* comporte deux occurrences à la ligne de couleur, contrastant avec le prénom occidental grec. Elles exprimeraient le contact de ces deux cultures, car il est toujours question d'un idéal de pureté de la race. Par exemple, les premiers chapitres d'*Ameenah* donnent à voir deux couples prédestinés par leur race, leur rang et leurs affinités, à savoir celui d'Ameenah-Sookdewoo et celui de Frédéric

Delettre-Thérèse Megnil. Il est à remarquer que les premiers personnages indiens ne portent que le prénom, se présentant souvent comme le fils ou la fille de leur père, tandis que les personnages blancs Frédéric Delettre et Thérèse Megnil portent un prénom suivi d'un nom. Cela ne traduit-il pas leur classe sociale ou une manière de présenter les Indiens comme étant plus attachés à leurs ancêtres, donc tournés vers leur passé, contrairement aux Européens tournés vers l'avenir et le progrès ?

Le chapitre XVI donne à entendre le dialogue entre Ameenah et Pandit, (l'officiant ou le prêtre indien) qui prône ce communalisme. Le métissage et l'échange avec l'autre y sont prohibés :

> *« Mais il est écrit :- « Nul ne doit fréquenter la maison de l'étranger ; nul ne doit se marier en dehors de la race ; quand la fleur s'épanouira, malheur à l'abeille si elle se laisse prendre par un bouton sans parfum, sans couleur et sans douceur. » Que l'enfant fuie ! Quand quatre lunes seront revenues, le repos sera avec elle » (CHAROUX, 1935 :117).*

Cet extrait rappelle que la race est liée au sexe, comme le rappelle Anne Laura Stoler. Les textes sacrés indiens ici rapportés exigent que l'Indien reste dans la race pour ne pas se perdre, comme l'idéologie des Blancs qui veille à ce que ces derniers demeurent dans la race. Nous voyons que la parole de l'Autre entre en résonnance avec celle du Blanc.

Le chapitre se termine par la rencontre (pas toujours décrite, mais) qui dans l'implicite, laisse présager un destin funeste pour le narrateur. Le Blanc aurait été piégé par l'Indienne Ameenah. C'est dans le silence, et entre les lignes qu'est raconté l'impossible à révéler par le narrateur et par le héros blancs. Le lecteur doit imaginer la scène interdite. Telle est l'originalité du texte qui se construit dans les non-dits.

> *« Et voici que dans le prosaïsme de l'heure un fait inouï se révéla que nul des cent témoins réunis ne perçut. Au cours d'une accalmie passagère, Daubigny ne vociférant plus et les femmes se taisaient encore, le marqueur prononça un nom qui ne sembla étonner personne, mais Frédéric Delettre eut un sursaut et devint très pâle. L'instant cherché et attendu était révolu : Ameenah était retrouvée » (CHAROUX, 1935 : 118).*

Le texte dit en fin de chapitre, ce qu'attendait réellement le protagoniste, sans le dire explicitement au cours du chapitre.

La parole omnipotente et omniprésente des narrateurs des romans coloniaux réunionnais porte le discours colonial paternaliste masculin. Le sujet créole blanc du

discours dans ces romans, représente le colon venu apporter l'éducation et venu éclairer une population qui lui semble inférieure.

Le Blanc franco-mauricien du roman colonial rejette toute forme de métissage. Dès le départ, la présentation des couples (Ameenah Sookdewoo ; Thérèse Frédéric) des chapitres trois et quatre, révèle un certain ordre de la politique maritale. Elle évoque la condamnation du mélange des races dont le personnage Garland fait les frais puisqu'il est tourné en dérision. Garland apparaît d'abord à travers les yeux de Delettre rapporté par le narrateur, comme une curiosité comme l'Inde-même qui lui semble étrange puisqu'il en serait le connaisseur, donc l'intermédiaire :

> *« L'esprit de curiosité aussi le poussait vers ce Garland qui était véritablement un type, un original, dont toute une partie de la vie était inconnue, demeurant obscure, en marge de la normale. Garland, cela était connu de tous, avait chez lui une Indienne de Madras. Jamais, il ne recevait personne. Travailleur irréprochable, ami toujours prêt au coup d'épaule, sa besogne scrupuleusement remplie, il s'effaçait de la société » (CHAROUX, 1952 : 39-40).*

Parce qu'il a décidé de suivre un autre chemin, à savoir celle de partager sa vie avec l'Indienne, Garland est devenu un Franco-mauricien « anormal ». Dans ces mots qui reprennent l'idéologie dominante, l'Inde n'est pas « normale », elle fait partie de la déviance. Banni de la communauté blanche dont il faisait partie, il est « parlé par les autres » et est « raconté » par tous comme le prouve le passage suivant :

> *« On racontait qu'il s'asseyait sur des nattes, à l'orientale, pour boire du rhum avec d'irréguliers parents. On affirmait que la femme était vieille et flétrie, bien que peu nombreux fussent ceux qui l'eussent jamais entrevue » (CHAROUX, 1952 : 40).*

Devenu objet de discours central des membres de la société, il est doublement infériorisé par ces derniers qui sont anonymes et qui forment une collectivité. Ils parlent pour lui et c'est à travers leurs ragots, que le narrateur nous fait parvenir les informations sur Garland. Ainsi, le premier moyen de se rapprocher de lui, est de nous faire entendre ces rumeurs qui entretiennent une part du mystère chez Garland. Le narrateur nous place dans la position du héros qui tente de le comprendre :

> *« Delettre souvent méditait sur l'énigme de cette existence. Il ne comprenait pas, le cœur soulevé d'un instinctif dégoût, l'étrange alliance de ce blanc de bonne souche française*

avec cette femelle asiatique triviale et décatie, - déchéance. – « Un homme à la mer ! », disait Daubigny, le gros comptable prudent et sympathique» (CHAROUX, 1952 : 40).

Après avoir été parlé par une foule d'anonymes, Garland est ensuite jugé et décrit par le héros lui-même et par Daubigny. Frédéric Delettre serait selon le narrateur, instinctivement dégoûté par le mélange de race, comme s'il s'agissait d'un retour à l'instinct animal. D'autant que le mot utilisé pour qualifier l'Indienne, est « femelle », alors que « blanc de bonne souche » caractérise Garland. Les personnages sont ainsi perçus comme des espèces dans ce vocabulaire « biologique ». Rappelons que Frédéric Delettre se présente comme un chimiste, un homme de savoir détenant la vérité de la Science bien mise en valeur au deuxième chapitre :

« L'homme [Delettre] qui vit là, entre de volumineux traités de biologie sucrière, de chimie agricole, de mathématiques appliquées, et ce coin de nature imprégné de lumière et de fraîcheur, doit posséder en même temps qu'un cerveau de savant une âme d'artiste » (CHAROUX, 1952 : 9).

Au niveau lexical, sémantique et pictural, le récit joue sur le clair-obscur pour signifier d'un côté le savoir des Lumières, la pureté de la femme et de l'autre côté, l'obscurité renvoie à l'ignorance, aux ténèbres de la barbarie et aux maléfices de la femme indienne.

« En principe, le chimiste se tenait à l'écart de ces équipées. Au reste, le bruit courait qu'il était amoureux d'une Rose-Hillienne, une nièce de Garland, qui venait parfois dans la bonne saison, passer quelques semaines au Bois-Manguier » (CHAROUX, 1952 : 10).

Le narrateur se sert de ce qu'il entend raconter, pour nous rapprocher des personnages, notamment du héros, peu connu qui vivait lui aussi, en marge de la société. Il serait dans cette position médiane, tantôt dans la peau de celui qui est omniscient et sait tout, tantôt dans celle de celui qui ne fait que répéter ce qu'il entend. Ce qui rend quelque part, chaque personnage insaisissable, puisque le narrateur use de divers types de récit et de locuteurs pour englober les personnages.

Au sixième chapitre « un soir à la sucrerie », le dialogue entre Garland et Delettre faisant l'éloge de la puissance économique et de la mécanique industrielle européenne, révèle la domination française. Il débouche sur le contact avec cet Autre que Garland explique par une forte attraction incontrôlable :

« Chaque être est tendu vers un autre. Á travers tout l'univers, l'appel répond à l'appel. La loi de l'espèce est la loi de tous. Elle courbe le souverain et l'artisan, le raffiné comme

le primaire, elle supprime les barrières de races et de castes, de fortune ou d'éducation, les êtres se heurtent et le monde continue » (CHAROUX, 1952 : 45).

Garland explique son geste en évoquant une loi de l'espèce qui amènerait l'égalité des hommes de toutes races et de toutes les castes. Cette loi de l'espèce unirait les hommes de la colonie. Le dialogue reprend de plus belle avec un discours à l'allure métaphysique :

« - Il y a l'intelligence, Garland, qui prime l'instinct. Nous ne sommes point des forces obscures lancées dans l'espace et le temps. Nous avons la volonté et le libre arbitre, - et nous avons haussé l'amour jusqu'à la tendresse. Nos cœurs et nos cerveaux veulent être conquis. Nous voulons à l'aimée nos goûts, nos traditions et nos croyances, et de cette communauté seule naît le bonheur » (CHAROUX, 1952 : 45).

Delettre ne voulait-il pas parlé de Raison plutôt que d'Intelligence qui mènerait au contrôle de tout être ? Il met en opposition Raison et Passion qu'il qualifie de force obscure. Ce débat apparaît au siècle des Lumières chez certains philosophes dont Jacques Rousseau.

Ameenah porte donc sur la vision de l'Amour que recherche Delettre. C'est pourquoi, fait-il la leçon à Garland sur ce que doit être une compagne. Garland repense son histoire avec sa femme et change d'avis en se rangeant du côté des convictions de Delettre :

« Il y eut du silence. Garland songeait à Carpaye, la Madrasse qui depuis vingt ans était sa femme ; qu'il avait choisie pour un soir, comme une fantaisie, et dont il ne s'était jamais guéri » (CHAROUX, 1952 : 46).

Á ce moment, le narrateur nous transporte dans les pensées les plus enfouies et les plus inavouées du personnage. Sa confession le décrit comme un être atteint d'un mal qui ne saurait être cet Amour dont parle son interlocuteur. Voit-il son histoire d'amour de cette manière parce que la doxa l'oblige à penser de cette manière, ou vit-il réellement et dans ses propres mots son expérience comme un échec ?

« Oh ! ce qu'elle avait fait de lui, jour par jour, sans qu'il eût la force de réagir » (CHAROUX, 1952 : 46). La doxa et le discours orientaliste que reprend la logique idéologique du texte romanesque érigent l'Orientale en femme enchanteresse aux pouvoirs séducteurs. Elle incarnerait avec Ameenah, cet Autre féminin de couleur à laquelle les hommes ne peuvent résister ; même l'Ulysse cafre qui aura pris pour femme l'Indienne, Sylvie ne pourra la contrôler. Dans ses mots et

ses pensées rapportés, Garland serait une victime de sa femme. Aurait-il été ensorcelé ? S'agit-il dans *Ameenah,* de sortilèges comme il en est question dans le roman de Marius-Ary Leblond ?

> *« Il avait retrouvé dans de vieux papiers une photographie de l'adolescent qu'il avait été. Il ne s'était pas reconnu. Un éphèbe au teint de lait, aux cheveux de paille claire, à la taille élancée et souple ; maintenant, le poil gris et rare, les dents fuyantes, déjeté, mal vêtu, mal soigné, il se faisait l'effet d'un garde-chiourme, rustre et frustre. Tout son cerveau aussi s'était vidé, petit à petit. Il ne savait plus ni penser ni lire » (CHAROUX, 1952 : 46).*

Le texte raconte que celui qui se marie en dehors de la race, aura pour châtiment sa régression. « Il avait rejeté inconsciemment comme un bagage dérisoire tous les sentiments d'autrefois, la foi, l'ambition, la fierté. Aux côtés de Carpaye, tout à fait descendu à son niveau, il attendait, sans la souhaiter, engourdi et vague, l'heure qui libère » (CHAROUX, 1952 : 46).

Lui avait-on jeté un sort ? Comment avait-il pu être autant transformé sans qu'il en ait conscience ? Son discours semble révéler qu'il est prisonnier de sa femme et qu'il ne peut plus évoluer comme tout homme européen :

> *« Garland n'avait pas d'enfant. Il s'en réjouissait et en souffrait tout ensemble. La créature née de lui eût-elle été de sa race ? Après l'avoir créée, l'aurait-il pu adopter ? […] Peut-être Delettre avait-il raison, les corps comme les âmes devaient s'apparier, mais il n'osa pas l'avouer, et bientôt l'on parla d'autre chose » (CHAROUX, 1952 : 46-47).*

Comme la doxa, le discours théorique de Delettre raisonne en Garland et l'oblige à dire sa déchéance et son échec. Le sixième chapitre met en scène de cette manière, un discours hégémonique qui selon Marc Angenot, n'interdit pas de dire autre chose que la domination, mais oblige de la dire.

Les chapitres suivants portent d'ailleurs essentiellement sur les mariages, comme l'indiquent la première phrase du septième chapitre : « Delettre et Thérèse se marieront en janvier, après la coupe » (CHAROUX, 1952 : 49) ; « Delettre n'a confié qu'à Valry la nouvelle de ses fiançailles officieuses. » ; « D'autre part, Sookdewoo revenait à la charge. Sa hutte était confortable. Ils gagneraient à eux deux une large vie. Et Ramlochun, et Suneechur, et Balkissoon, étaient prêts aussi à l'accueillir comme épouse. Si elle [Ameenah] y tenait, on ferait à cette occasion une grande cérémonie selon les rites, on paierait au pandit ce qu'il faudrait » (CHAROUX, 1952 : 74) ; « Sur un rythme guttural et monotone, elle [Ameenah] chantait l'idylle de Râdhâ et Krishna : - « Amour, comment t'exprimer ma passion ?

« Sois mien dans la vie, sois mien dans la mort. « A travers nos futures existences, je te servirai comme ta femme et ton esclave. […] –« Heureuse épouse, suis le maître à qui tu appartiens tout entière » (CHAROUX, 1952 : 76).

Toutes ces occurrences formeraient des rappels du mariage non mixte, alors que dans *Ulysse cafre, ou l'histoire dorée d'un Noir*, il est surtout question d'un autre interdit tabou, à savoir adhérer au monde des croyances surnaturelles et des sorciers qui s'opposeraient à la religion catholique et à la conception rationnelle des Lumières. D'autre part, la conception importante de l'envoûtement qu'exercerait l'Indienne Ameenah sur Frédéric Delettre n'est pas très éloignée de cet univers fantastique et surnaturel qui en ajouterait à l'altérité exotique. Cet envoûtement central dans *Ameenah* vient surtout dire que seule, la femme serait fautive, conformément à la conception biblique de la femme-péché tentatrice de l'homme. En ce qui concerne notre texte romanesque de Clément Charoux, il semble que ce côté enchanteur de l'Indienne disculpe l'homme blanc représenté par Frédéric Delettre. Le récit rapporte que ce dernier perd peu à peu, son statut de sujet pensant et conscient. Il mène alors une lutte intérieure pour tenter de combattre cette attraction dont parlait Garland : « Et puis, je fus comme une loque, devant ce dénouement fou, […] ; une loque heureuse, vidée d'un cauchemar, libérée de tout envoûtement, un homme qui a le droit de vivre, d'être libre, entendez-vous Garland » (CHAROUX, 1952 : 90) ?

C'est à présent Garland, qui est censé le remettre sur le droit chemin en reprenant les mêmes mots de Delettre ainsi que son raisonnement pour faire triompher ce désir de la pureté de chaque race : « J'ai eu votre âge et j'y crois. On ne se transforme pas d'un jour à l'autre. En vous, le croyant que vous pensez décédé vit toujours. Mais l'air du Bois-Manguier vous est mauvais. Il y a quelquefois du sortilège dans l'air » (CHAROUX, 1952 : 92).

C'est dans le dialogue établi avec celui qui pourra entendre et comprendre son mal que l'interdit est levé et que nous pouvons l'entendre. Pour aller plus loin, nous pouvons même affirmer que c'est dans la représentation de la chose interdite que la mixité des couples peut être mise en scène dans le texte comme honteuse, secrète et inexplicable. C'est pourquoi, est-elle renvoyée du côté du surnaturel :

> *« Cette fille de l'Inde, protestiez-vous à l'instant, ne vous est rien. Je vous crois. Rien, mais elle est la personnification d'une race séductrice parce que tellement différente de la nôtre, tellement opposée de mœurs, de coutumes, de traditions, et si parfumée de pittoresque, si curieuse, par ses dieux multiformes, ses voiles, ses danses, ses joyaux. Une petite Indienne qui passe porte dans ses yeux la profondeur de vingt civilisations révolues. Cette femme ne vous est rien. Mais, par elle vous avez eu la révélation de la Race » (CHAROUX, 1952 : 92).*

L'Inde serait féminine dans le discours masculin du colon, elle éveillerait tous les sens dont l'odorat. Le narrateur recrée dans ce passage, l'image monolithique de l'Indienne représentante de l'Inde.

L'exotisme serait l'exposition d'identités différentes du Blanc et spectaculaires pour qu'elles soient de cette manière attrayante pour le lecteur parisien, qui dans le discours orientaliste, utilise l'Autre pour se constituer sa propre identité. Autrement dit, l'Autre ne peut être représentable en dehors de cette perspective identitaire blanche. Mais l'exotisme dit aussi le danger du contact et du mélange des races. Il joue sur le risque de voir déchoir la race au contact de l'Autre oriental féminin, alors que paradoxalement son objectif est de le rendre séduisant.

Ann Laura Stoler prolonge la critique d'Edouard Saïd, qui avait montré en 1978 combien « l'Orient » est une création de « l'Occident ». Avec l'historien Frederick Cooper, elle contribuera à « repenser le colonialisme », c'est-à-dire à étudier ensemble colonisateurs et colonisés, à savoir la co-construction de la métropole et des colonies.

Pour Ann Laura Stoler[19], par-delà la diversité des situations coloniales, c'est encore et toujours la question raciale qui est posée. Tous les travaux de cette dernière le montreraient avec force : la race est au cœur de l'empire. En effet, la racialisation des corps ordonne l'empire colonial, c'est-à-dire qu'elle y fonctionne à la fois comme une mise en ordre et comme un rappel à l'ordre. Autrement dit, elle serait simultanément, et de manière indissociable, savoir et pouvoir. C'est ici qu'Ann Stoler rencontre l'œuvre de Michel Foucault. Ann Laura Stoler explique donc que la race rappelle l'ordre colonial, car elle serait la base de l'ordonnancement

[19] Ann Laura STOLER, *La chair de l'empire Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, Paris, La Découverte, 2013, p.12.

de la colonie et de sa domination. En conséquence, le discours sur la race contribue à la domination.

Pour Ann Laura Stoler, il s'agit de filiation autant que de conjugalité : qu'en est-il de ces enfants métis, dont la seule existence interroge l'ordre racial qui fonde l'ordre colonial ?[20] Et comment ordonner leur éducation, dans le giron de nourrices de couleur ? Ann Laura Stoler écrit que l'histoire coloniale avait négligé cette prolifération d'une politique de l'intimité racialisée.

> *« Le monde colonial nous enseigne que nous vivons dans un espace socio-politique à plusieurs dimensions. Ainsi, sexe, race et classe sont-ils définis, non pas seulement par leurs intersections, mais d'un même mouvement : rester à sa place, c'est garder sa classe en même temps que sa race, sans déroger aux règles du sexe qui les définissent » (STOLER, 2013 : 13).*

C'est pourquoi la « blanchité » (whiteness) n'est pas un fait, donnée biologique a priori que viendrait seulement valider, préserver ou renforcer le monde colonial, elle est l'enjeu d'une politique. La blanchité est toujours déjà sexuelle. *Peau noire, masques blancs* analyse l'enchevêtrement des logiques raciales et sexuelles qui caractérisent le monde colonial.

[20] Ann Laura STOLER, Emmanuelle SAADA, *Les Enfants de la colonie. Les métis de l'empire français entre sujétion et citoyennenté*, La Découverte, Paris, 2007.

2.3 … qui fait d'Ameenah-Orient objet de désir envoutant des Blancs.

Le roman colonial, contrairement à la littérature exotique veut rendre compte de l'intimité des races expliquent Marius-Ary Leblond dans *Après l'exotisme de Loti. Le roman colonial*. C'est pourquoi, Clément Charoux et Marius-Ary Leblond s'attachent à décrire le plus précisément les croyances, les traditions, les coutumes et les manières de penser des Autres de couleur. Ces derniers deviennent objets de discours de savoir et sont réifiés dans la plupart des chapitres des romans.

Dès le départ, les figures féminines indiennes hantent le roman colonial de Clément Charoux :

> *« Des femmes ont passé dans un rire et un chatoiement, pauvresses qui semblaient des princesses déguisées ou encore des vierges, drapées de fierté et de pudeur, symboles vivants de la race orgueilleuse, mystique et dèsuète. Des femmes ont passé, et la race légendaire les suit, le paria et le brahmane, le chamar et le rajah, le hoghi et le fakhir, les splendeurs et les misères issues des palais, des pagodes, des huttes de terre séchée, des effroyables charniers où règnent le choléra, la peste et la variole» (CHAROUX, 1935 : 56).*

L'absence d'identification des personnages féminins indiens masque leur singularité. Ils ne forment qu'un ensemble de membres sans différences, tous identiques. Ce tableau fait contraster richesse et misère, splendeurs et horreurs qui composent le pays indien. Les adjectifs qualificatifs « pauvresses », « princesses déguisées » et « dèsuète » témoigneraient des moqueries du narrateur qui les ridiculise à son tour, croyant faire l'objet des sarcasmes de celles qui passent.

Ce passage anaphorique s'étend sur toute la page du roman comme une ode à l'Indienne signifiant le caractère féminin de l'Orient. Cette peinture exotique des Indiennes revient dans le roman colonial comme une chose obsédante. La figure de l'Indien y est problématique étant donné qu'il serait le seul capable d'égaler le Blanc dans sa recherche de pureté. Ces femmes indiennes seraient celles qui représenteraient au mieux le pays et sa diversité.

La succession de noms indiens, d'éléments apposés les uns à côté des autres font voyager le lecteur ; d'autant que le narrateur décrit le passage de femmes

indiennes. Le fait de les voir défiler le transporte. Comme dans une poésie romantique du voyage en Orient, ces Indiennes inconnues figureraient un décor, porteuses de valeur du pays et des hommes. Elles porteraient en elles le pays tout entier et sa géographie :

> *« Des femmes ont passé, et avec elles les lois et la poésie de l'ancienne race, les Vêdas et les Râmayana, les fastes religieux ou guerriers des siècles primitifs, et la poésie aussi des temps modernes, née de contrastes, exhalée d'un sol où tout est couleur et magnificence, les fruits, les fleurs, les femmes, le ciel, le soleil, la plaie ou le haillon, la richesse et l'indigence. Des femmes ont passé. Elles ont retrouvé sur le sol créole un peu de la couleur et du parfum de leur pays. Leur race s'y est transplantée et s'épanouit, libre, prospère, heureuse. Elles nous demeurent incompréhensibles et lointaines, petits sphinx harmonieux dont l'âme indéchiffrable s'étrique sous le front muré » (CHAROUX, 1935 : 56).*

Le narrateur décrit à travers ce passage de la marche de l'Indienne, la genèse de cette dernière, son histoire dans l'île, comme s'il s'agissait d'une espèce, d'une expérience menée dans un laboratoire par un scientifique qui observe les personnages devenus des objets de savoir.

La métaphore du « petit sphinx » nous conforte dans notre interprétation, car l'énonciateur semble n'avoir pour seul objectif : de renseigner sur la race, la catégoriser pour la rendre familière. Il est surtout question de mettre en avant le côté attractif exotique de l'altérité. L'Indienne semble déjà imperceptible et impénétrable par la population blanche. Nous ne pouvons que l'admirer de l'extérieur.

Le pronom personnel « nous » place le lecteur et le narrateur du côté des Blancs qui cherchent à percer le mystère indien. Cette position de sujet de discours situe l'Autre dans celle d'objet de discours, s'adressant à un lecteur occidental inclus dans le pronom personnel « nous ». Le sujet blanc s'adresse à d'autres sujets blancs, faisant partie de sa communauté ethnique qui participe par sa présence, à la situation de communication, à la réification, à l'homogénéisation et à la racialisation de l'Indienne.

Si les personnages féminins indiens incarnent le pays entier et parviennent à s'implanter sur le sol créole mauricien, nous pouvons dire que les femmes indiennes ont un rôle important dans la société indienne : « Elles ont retrouvé sur le sol créole un peu de la couleur et du parfum de leur pays. Leur race s'y est transplantée et s'épanouit, libre, prospère, heureuse. » La métaphore de la plante suggère le côté végétal de l'Indienne qui serait rattachée à l'idée de Mère-Nature, correspondant au

stéréotype féminin selon lequel la femme serait plus sensible et plus proche de la nature que l'Homme.

Au cours de l'histoire de l'humanité occidentale, la femme ne pouvait avoir de place dans l'évolution, puisqu'elle n'avait aucune activité valorisée, exceptée celle qui lui incombait de par sa nature et qui la rapprochait de l'animal, à savoir : se charger des enfants auxquels elle donnait naissance ainsi qu'entretenir le foyer, selon Simone de Beauvoir[21].

En outre, dans la citation précédente, le pronom personnel pluriel « elle » est englobant et oublie l'individualité de chaque Indienne car le but du narrateur du roman colonial est de décrire les races et de rendre compte d'une « nature indienne » homogénéisée que l'étranger peut imaginer le plus simplement et concrètement.

> *« Vous êtes en péril. Votre exaltation d'hier, le souffle insensé qui vous bouleverse, le prouvent. Je comprends. J'ai vécu, mon petit, et je ne serai jamais un homme. Je n'appartiens plus à la société. Tous les liens se sont rompus entre elle et moi. Je suis un pauvre bougre, bien à plaindre, je peux vous le dire ce soir, puisque nous sommes à l'heure des confidences. Je suis un dévoyé, j'ai raté ma vie parce que moi aussi un jour, comme cent autres, j'ai découvert l'Inde. Un fruit unique, savoureux et parfumé d'une saveur et d'un parfum inconnus… Et parfum, grâce, mystère, ont vite fait de se dissiper. Pour tout dire, on ne découvre rien du tout, Delettre. On est la victime de la jeunesse et de l'illusion. Vous échapperez au péril, Dieu merci. Demain, venez avec moi, et la vieille Europe reprendra ses droits sur vous : vous serez sauvé » (CHAROUX, 1952 : 92-93).*

Si la découverte de l'altérité pousse les auteurs de littérature exotique et coloniale à écrire des romans, cette même altérité ne doit jamais s'annuler. En d'autres termes, la différence entre hommes blancs et hommes de couleur doit toujours perdurer pour que soient justifiés la hiérarchie des races et le système colonial :

> *« Frédéric promena ses pas parmi les buis, revivant par le menu les péripéties de ce qu'au for de lui il appelait sa 'crise d'exotisme.' […] Le sentiment ne se pouvait plus nier qui lentement s'était implanté en lui. Dût en souffrir sa fierté d'occidental, son amour-propre d'homme supérieur, il aimait l'étrangère aux yeux d'étoiles. […] Il serait mort d'allégresse sans la réaction de sa volonté d'homme. Il avait chassé l'amour. L'enfant rouge était partie. Mais il l'avait tenue, vaincue, sous sa caresse et sa vanité d'homme était satisfaite. Il s'était soustrait aux chaînes de l'ensorceleuse, et son orgueil applaudissait » (CHAROUX, 1952 : 150).*

Le texte exotique et le texte du roman colonial ne veulent-ils pas prévenir contre le risque de perdre son identité première au contact de l'Autre, en entrant

---

[21] Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

dans la culture de l'Autre ? Le contact avec l'Oriental permet d'enrichir la connaissance de soi-même et la connaissance du monde mais présenterait selon le texte, un danger pour tout homme blanc. Tout le texte fait de Delettre un sujet qui subit l'action d'Ameenah qualifiée d'Indienne, et subit la passion amoureuse qu'il se l'interdit pourtant.

> *« A l'image évoqué du chef-employé [Valry], un souffle de passion tordit son être, qui l'effraya… Déjà cette fille à ce point le possédait ? Il revit Garland, et Ferry, des Roches creuses, et le Bloy, de la Ravine Rouge, et d'autres, tous les enlisés. Il eut une fureur et une révolte… Garland avait raison, le philtre d'amour était puissant que versaient les filles du fleuve Ganga » (CHAROUX, 1952 : 141).*

Delettre reprend les mots de Garland pour qualifier les filles indiennes qui sont réifiés comme des ensorceleuses. Elles font l'objet d'une analyse par ce chimiste qui observe qu'elles ont déjà frappé tant d'hommes blancs. Au dix-huitième chapitre, Delettre doit faire face à un choix, à savoir ou bien suivre la route qu'il s'est tracée et qui correspond à la politique coloniale, ou bien parcourir un autre chemin en vivant une passion amoureuse interdite comme Garland et les autres hommes déchus de la race :

> *« Ce soir, il fallait choisir. Dans un sursaut d'énergie, tout briser, rejeter la dangereuse langueur des mois écoulés, la montée insidieuse de l'amour, l'oppression de l'été gonflé de sève, la réalité atteinte ; sacrifier le présent, sauver l'avenir. Ou bien, tout libre arbitre refuser, toute abdication consentie, se livrer au fil de l'aventure. Vivre sa vie d'homme, mâle et fière, utile et lumineuse » (CHAROUX, 1952 : 141-142).*

Dans la littérature exotique, l'Autre est perçue comme un objet de désir. Parallèlement dans la littérature coloniale, les Autres colonisées sont réifiés en objets de désir, notamment en ce qui concerne la figure de l'Indienne dans *Ameenah* de Clément Charoux. L'héroïne symbolise l'Inde et la race indienne. Les troisième et quatrième chapitres, « Ameenah, la petite hindoue » et « Thérèse, la civilisée » contrastent. Ameenah est cantonnée à son appartenance ethnique et à son infériorité avec l'adjectif « petite », qui renvoie à sa fragilité, à sa jeunesse, à son innocence, à sa pureté, tandis que Thérèse figure la civilisation, la grandeur, l'élévation de l'esprit et la supériorité de la culture sur la nature. Deux personnages féminins parallèles, appartenant à deux mondes qui diffèrent totalement dans le roman colonial mauricien. D'une part, le monde blanc raisonné et d'autre part, celui étrange et obscur du monde oriental. Le narrateur entretient le mystère qui entoure Ameenah, puisque nous n'avons pas accès à ses sentiments. Le texte lui donne un rôle de victime que le « Grand Monsieur » blanc doit sauver de l'Indien :

« Quand, au début de l'année, Valry pourchassait Ameenah, la vieille Sahodree était allée trouver Mahraz. Elle avait dit l'obsédante poursuite, les manœuvres brutales. – Peut-être pensait-elle, Mahraz en pourrait parler à Barka Saheb[22], - qui n'entendrait point qu'on molestât ses malabares et mettrait à l'ordre le coupable » (CHAROUX, 1935 : 116).

Ce roman colonial mauricien conte l'histoire de cette Indienne convoitée par tous les hommes. Il est question du désir masculin pour l'Indienne : « Delettre causait avec Daubigny quand, dans un groupe de femmes, à quelques pas, il aperçut Ameenah. Á la dérobée l'enfant le regardait. Elle eut un sourire mutin à son adresse et détourna la tête vers ses compagnes » (CHAROUX, 1935 : 127). Le narrateur fait passer Ameenah, de l'enfance innocente à la femme amante qui n'aurait connu le désir sexuel, car l'Indienne représenterait la pureté dans la virginité : « Elle était charmante sous le grand hornee de soie claire, parée de bijoux comme une prêtresse, resplendissante de jeunesse et de grâce. Delettre sentit tout son être se porter vers elle » (CHAROUX, 1935 : 127).

Cette peinture orientale présente l'Indienne dans sa différence exhibée. La pureté indienne d'Ameenah attire Delettre. Les deux civilisations orientale indienne et occidentale française rejetteraient toute forme de souillure :

« Le goût le tentait de ce teint cuivré qui devait laisser aux lèvres une saveur métallique, et de respirer comme une fleur cette chair d'orient chaude de parfums capiteux ; et l'attachait aussi l'énigme de la pensée qui pouvait régner, du sentiment qui pouvait brûler dans le cerveau et le cœur de cette petite hindoue ignorante dont, de plus en plus, à travers langue, mœurs, coutumes différentes, il se sentait subir l'envoûtement » (CHAROUX, 1935 : 127-128).

Dans ce passage, l'Indienne apparaît comme une tentatrice et une ensorceleuse. Le terme « énigme » signale que ce personnage inconnu ne se laisse pas saisir. Le roman colonial se construit sur le « mythe de l'Inde fabuleuse » dont parle Jackie Assayag.

Le personnage féminin indien représenterait l'Indienne mythifiée. Le corps féminin de l'Indienne mythique est à la fois interdit, car objet de pureté, et irrésistible pour l'homme blanc. La couleur de peau de l'Autre signe d'altérité, est ici mise en avant comme faisant partie du désir.

[22] Annoté dans le texte « Grand Monsieur »- l'Administrateur.

L'ignorance de celle qu'il appelle « petite » Indienne rend supérieur le héros par sa connaissance et son expérience auquel renvoie le narrateur voyageur. La différence attire Frédéric Delettre à cause de la hiérarchie dans laquelle il se complaît tandis qu'avec « Thérèse la civilisée », sa supériorité aurait pu être ébranlée, puisqu'égalée. En d'autres termes, l'infériorité économique, sociale et culturelle d'Ameenah dans la société coloniale place Delettre dans un rapport de force et de domination.

« Quand, avec le groupe de ses compagnes, elle se fut éloignée, le jeune homme respira plus à l'aise. Il tremblait que Valry et les autres ne l'eussent aperçue » (CHAROUX, 1935 : 128). Delettre ne serait plus cet homme raisonné et raisonnable. Perçu d'hors et déjà comme le « jeune homme » qui met en avant un caractère impulsif et impétueux. Sa respiration difficile est le signe de son désir qui l'oppresse et qui risque de le faire déchoir. La passion amoureuse naissante inexprimée lui fait perdre pied. D'autant que le texte parle d'envoutement. Il est aliéné par un amour dont il a honte et qu'il ne maîtrise pas. Pour lui, dès le départ, Thérèse serait la femme allégorie de l'amour. En revanche face à Ameenah, il ne se comprend plus physiologiquement puisqu'il est attiré par ce qui le repoussait de manière irrationnelle. Il perd tout repère, se transforme et se découvre face à l'Autre. Le narrateur se demande si Delettre va guérir d'Ameenah d'abord considérée comme un Mal, pour ensuite devenir un être pur et positif. Son instabilité démontre que ce personnage échapperait à la réification.

2.4 L'expérience amoureuse : moyen de connaissance pour le colon ou contre-discours ?

Un autre discours apparaît, à savoir celui de l'amour possible entre une Indienne et un Blanc qui relèverait du défi et qui le ferait se sentir vivre car il aurait le choix de sa destinée non plus dictée par l'institution. Le texte met en scène le débat intérieur de Delettre qui se demande qui serait vraiment le maître dans cette relation homme/femme :

> *« Cette créature tapie à ses pieds fausserait sa volonté, dévierait le cours normal de son destin ? Il était temps encore de la jeter loin de sa maison, hors de sa pensée, hors de lui, d'un coup d'épaule brutal mais salutaire comme le coup de lancette du chirurgien qui vide une blessure » (CHAROUX, 1952 : 142).*

Il évoque une illusion dans la domination car celle qui est censé être dominée n'est autre que la dominante. Étant de classe et de race inférieure, Ameenah serait subalterne de Delettre, mais étant donné qu'elle tirerait les ficelles de l'Amour, elle serait en vérité, la vraie maîtresse du jeu amoureux. Le Blanc deviendrait manipulé par une Indienne :

> *« Cette fois, quand le disque eut sombré parmi des effilochements de nuages pourpres, il lui sembla que de même mourraient ses préjugés d'occidental, qu'il se dépouillait de sa prétendue civilisation, qu'il rejetait l'héritage des ancestrales traditions pour ne conserver désormais qu'une âme vierge, prêtre à se donner, à se remettre entre les petites mains brunes aux paumes claires d'une enfant qui la modèlerait à son image toute simple, à la fois antique et nouvelle, un peu voluptueuse et païenne. »*

Delettre veut faire table rase de son identité pour mieux rencontrer l'Autre orientale. Ces mots diraient son émancipation du système, parce qu'il semble penser de lui-même sans être influencé par son éducation et par la doxa. Nous pouvons parler d'une première forme de décentrement dans cette conception qui annule la hiérarchie des races, la renverse et qui dirait l'égalité des hommes, voire la supériorité de l'Autre de couleur sur le Blanc devenu apprenti. Le terme « préjugé » vient dénoncer la fausseté de la représentation occidentale des cultures. Néanmoins, le champ lexical de l'enfance caractérisant l'Indienne témoigne d'une vision de l'Inde malgré tout inférieure. Ameenah elle-même se voit comme l'être faible que le Blanc doit protéger comme l'illustrent ses pensées rapportées : « La jeune fille attendait, docile, un peu inquiète. Dès le premier jour son âme primitive avait

communié avec le Blanc. […] Elle se serait confiée à lui, les yeux clos, la chair passive, apaisée et ravie, comme à une force et à une protection » (CHAROUX, 1952 : 142).

Dès le début du texte, Ameenah apparaît comme la « petite indienne », proie de l'Indien Valry tout d'abord, qui doit être sauvée par le Blanc : « La jeune fille [Ameenah] attardée pressait le pas dans la nuit commençante. Une ombre tout à coup surgie la fit tressaillir. Le lota d'or couronnant son front étroit oscilla et faillit choir. Un rire jeune éclata. – Voyons, ma petite, je [Valry] te fais peur » (CHAROUX, 1952 : 16).

Les noms et expressions qui la qualifient infantilisent le personnage indien féminin : « ma petite », « La fille de ma mère », « fille de Sahodree », « la petite Ameenah », toujours infériorisée et innocente comme un petit animal dont tous les personnages masculins veulent s'emparer. D'autant que le premier paragraphe dépeignant une nature exotique dont les fleurs seraient le reflet d'Ameenah décrite au paragraphe suivant :

> *« Les arbres penchés sur le courant parfumaient l'onde transparente de la pulpe rosée de centaines de petits fruits-fleurs. On sortait du bain purifié, imprégné de toute la fraîcheur et de tous les parfums de la rivière. C'était justement une propreté et une coquetterie pareille qui séduisaient dans cette petite Ameenah aux reins souples, aux formes graciles, tendre et svelte, les traits délicatement ouvragés sous la patine d'or, le front marqué du signe, les yeux allongés où, dans l'ombre de miroirs changeants, se fondaient, venues du fond d'ascendances inconnues, d'étranges pâleurs bleues » (CHAROUX, 1952 : 18).*

Cette correspondance entre la nature et le caractère d'Ameenah révèle qu'il s'agit d'une jeune fille en fleur. Ameenah recouvrirait un idéal de pureté féminine que rappelle également son vêtement indien : « La jupe indienne aux multiples volants, le horni abritant la tête et les épaules, voilant la pudeur le corps menu, étaient irréprochables » (CHAROUX, 1952 : 18).

L'habit indien renvoie à cette même pureté virginale traduisant le désir masculin du narrateur.

> *« Combien bizarre cette Inde, si proche qu'il vit parmi elle, et qui lui demeure si peu connue ! Combien attirante par ses mœurs, ses coutumes, ses rites venus des millénaires, cette Inde qui au siècle de l'avion et de la télégraphie sans fil traîne encore, parmi la foule sans cesse accrue des sceptiques et des contempteurs, le cortège de ses dieux innombrables, les vestiges d'une civilisation antique comme le monde ! Des femmes ont passé dans un rire et un chatoiement, pauvresses qui semblaient des princesses déguisées, ou encore vierges, drapées de fierté et de pudeur, symboles vivants de la race orgueilleuse, mystique et dèsuète » (CHAROUX, 1952 : 56).*

L'Inde serait personnifiée ici en femme insaisissable que le héros blanc cherche à comprendre : « Elles nous demeurent incompréhensibles et lointaines, petits sphinx harmonieux dont l'âme indéchiffrable s'étrique sous le front muré » (CHAROUX, 1952 : 57). De cette manière, Delettre et Garland commencent à en faire des objets de questionnements et des objets de discours de savoir sur lesquels ils souhaitent avoir un certain contrôle, étant donné qu'ils sont tous les deux tombés sous le charme de ces dernières.

Clément Charoux maintient le suspens dramatique jusqu'à la fin du récit, car tout au long du texte, le lecteur se demande si l'entreprise du héros réussira ; si Delettre aura eu raison de la société en vivant sa passion amoureuse et son rêve d'amour avec une Indienne. Il serait allé à l'encontre de la société. Les dernières pages parlent même de contre-nature :

> *« Delettre, la nuit faite maintenant, comprend mieux le secret du drame. La femme aussi, enfermée dans l'instinct millénaire, avait entendu l'appel. Un moment, l'amour avait failli l'emporter. La Race avait été plus forte. Du fond des siècles, elle avait fait signe à l'infidèle, et par ses aspects autour d'elle renouvelés, par le règne du feu dans le ciel ancestral, par la floraison forcenée du Tropique en couleurs, en odeurs, en sèves, par le sortilège des rites de tous les jours et la correspondance imprescriptible du sang, elle l'avait reprise, emportée, arrachée à son étreinte (CHAROUX, 1952 : 253-254). »*

Le texte enlèverait à Ameenah toute volonté et toute conscience. La cause de son départ n'est jamais exprimée, comme si elle ne pouvait à elle seule, prendre en charge son destin sans dépendre de son mari ou de sa mère. Le roman colonial mauricien met en scène l'alliance impossible entre Blanc et Indienne, car le sentiment d'appartenance à une culture et à une communauté serait plus fort que l'Amour :

> *« Elle avait obéi à Loi, comme il obéissait à la Sienne à l'instinct sous l'injonction des cloches, comme, encore, il l'avait subie dans sa tentative d'envol vers l'Ouest. Il ne restait qu'à reprendre, déçu mais soumis, la voie que ses devanciers, depuis le premier jour, avaient pavée. Pour rendre concrète l'abdication, il jeta bas le poids dont le départ avait chargé ses mains, laissez-passer, lettres de change, des jumelles désormais inutiles, un portefeuille que des coupures de la Banque de France bourraient… Avec une joie amère, il abandonnait ces objets vains. Il vidait ses poches comme on vide son cœur » (CHAROUX, 1952 : 254).*

La chute de ce roman enseigne sur la désillusion d'un métissage à venir, comme le montre l'excipit : « Il était entré dans le mensonge qui cache la nuit. Et la nuit maintenant régnait implacable. Rien ne le disputait plus à l'ombre que cette blancheur apaisante comme un pardon… Après l'expiation nécessaire des heures

noires, pour le racheter, demain, peut-être, sonnerait l'angélus de l'aube » (CHAROUX, 1952 : 254-255).

Ameenah donne finalement tort au discours anti-dominant colonial, de manière inattendue, puisque l'histoire se déroule comme un conte de fée, avec des péripéties et des obstacles que les deux protagonistes parviennent à surmonter. L'effet de surprise rend compte de la violence de cette désillusion aussi bien au niveau du héros qu'au niveau du lecteur. Le roman qui semblait donner raison à ce discours anti-dominant, prône un idéal d'égalité des races, des hommes et des classes. Ce roman colonial met en scène une dialectique, une sorte de dialogue entre les espérances et expériences de Delettre rêveur et romantique qui pensait possible l'union des races.

Toutefois, dans sa conception, seule Ameenah aurait dû « se hisser » jusqu'à lui et seule Ameenah, aurait dû se transformer au contact de l'Autre, car le Blanc ne peut se rabaisser à négocier son identité au contact de l'Autre de couleur. L'échec du métissage vient de cette croyance coloniale à la hiérarchisation des races. Par amour, Delettre a tenté de réduire les barrières sociales et culturelles. Il s'est placé dans la position de celui qui protège l'Indienne de tous les autres hommes indiens ou blancs qui ne verraient en elle qu'un objet de désir, ou une propriété. C'est pourquoi, l'enlève-t-il le soir de ses noces. Il tend alors à l'éduquer, à lui apprendre à lire et à écrire, comme il cherche à l'élever en la blanchissant, finalement en en faisant aussi sa propriété, une créature faite à son image en laquelle il se reconnaîtrait et retrouverait sa culture, son rang, ses croyances et sa façon de voir. Ameenah lui est soumise comme à un mari et est décrite comme un oiseau en cage, comme un oiseau insaisissable que chaque homme aura voulu bon gré, mal gré posséder. Au final, personne n'a pu se l'approprier, puisqu'elle s'est dissoute dans l'air au dernier chapitre de manière surprenante. Même le héros Delettre n'a pu la comprendre et réellement posséder son âme et son esprit.

Elle est comparable au personnage féminin indien Oumaouti du roman de Marcel Cabon *Namasté*, dans la mesure où lorsque les hommes dont le héros indien Ram croient qu'ils dominent, en réalité, ils se rendent compte qu'il s'agit d'une illusion. Ce qui donne une représentation de l'Indienne totalement différente de celle qu'elle exprime et exhibe, à savoir l'épouse soumise à son mari comme le veut la

Tradition et comme Ameenah elle-même l'avait exprimé. Au contraire, subrepticement, le roman dit que ce sont plutôt les hommes blancs qui deviennent les victimes de ces Orientales, à qui ils se soumettent, plus qu'ils ne les dominent.

Ameenah s'achève sur une réification de toutes les Indiennes comme au début du roman. Le héros reprend ses mots et sa conception première dictés par la loi de la race. Le héros a agi contre l'ordre établi, étant chimiste et étant à la recherche de la vérité, il a tenté une nouvelle expérience pour aller au-delà de ce que prévoyait la société et peut-être même la Nature. Il a voulu se libérer de préjugés et des interdictions sociales. En cela, il est semblable aux héros romantiques qui se rebellent contre l'ordre, car être romantique, c'est se sentir mal adapté au monde qui nous entoure, c'est préférer se blottir dans des mondes qui n'existent pas ou qui existent seulement dans le rêve et l'imagination. Le romantique n'a pas peur de briser tous les tabous : de regarder la mort en face, de flirter avec le blasphème, d'agir avec pour seules limites les limites de son propre cœur.

2.5 Exotisme et Romantisme.

Le romantisme a pour intérêt le goût pour les paysages d'Orient, l'évocation de la vie intérieure et pour l'imagination.

Ce dialogue entre les idéologies apparaît au fil du texte sous la forme d'un conflit :

> *« Et l'éducation première joue son rôle, qui construit sur les bases traditionnelles, crée la notion de péché, inculque le respect de soi et d'autrui, à la fois règlemente et sauvegarde ; ou bien, insoucieuse, lâche la bribe aux appétits. Dans ce vieux jardin à la française, tout parlait d'ordre, les pierres et les arbres. Le jeune homme y goûtait une paix plénière et définitive. Il avait touché au dénouement. Il puisait dans ce décor d'ancienne Ile de France la force d'étouffer la voix obsédante qui au fond de lui, à satiété, répétait : « Réjouis-toi de ta force et de ton assurance, cette femme reviendra et tes résolutions s'écrouleront ; elle reviendra, et tu l'accueilleras avec transport. » Pour ne pas l'entendre, cette voix, il se répétait comme une leçon machinale : - L'amour doit bâtir sur la foi et la tradition. Tout le reste est mensonge » (CHAROUX, 1952 : 150-151).*

Cette peinture de la nature reflet de l'âme du héros rappelle le mouvement romantique né en Angleterre dont on retrouve au fil du texte des thématiques

similaires, notamment celle de la nature, du fantastique, du « Moi » ainsi que la recherche de l'évasion. L'adjectif « romantique » renvoie à la nature sauvage, à l'effusion lyrique, sentimentale pour retenir une littérature qui s'oppose au « classique » en tant que source et matière, à savoir comme modèles anciens et thèmes antiques, selon Daniel-Henri Pageaux. C'est avec les *lyrical ballads* que « naît » en 1798 le Romantisme anglais.

Le voyage est essentiel dans ce courant européen des premières décennies du 20ème siècle. Les auteurs romantiques du 19ème siècle font du roman, un genre majeur, ce qui entraînera un renouvellement du roman sur trois catégories : Le roman de l'âme où les personnages s'éloignent des hommes par la mélancolie et par la joie. Le roman réaliste, dans lequel les détails les plus insignifiants sont décrits de la façon la plus extrême. Honoré de Balzac, par exemple, adoptera ce renouvellement pour marquer d'autant plus le lecteur et ainsi laisser une trace de son époque. Le « déploiement imaginaire » et le fantastique plongent le lecteur dans un monde irréel.

Le romantisme se caractériserait par une opposition au classicisme antique, païen et méridional. La raison chère aux auteurs classiques est remplacée par l'émotion et la sensibilité.

C'est en abordant certaines thématiques du courant romantique que nous pouvons comprendre un des fonctionnements du récit de Clément Charoux qui semble reprendre les problématiques romantiques. Mon hypothèse serait que le romantisme serait l'ancêtre de la littérature exotique et de la littérature coloniale. Ce qui permet d'expliquer l'origine de nos romans qui n'apparaissent pas *ex nihilo*. Néanmoins, il est surtout question de romantisme dans le roman de Clément Charoux, qui articule problématique kantienne de la passion et de la raison avec la problématique développée par les romans coloniaux, reflet ou non de l'idéologie coloniale. La présence de ces conflits intérieurs romantiques ne seraient-ils pas la réponse à un discours dominant rationnel classique d'un côté et colonial de l'autre ?

3. Des divergences dans ses représentations ?

3.1 Perspectives et thématique de la rencontre sous diverses formes.

Ameenah commence par décrire l'éveil de l'Habitation, dans l'univers des travailleurs dans des champs, à la manière d'une peinture et d'un paysage exotique comme l'indique l'intitulé du premier chapitre « I- éveil aux tropiques ». Il s'agit d'un tableau que brosse le narrateur-peintre qui ne fait que décrire le réveil de ce monde non décrit en profondeur, juste en surface. On entend sourdre le bruit de la rumeur et non pas la rumeur en elle-même, car c'est à un monde bien rangé et ordonné auquel on a affaire. Les personnages forment même un paysage classé selon les races et les classes différentes. Contrairement à *Namasté* qui nous fait participer à la rumeur.

Marius-Ary Leblond choisissent de faire débattre le narrateur et les personnages principaux de la supériorité de la religion chrétienne sur toutes les autres. Alors que dans *Ameenah*, il est surtout question de mariage interracial. Chez Marcel Cabon, le récit s'organise autour de l'intégration du nouvel arrivant Indien Ram dans le village mauricien, ce qui suppose un double exotisme pour le lecteur français.

3.2 Double exotisme chez Marcel Cabon et peur de l'Autre.

Nous pouvons parler de double exotisme d'une part, parce que le narrateur premier veut nous familiariser avec le village créole et d'autre part, veut nous faire entrer à l'intérieur de ce village porteur d'une identité créole. Le narrateur cherche surtout à nous faire connaître l'étranger indien Ram.

Selon Jean-Georges Prosper[23], les écrits de Marcel Cabon les plus appréciés sont sa pièce poétique *Kélibé Kéliba*, son roman *Namasté*, ses chroniques publiées dans *Le Mauricien*, puis dans l'*Advance*, qui sentent bon les champs, la campagne, le terroir créole. « *Ses pages vives […] racontent les vertus du modeste laboureur amoureux de la terre.* »

Il s'agirait peut-être d'un exotisme traditionnaliste puisqu'il s'agit de revenir à une perception « ancienne » du monde. Tout dans la mise en scène, dans le langage et la politique du texte renvoie à un univers coupé du monde moderniste. *Namasté* évoque une terre sans progrès, qui serait encore « authentiquement » créole et traditionnelle. Ce serait en quelque sorte dans l'exposition de la Terre, du travail de la terre, du monde rural, du microcosme paysan : un retour aux sources, à la nature, aux valeurs d'entraide, de solidarité et de communauté. Retour à une sorte d'espace autre, traditionnel créole indien que ne connaît pas le lecteur parisien. Le lecteur parisien ou le lecteur franco-mauricien appartiendrait peut-être à l'inverse, au monde urbain, moderniste et capitaliste.

La mise en scène de ce milieu travaille le texte romanesque surtout au niveau de l'énonciation et de la narration. Comme nous avons pu le constater en effet, précédemment, *Namasté* échafaude un récit subdivisé en ragots et légendes sur Ram. Autrement dit, le lecteur est introduit dans le village « traditionnaliste » mauricien

---

[23] Jean-Georges PROSPER, *Histoire de la Littérature Mauricienne de Langue Française*, Rose Hill (Maurice) : éditions de l'Océan Indien, 1994, p.163.

créole indien dans son discours global, partagé et normatif qu'est la rumeur qui critique et suppose un dialogue entre narrateur et narrataire.

« Ce n'était pas une belle cabane, la cabane de Ram. Une cabane comme les autres » (Cabon, 1965 : 14). Le passage présuppose que le lecteur avait précédemment posé la question « Comment était la cabane de Ram ? Était-elle belle ? » Plus loin, nous pouvons noter : « Il était beau, Ram» (Cabon, 1965 : 19). Comme pour répondre au lecteur qui aurait demandé : « Ram, comment était-il physiquement ? » S'agit-il ici d'un discours féminin ? Le narrateur sur ce point aurait-il questionné des villageoises ?

Cette enquête sur l'identité « secrète » de Ram doit passer par un discours « caché » que comprend la rumeur qui devient un texte « public ». Il s'agit de mettre en scène un discours de pouvoir qui réifie l'objet de discours Ram, devenu objet connaissable et objet de savoir.

Nous pouvons parler de double exotisme d'une part à cause des ragots du village mauricien et d'autre part, à cause des récits mythique de l'étranger indien Ram. Dans *Namasté* il est à la fois question d'un nouvel arrivant indien dans un petit village, et des habitants de ce village. Le lecteur voit Ram l'indien, à travers le regard, les stéréotypes et les discours de ces derniers qui semblent avoir peur de « l'étranger ». *Namasté* devient le roman de la rencontre avec l'Autre, d'où le titre du roman « Namasté » qui signifie « bonjour » en hindi. Par conséquent, Ram est seul contre tout le village qui forme une globalité, une communauté. Les exotismes et les altérités sont alors rendus spectaculaires dans des formes langagières orales : ragot, légende en créole et en français.

L'exotisme (qui est ce régime narratif issu de la rencontre historique entre cultures et/ou civilisations, entre observateurs et observés, entre le moi occidental et les autres, entre l'Ouest et le reste), est pris en charge par les villageois natifs. Il sert de nouveau à appréhender l'altérité et s'identifie à un processus d'exclusion utilisant la stéréotypie : l'Autre étant le plus souvent réduit à un cliché négatif dont on doit s'approprier, subjuguer, voire supprimer, ou plus banalement décrire sur un mode caricatural.

> *« Une façon de conjurer la fascination mais surtout la peur de l'' étranger'- en grec exôtikos- revint à le contrôler au moyen de l'écriture ou de la figuration en conservant, autant que faire se peut, le frisson qu'il avait initialement suscité. Par ce moyen toutes les qualités négatives de l'Occident purent être exilées dans une introuvable altérité, reléguée en terre de plus en plus éloignée au fur et à mesure de l'avancée des découvertes » (ASSAYAG, 1999 : 21).*

Selon Jackie Assayag, apprivoiser le paysage de la peur, domestiquer le bestiaire de la terreur, classifier le répertoire de l'inhumanité, permettaient de transformer l'étrangeté en essence impénétrable ou limpide ; celle que les Occidentaux attribuaient aux « races », aux peuples et aux cultures qui échappaient à toute intelligibilité, soit transparents, parce qu'ils semblaient immédiatement accessibles au regard panoptique du conquérant. L'exotisme en tant que code, a ainsi défini ce qui semblait défier l'Humanité ou transgresser la norme, d'ailleurs souvent confondue avec la normalité… du christianisme, de la civilisation, du rationnel, en un mot de l'Europe.

Dans le roman mauricien *Namasté*, la rumeur permet au narrateur premier un décentrement et rendrait compte d'une autre forme d'exotisme, puisqu'elle engendre davantage de proximité, de mise en scène d'un langage et d'acteurs hauts en couleur caricaturés à l'extrême dans ce genre de récit oral retranscrit.

3.3 La rumeur « exotique » discours des dominés ou des dominants ?

Pour répondre à cette question, nous ferons appel aux travaux de James C. Scott qui définit les fonctionnements réels des rumeurs et des ragots. Dans sa partie intitulée « La prise de parole sous la domination : les arts de la dissimulation politique », James C. Scott s'intéresse à la culture orale et aux déguisements populaires. Il a eu l'idée d'écrire ce livre lorsqu'il tentait de comprendre le sens des rapports de classe dans un village de Malaisie. En interrogeant des personnes qui lui racontaient toujours des versions différentes des transactions foncières, des niveaux de salaire, des notoriétés sociales des uns et des autres ou des évolutions technologiques. Il se rendit compte que certains villageois semblaient parfois se contredire eux-mêmes. Il aperçut que ces contradictions étaient empreintes d'une sorte de logique situationnelle.

James C. Scott commence alors à utiliser cette logique sociale et à identifier les contextes permettant de confronter les deux types de discours et permettant de mieux comprendre le territoire.

Pour ce dernier « la majeure partie de l'expression culturelle des classes inférieures a traditionnellement revêtu une forme orale plutôt qu'écrite» (Scott, 2008 : 177), à cause du mode de transmission. L'oral offre en effet, une sorte d'isolement, de contrôle, voire d'anonymat qui en fait un canal idéal pour la résistance culturelle. »

Pour James Scott, il existe un niveau de politique des groupes dominés, « c'est la politique du déguisement et de l'anonymat : elle se déroule aux yeux de tous mais est mise en œuvre soit à l'aide d'un double sens soit en masquant l'identité des acteurs. Les rumeurs, les ragots, légendes locales, plaisanterie, rituels, codes et autres euphémismes - soit une grande partie de la culture particulière des groupes dominés – rentrent dans ce schéma» (SCOTT, 2008 : 33).

Si James C. Scott observe les énoncés des pauvres dans la rumeur, notre analyse des commérages dans *Namasté* révèle une manière spécifique de faire voir

le mode de pensée villageoise. Ainsi, Marcel Cabon commencerait par une représentation stéréotypée du discours du village « traditionnel/oral ».

Dans *Namasté*, le narrateur omniscient est tantôt extérieur au village, décrivant de manière scientifique tel l'explorateur colon censé décrire « objectivement » (puisqu'il représente la science occidentale) ce qui s'y passe. Dominant la situation, il scénarise les propos des villageois en racontar, dans la pratique d'insertion et de monstration de la parole orale prise sur le vif, c'est-à-dire au moment de l'énonciation : « On l'a su par le vieux Prem, le seul qui, de toute la vallée, - et encore habite-t-il à la lisière du bas village- a encore soif quand il a bu» (CABON, 1981 : 10). Dans cette remarque sarcastique, Prem fait l'objet de moquerie, ce qui valorise la parole de l'énonciateur qui s'octroie le droit de le critiquer et de le ridiculiser.

La déconstruction syntaxique, ou l'insertion de proposition indépendante juxtaposée à l'intérieur d'une phrase complexe est le signe d'une pensée qui est en train de s'élaborer, puisqu'elle est discontinue. Prem devient objet de raillerie par deux fois dans ce passage tiré du ragot rapporté. Ridiculiser l'autre fait toute la force du commérage qui transforme les personnages en subalternes dominés, devenus les risées du village. Décrire l'autre reste le lieu commun, le moyen de se rapprocher du narrataire. Nous pouvons parler de mise en scène à cause des parenthèses et des tirets qui font penser aux apartés de la situation énonciative orale de la séance de contage ou du théâtre : « C'est au bout de trois jours qu'on a su (on n'écoute pas, mais on entend) » ; « Rien à lui reprocher, sauf peut-être (on ne regarde pas, mais on voit » (CABON, 1981 : 10). Le complément circonstanciel de temps mis en tête de phrase indique l'attente. Le narrateur utilise les apartés mis entre parenthèses pour se dédouaner.

Ces formes confèrent au discours une dimension libérée de toute formalité, transgressant les règles du « bon parler » et rendant aussi ces personnages villageois exotiques spectaculaires dans leur rôle de raconteurs d'histoires. Le lecteur a l'impression d'entendre un discours totalement libéré dans sa forme et dans son contenu, car il est question de xénophobie et des avis sur tout, sans aucune retenu. Dans ce théâtre, le lecteur et le narrataire sont installés dans la position de

complices, de commère, de semblables étant donné que le commérage ne peut avoir lieu en dehors de la communauté.

Personne ne prend vraiment en charge ce discours de sorte que la responsabilité d'aucun n'est engagée, attendu que chacun répète ce que l'autre dit. L'auteur simule un discours collectif à travers cette construction polyphonique qui donne épaisseur à la figure narrative : « Rien à lui reprocher, sauf peut-être, que tout lui fût revenu de ce que Shive […] avait eu tant de peine à amasser : […] Quand meurent des gens comme le vieux Shive, ce qu'ils laissent devraient revenir à la communauté. Ouiche » (CABON, 1981 : 11). Nous avons presque affaire à une caricature des villageois, fouineurs, pingres, égoïstes, méfiants et renfermés sur eux-mêmes.

Le potin donne aussi aux locuteurs le pouvoir de juger l'autre. Il fait autorité parce qu'il s'agit d'un espace de contrôle et de norme : « Il y a quelqu'un qu'on n'a jamais vu et qui est là un beau matin, dans son langouti tout blanc, de toile fine, et qui dit Namasté, comme si l'on avait besoin de ce Namasté, comme si pipengailles et ambrevades ne pousseraient plus sans ce Namasté » (CABON, 1981 : 11). L'altérité exhibée, renvoyée en marge est tournée en ridicule. Le seul mot que le narrateur retient de Ram est « Namasté ». Il exprime son rejet de la langue de l'Autre, de la passerelle que l'autre veut établir dans sa langue indienne que le narrateur préfère tourner en dérision par peur de cet Autre qu'il décrit à la négative. En ce sens, Ram est « parlé/représenté par » ceux qui dans le texte possède le discours dominant.

Á l'inverse de ce qu'affirme James C. Scott, ici le discours des dominants est celui du ragot et de la rumeur, et non point une forme de discours de dominés en l'absence de dominant. Cette inversion de la valeur accordée à la rumeur permet de montrer sa puissance et son autorité et donne à voir un autre sens à cette forme narrative. Ces moqueries réduisent leur locuteur à des personnages grotesques. Les commères sont à l'affût du dernier potin, de la dernière nouvelle à raconter pour en rire et en faire la critique. Le roman nous passe donc l'information à la manière dont le feraient des commères.

> *« Il n'y avait pas à dire : celui-là était un maître ! Et celui-là était bien installé ! Si le village ne voulait pas encore de Ram, la terre de Shive, elle, était toute à lui. Le coup de*

foudre ! […] Pis : il fut notoire que cette terre serait plus à Ram qu'elle n'avait été à Shive. Cela se voyait à mille choses. Quelles ? Comment le dire ? … Peut-être les lalos ouvraient-ils plus vite leurs grandes fleurs jaunes. Peut-être le maïs se montrait-il plus tôt» (CABON, 1981 : 11).

Les deux voix sont entremêlées : celle du conteur et de la commère. L'exotisme est double puisque sont mêlées deux manières de percevoir ce qui est étranger. Le récit rappelle le légendaire dans le sens où le « conteur-reporter » nous rapporte l'histoire incroyable de Ram qu'on lui aurait conté. La notion de « conteur-reporter » paraît contradictoire puisqu'elle oppose la fiction du conte et le réalisme véridique du reporter-documentaire. Marcel Cabon allie ces deux genres de textes pour faire croire à une histoire vraie sur un Indien différent de tous les autres, et qui n'aurait peut-être pas été une légende.

« Rien à lui reprocher, sauf, peut-être ; » Cette affirmation répétée deux ou trois fois aurait pu être la réponse aux interrogations du lecteur qui ne comprend pas très bien ce rejet des villageois pour le mystérieux Ram. Les questions sous-entendus et qui sont les nôtres, ménagent finalement le suspens dramatique. De cette manière, nous participons aux commérages. D'autant que s'installe tout doucement entre le narrataire et le narrateur, une proximité puisque l'un veut bien entendre le ragot et l'autre veut bien les livrer. Il y a une mise en scène de ce plaisir de l'échange d'information locale qui concerne « l'intimité » même des villageois et du village.

L'incipit de *Namasté* instaure d'emblée le lien étroit entre le conteur et son auditoire, puisqu'il interpelle le lecteur par des questions. Tout se passe comme si le lecteur lui aurait posé la question au préalable pour que le récit commence : Qui était Ram, et de quel village s'agit-il ? Le narrateur commence par essayer de trouver comment débuter son histoire. L'originalité du récit réside dans le fait que cette démarche énonciative donne l'impression au lecteur de se trouver dans une séance de contage, d'histoire qui est en train de s'énoncer. Les interrogations expriment l'hésitation et rapprochent le roman de l'oral : « Il y avait ce village sans Ram et il eut ce village avec Ram. Comment était le village sans Ram ? Ils n'auraient pu le dire au juste. […] D'où venait-il » (CABON, 1981 : 9) ?

L'auteur nous fait entendre les personnages, et ne rompt pas avec cette littérature orale qui prend son origine dans l'esclavage en établissant un continuum

entre les deux littératures écrites et orales. La première phrase présente un rythme binaire, comme pour montrer le lien fort entre Ram et le village. Le narrateur attire *in medias res* l'attention sur la transformation qu'a apportée Ram en s'y installant. Ce dernier aurait eu un pouvoir ou une certaine influence sur les villageois. Aussi, le narrateur entoure ce personnage de mystère et le dote d'une force surnaturelle : « Ce qui était sûr, c'est qu'il n'était pas plus facile d'imaginer le village sans Ram que de l'imaginer sans le manguier du pendu » (CABON, 1981 : 38). Leur système de référence par rapport à la superstition dans l'évocation du manguier qui donne la mort serait un premier élément exotique, non seulement parce qu'il s'agit d'un élément naturel, mais surtout parce que ce manguier serait habité par une force surnaturelle, dans un imaginaire autre.

Par ailleurs, la comparaison de Ram à un arbre qui apporte la mort et le malheur nous donne un nouvel indice sur ce dernier. Ram aurait apporté de la tristesse au village, du malheur ou une mort ? L'auteur n'en dit pas davantage. Son écriture se tisse d'entrée de jeu autour d'un mystère, donnant au texte une dimension secrète, surnaturelle, faisant penser à cette « Inde fabuleuse » du discours orientaliste dont parle Jackie Assayag. Marcel Cabon commence par ce jeu énonciatif pour donner l'impression d'une vieille histoire qui se serait réellement passée. C'est pourquoi, il parle d'un « journal du village ». Il y aurait donc un jeu entre réel et fiction qui pose question au lecteur. Il pourrait se demander si Ram aurait réellement existé, d'autant qu'il semble appartenir à un autre monde, celui des écrits védiques indiens.

3.4 Ram, « étranger-étrange » incarnant la spiritualité indienne des Védas et perception traditionnaliste et orientaliste ?

Le roman relate une rencontre, une communication et une intégration difficile, vouée à l'échec, puisque le roman se clôt sur la folie du personnage principal qui a perdu sa femme et son enfant.

Deux types de narration « documentaire » sont combinés pour donner au texte un caractère mythique hindou dans *Namasté*. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une réappropriation dans l'écriture d'une nouvelle épopée indienne, comme le suggère l'intitulé *Namasté*. « Namasté » signifie « salutation » (ou « Namaskar » a une signification plus religieuse). L'expression est souvent traduite par « *je salue le divin qui est en vous* » même si ce n'est pas une traduction littérale. « Namasté » est communément employé pour dire bonjour et au revoir en hindi. « Namaste » ou « namaskar » serait la manière par laquelle les Indiens se saluent où qu'ils soient, lorsqu'ils rencontrent des personnes qu'ils connaissent ou des étrangers avec qui ils veulent engager une conversation, le « namaste » est la formule courante pour se saluer et souhaiter la bienvenue. « Namaste » et ses variantes « namaskar », « namaskaara » or « namaskaram », est une des cinq formes traditionnelles pour se saluer mentionnées dans les Vedas. Il s'agit du nom du « savoir » ancien, et en partie normatif dont se réclame l'hindouisme. Le Veda serait un répertoire de formules à mémoriser à des fins pratiques.

> *« On dit le plus souvent de ces formules qu'elles ont été entendues jadis par d'anciens sages. Le Veda n'est accessible qu'aux castes supérieures (d'abord aux brahmanes). […] Chaque école possède ordinairement un corpus original (une samhita) et d'autres textes, le plus souvent en prose, consacrés à des interprétations de tous ordres (Brahmana, Aranyaka et Upanishad). La composition de l'ensemble prend place entre le XVe et le Ve siècle avant notre ère » (CLÉMENTIN-OJHA, JAFFRELOT, MATRINGE, POUCHEPADASS, 2009 : 422).*

« Nâmaskaram » est la formule hindoue de salutation ou d'adoration par laquelle les personnes saluent et qui est faite au début de toute entreprise, cérémonie, danse ou spectacle en hommage à la divinité comme aux spectateurs. C'est

également une formule d'invocation de la Divinité pendant la pûjâ[24]. Le « Nâmaskaram » se fait joignant les mains devant la poitrine ou le visage dans le cas de salutations normales, au-dessus de la tête lors de l'invocation à la Divinité[25]. La signification spirituelle de cette politesse est celle de négocier, réduire son propre égo face à celui de l'autre présent devant soi. Les Indiens considèrent que la réunion de deux personnes ne peut se faire que par leur esprit, la jonction des mains devant la poitrine signifie « Puissent nos esprits se rencontrer ».

En intitulant son roman *Namasté*, Marcel Cabon indique le point de vue à partir duquel le narrateur parle, c'est-à-dire à partir de la vision qu'auraient les Indiens de l'altérité. Il semblerait que Marcel Cabon veuille signifier la passerelle culturelle indienne et le lien entre Ram qui représenterait l'Inde que les narrateurs (qui par peur de l'altérité), cherchent à réifier au moyen de discours-ragot rapportés.

Paradoxalement, la rencontre n'a pu avoir lieu dans ce roman de l'échange. Il est intéressant d'observer que la main gauche et la main droite, qui ont des fonctions très différentes dans la vie des hindous, se rejoignent pour permettre cette complémentarité des contraires. Il y a dans ce mot sanskrit une signification profondément spirituelle, étant donné qu'il incarne la croyance que la vie qui nous habite, le divin en nous, le Soi ou le Dieu qui réside en nous, est le même chez tous. Le signe du ***«namaste»***, les mains jointes, exprime donc l'hommage, l'honneur que l'on rend au divin qui est dans la personne que l'on rencontre. »

Qui plus est, le héros porte le nom de Ram qui rappelle celui du *Ramayana*, Rama. Le *Ramayana* (« La Marche de Rama »), est un poème en langue sanskrite de vingt-quatre mille stances, divisé en sept chants et attribué à Valmiki. Cette histoire qui pourrait dater d'un siècle ou deux avant notre ère, a circulé dans toute l'Inde en des dizaines de versions. D'autres *Ramayana* ont également été composés dans diverses langues, dont le *Ramacaritamanasa* hindi de Tulsidas (mort en 1623), toujours chanté avec ferveur en Inde du Nord. Le texte de Valmiki présente Rama comme un avatar de Vishnou qui apparaît dans la ville d'Ayodhya (nord de l'Inde) comme un héros, fils du roi Dasharatha, pour libérer le monde d'un certain roi

[24] Prière et sacrifice hindou, public ou privé.

[25] Louis FRÉDÉRIC, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Paris, Robert Laffont, 1987.

Ravana, qui hante l'île de Lanka (aujourd'hui le Sri Lanka). Á quinze ans, Rama seconde le brahmane Vishvamitra dans sa lutte contre les forces qui l'empêchent de sacrifier et finit par épouser la belle Sita, fille du roi Janaka. Rama succède à son père sur le trône, mais est victime de jalousie et est condamné à un exil de quatorze années. Sita est ensuite enlevée par Ravana et emportée à Lanka. Avec l'aide des singes (dont le fameux Hanuman), Rama découvre l'endroit où son épouse est tenue prisonnière, fait construire une digue jusqu'à l'île et la libère. Jugeant Sita désormais impure, Rama décide de la répudier. Celle-ci demande à être immolée dans le feu, mais est sauvée par les dieux. Brahma révèle que Rama est en fait l'incarnation de Vishnou et que Sita est nulle autre que Shri, la prospérité du roi[26].

Les traits marquants de ce dieu hindou Vishnou, figurent dans quelques hymnes anciens du Veda. Vishnou y est déjà le pâtre (gopa) du suprême pâturage, celui qui écarte le loup du troupeau et protège les humains. Il accomplit les mystérieux trois pas qui lui donnent accès à l'ultime séjour. Il apparaît aussi comme le fidèle ami du dieu Indra. Vishnou est par la suite, explicitement identifié au sacrifice, le traditionnel moyen d'arriver à la perfection. Son nom pourrait signifier « celui qui se répand partout, qui occupe tout l'espace ». Vishnou est un dieu royal, représenté avec une tiare et le disque du souverain universel. Son épouse se nomme Lakshmi ou Sri (« la prospérité » des rois). Membre de la triade où figure Brahma, le créateur, et Shiva, le destructeur, il est celui qui descend dans le monde pour rétablir l'ordre déchu (CLÉMENTIN-OJHA, 2009 : 454).

Dans le roman colonial mauricien *Namasté*, Ram tente de rétablir une certaine justice au milieu du roman au moment où il se fait porte-parole de ses ancêtres, où il fait entendre leur voix en clamant l'injustice. Par ailleurs, il enseigne aux villageois l'histoire de ses ancêtres. Ram améliore la société grâce à la construction d'une *baïtka,* la « maison du village » dont il est le concepteur. Cette *baïtka* symbolise aussi bien son intégration dans le village mauricien que son autorité. Le schéma des hiérarchies sociales s'inverse puisque ce n'est plus le colon qui transmet un enseignement et qui dirige le village, mais Ram l'Indien. Le roman

[26] Catherine CLÉMENTHIN-OJHA, Christophe JAFFRELOT, Denis MATRINGE, Jacques POUCHEPADASS (dir.), *Dictionnaire de l'Inde*, Paris, Larousse, 2009, p.385-386.

du Mauricien *Namasté* de Marcel Cabon se fait l'Histoire des sans-voix, voire la genèse des engagés indiens.

> *« Quand il pensait à l'ancêtre un feu obscur lui écorchait l'âme. Quelles n'avaient pas été les souffrances du dada ? Quelles avanies n'avait-il pas subies ? Souvent, Ram lui avait demandé de lui conter son histoire. Et cette histoire, - longue histoire – s'était enfoncée dans sa tête comme un pieu » (CABON, 1981 : 35).*

La métaphore du feu obscur renvoie à la colère qui consumait l'âme du héros, alors que Ram est un personnage passif. Les questions rhétoriques qu'il pose en prenant soudainement en charge le discours montrent qu'il s'agit de mots qu'il préfère d'habitude taire, mais qui surgissent malgré lui de ses souvenirs. Comme pour entrer dans le vif du sujet, ou pour introduire le récit de ces ancêtres, le narrateur-conteur-reporter nous transporte dans les souvenirs de Ram, dans son passé, et dans les histoires qu'il aurait entendues.

La répétition du nom clé polysémique « histoire » avec l'insistance par des tirets et l'adjectif qualificatif « longue » transforme le texte en lien, en tissage de génération en génération, de trace identitaire, familiale et communautaire. « Un jour, Ram avait entendu le dada conter qu'un de ses compagnons s'était jeté dans la fournaise, au moulin, parce qu'il avait reçu un coup de pied de Grand Missié » (CABON, 1965 : 36). Le regard part d'un double, voire d'un triple foyer : « Il y avait trois cents bateaux dans le port, venus de tous les pays du monde » (CABON, 1965 : 36). Ce triple ou double foyer génère un triple énoncé polyphonique conférant au récit une certaine épaisseur. Le discours reconstruit la « généalogie» et «l'Histoire », est l'occasion pour le lecteur de refaire cette traversée d'une population du sud de l'Inde à Maurice : « Le navire qui devait embarquer les coolees s'était amarré à quai, dans un bazar entouré de paillotes. Le vieux avait passé là trente jours, avec ses compagnons. Puis, trente jours, ils avaient navigué » (CABON, 1965 : 36). Dans ce passage, l'histoire est racontée par les marges, c'est-à-dire par le fils de l'engagé, par le représentant des groupes dominés et non pas des dominants :

« Ce voyage ! Et les premières années à l'île Maurice ! Les humiliations, toute cette longue peine sur la terre des autres, cette terre où l'on faisait pousser la canne à sucre pour une moque de mauvais riz. La faim, le froid» (CABON, 1965 : 36). La brièveté des premières phrases et les points d'exclamation marquent une rupture et peuvent être interprétés comme des marques de révolte. Le locuteur se

plaint en prenant de la distance, comme pour se moquer da société mauricienne ou de ses propres espérances, de son propre dèsenchantement. Les phrases averbales et les points d'exclamation renvoient à sa prise de conscience comme pour rendre compte avec humour noir de son propre destin. Le rythme va d'ailleurs en crescendo, puisque les phrases sont de plus en plus longues.

La construction stylistique de ce paragraphe laisse à penser que le locuteur répond à une question : « Comment s'est passé le voyage et les premières années dans l'île ? » Cette question pourrait être celle du narrataire et celle des enfants du village devenus élèves de Ram, grâce à la *Baïtka*. Le locuteur critique ce discours dominant qui laisse entendre en Inde et à Maurice un destin prometteur pour les engagés indiens. Il contredit le discours colonial. C'est à ce moment-là, qu'apparaît la vérité du locuteur, longtemps muselée : « Les humiliations, toute cette longue peine sur la terre des autres, cette terre où l'on faisait pousser la canne à sucre pour une moque de mauvais riz. La faim, le froid. »

Nous relevons une déconstruction syntaxique, puisqu'il s'agit de reproduire un énoncé oralisé, affichant le poids de cette injustice et du silence. Le locuteur énumère toute sa maltraitance, à savoir, le fait qu'il n'a pas été traité comme un homme, qu'il n'a jamais été le bienvenu, mais qu'il a dû rester pour toujours l'étranger qui ne pourra jamais s'intégrer. Tout se passe comme s'il s'agit d'une malédiction qui s'abat de nouveau sur Ram. Le narrateur évoque également le dur labeur de cette terre qui l'a transformé en outil de travail. Il raconte la perte de sa dignité dans un récit misérabiliste. Les quatre mots qui terminent la citation dans un rythme binaire et rapide marquent la rigueur du climat et la dureté de la vie à Maurice, contrairement aux images exotiques de l'île paradisiaque.

Le pays non accueillant, ne présente pas les traits de l'exotisme, car le narrateur fait plutôt parler les groupes dominés, les engagés qui voient l'altérité créole, l'altérité coloniale occidentale, et non l'inverse. Ce n'est plus lui, l'Indien qui est dèsigné comme Autre. Ce renversement de la vision laisse percevoir le décentrement et la discontinuité dont parle Michel Foucault, puisque le sujet de la pratique discursive change (Indien) et puisque il fait débattre du colonialisme. Il y aurait donc une représentation du surgissement d'un discours de révolte indien qui apparaît au beau milieu du roman. Est évoquée l'injustice des conditions dans

lesquels vivaient les ancêtres. Nous ne savons pas exactement à qui appartient ce récit. Est-ce celui du père ou du grand-père de Ram, de Ram lui-même, ou des trois à la fois ? S'agit-il de l'histoire de tous leurs compagnons ?

> *« Ces cannes fleurissaient parce qu'ils avaient défriché, pioché, sarclé, dépaillé – comme l'esclave, jadis- parce qu'ils avaient donné leur sueur à cette terre qui n'était pas à eux […]… Oui, combien de ces hommes n'avaient pas eu de terre (eux qui aimaient tant la terre !) que la fosse où on les avait couchés dans le langouti de tous les jours » (CABON, 1965 : 36) !*

Le « oui » placé en début de phrase donne plus de force au discours, tandis que le point d'exclamation exprime la colère. Ces personnages ne pouvaient protester ouvertement. Aussi Ram sera leur porte-parole. Le « oui » signifie qu'il s'agit d'un discours trop longtemps contenu qui échappe presqu'à Ram l'énonciateur, de nature calme et tranquille comme l'eau du fleuve. Les deux points d'exclamation et les parenthèses manifestent la violence et la haine contre les supérieurs. La remontée dans le temps et l'histoire occasionne un changement brutal de registre et une représentation de l'autorité économique et politique. Toutefois, le fin mot de l'histoire reste pacifique : « Mais y songeant et malgré la peine qui lui brûlait le cœur de tous ses souvenirs, Ram se disait que si chacun le voulait, une grande joie viendrait à tous les enfants de l'île d'aller ensemble sur les routes, de quelque sang qu'ils soient» (CABON, 1965 : 36). Cette note positive révèle le caractère positif et la philosophie d'entraide et de solidarité chez Ram, élevé en modèle qu'il s'agit de suivre. Il s'agit de dépasser la souffrance et de tourner la page pour ne pas rester prisonnier du passé. Ses paroles de colère devaient être exprimées pour que puisse advenir la fin de la colère, la joie et la paix.

La rencontre avec l'île Maurice s'avère un échec. Nous avons parlé de locuteur dans la mesure où il ne s'agit pas des narrateurs principaux, (le narrateur premier et second,) mais plutôt de personnages qui prennent la parole, tels que Ram et son père. Ram qui est le héros étranger du roman est « parlé » par les villageois et par le narrateur premier, c'est-à-dire que le lecteur ne le voit qu'à travers les récit des deux narrateurs principaux. Toutefois, dans ce chapitre, nous avons accès au discours de Ram, qui raconte l'histoire de son père. Au fil du récit, nous avons l'impression d'entendre le récit du père de Ram, qui n'est jamais décrit dans le texte. Ce récit fantomatique surgit dans le récit de Ram, un personnage mystérieux,

sacralisé et mythifié dans le sens où les villageois le prennent tantôt pour un fou, tantôt pour un religieux, parlant hindi.

Ce personnage masculin qui une fois intégré dans la communauté villageoise, et nommé chef de la *baïtka*, perd son statut d'exclu. C'est à ce moment, qu'il transmet l'histoire de ses pères, ce récit « historique » du père qui ne peut être exprimé autrement que dans le cadre du discours didactique. Ram devenu enseignant de la *baïtka*, de la maison du village, porte les voix de son ancêtre. Tout se passe comme s'il lui rendait hommage en énonçant ses peines et son martyr. L'entremêlement des voix est tel que nous avons l'impression d'entrer dans un chevauchement de nombreuses temporalités. Ram est un personnage de l'entre-deux mondes, à la croisée de Maurice et de l'Inde, puisqu'il apporte les coutumes et la langue indienne à Maurice. Comme le dieu Vishnou, il ferait le lien entre les générations et rétablirait l'ordre. Il transmet un art de vivre que ne comprend pas la communauté villageoise.

Ce n'est plus la femme mais bien l'homme qui figure l'Inde mythique, en ce sens, nous pouvons parler de réappropriation et de décentrement différent du discours colonial et exotique des romans coloniaux et exotiques. Nous nous demandons s'il s'agit du renversement du stéréotype orientaliste. Parce que Ram incarne l'Inde, qu'il peut porter la voix des fantômes engagés indiens. Il veut faire entendre la vraie histoire, la version de ceux qui n'ont pas été entendus par le discours dominant : « Mais lui venait aussi une fierté droite, la volonté de lever un peu la tête, un peu plus que ne l'avait levé le père, un peu plus que ne l'avait fait le grand-père, au penchant de l'âge, après mille sacrifices » (CABON, 1981 :36).

Regagner la fierté, la dignité, l'honneur et l'humanité et changer de situation, symbolise l'émancipation et le sens de la vie donnée par le dieu Vishnou. *Namasté* est en effet, le roman de l'intégration à la fois réussie et ratée du descendant de l'engagé indien car il relate son insertion dans le village qui connut un succès avec la construction de la *baïtka*. Tout porte sur la conquête de l'espace du village. Comme une consécration, Ram organise la première *baïtka,* la maison du foyer communautaire. Son projet se voit concrétiser dans l'amélioration d'un meilleur vivre ensemble. Cette maison représenterait la solidarité et l'union au sein de la communauté villageoise. Le héros est alors dans la position de supériorieur car

comme un maire, il dirige sa ville pour une meilleure sociabilité. Nous pouvons parler de retournement de situation : « Ils ne comprirent pas tout de suite. Il a fallu que Ram leur explique. Il faudrait un lopin de terre et que chacun donne quelque chose : du bois, des pierres, de la paille, son temps, sa peine » (CABON, 1981 : 44).

Ram offre également une nouvelle vision de la société, en construisant la *baïtka* et en transmettant la culture indienne. Il prône la solidarité au sein du groupe et le savoir, comme Rozèr :

> *« Elle faisait un joli tapage, cette classe de Ram ! A la voix du maître, trente gosiers répondaient. C'était à qui crierait le plus fort. Et si l'on apprenait l'alphabet, on chantait aussi. Peut-être ne serait-il venu personne si l'on ne chantait. Ces bois, ces raquettes, ces buissons ne livrent pas facilement leurs enfants. Donc, on chantait. Ou bien, Ram en tête, on partait pour le vieux pays indien. On partait, on était parti. On était si bien parti que ce serait la mer à boire que de revenir. […] Et sur ce qu'il savait, sur ce que tout le monde savait, il disait des choses auxquelles personne n'avait songé. Sur la nuit du Divali, quand il y a autant de lampes sur la terre que d'étoiles dans le ciel […] Il leur parlait aussi de ce passage des âmes dans des corps qu'elles n'animaient pas. Tel revient rajah qui était homme de journée […] Puis Ram claquait des mains et l'on se mettait debout pour la prière» (CABON, 1981 : 47-48).*

La classe de Ram fait le voyage en Inde par le biais de la culture transmises par les chants, les prières, les récits mythologiques de la fête de la lumière (Divali), et par les dogmes. Ram figure le savoir et la mémoire. Sa connaissance s'étend de l'histoire au monde de la Plantation. Il ferait le raccord entre passé et présent, entre l'ancienne et la nouvelle génération et représente l'entre-deux temps et l'entre-deux espaces, entre Calcutta et Maurice, pour tous ceux qui aimeraient connaître d'où ils viennent : « Ce pays qu'il ne connaîtrait jamais, il lui semblait qu'il y avait vécu » (CABON, 1981 : 35). Il décrit alors et dépeint le village natal de son ancêtre. Tout se passe comme si le récit changeait peu à peu de narrateurs, et que nous entendions le discours des pères de Ram (dans un enchâssement d'histoires). Nous nous situons dans un imaginaire idéalisé, dans un mythe compensatoire qui a pour but de combler la rupture avec le pays indien d'origine. Ainsi, cet imaginaire permet de rester en contact avec le pays qui ne peut qu'être mythifié.

« Il voyait des fleuves, des collines. Le village du grand-père cachait sa misère dans des bambous. Le nez donnait sur la rivière, le dos sur la montagne. Il y avait des rizières, il y avait des maïdans où l'on menait paître les troupeaux. Un bœuf tournait la noria » (CABON, 1981 : 35). Dans la métaphore filée, le village est personnifié tant il est important aux yeux de ces locuteurs. Tout se passe comme s'il

pouvait avoir une âme et une sensibilité. Il s'agit d'une représentation indienne d'un village, que cherche à rendre compte le narrateur. De la même manière que l'avait fait son grand-père, Ram nous le fait découvrir et nous fait voyager[27] à travers cet espace « sacré ». Á son tour, le narrateur raconte ce qu'a vu Ram[28] pour nous le faire voir. Ce déplacement du regard et la description renvoient à la continuité du discours, à une sorte d'archéologie poétique de l'espace. Nous pouvons parler de mythe des origines : « Autour, c'était la forêt où depuis le commencement du monde les plantes et les bêtes mènent leur lutte violente » (CABON, 1981 : 35).

Le village est mis en exergue dans ce roman parce qu'il représente l'habitat de l'homme face à l'habitat naturel et animal. La coexistence entre la Nature et les Hommes ramène à une vision peut-être primitiviste de l'Homme encore proche et dépendant de la Nature, chère au romancier.

Marcel Cabon écrit dans un article qu'il publie dans l'*Advance* du 23-9-71 : « Paysan et ayant passé la plus grande partie de ma vie parmi les paysans, vivant de leur vie, mangeant souvent à leur écuelle, j'aime la terre, les arbres, l'eau… ». Jean-Georges Prosper soutient que « La nature autant que les longues rêveries, lui offrent des possibilités d'évasion : « Ces longues promenades dans la campagne étourdie de soleil, sur cette route paysanne qui chantait d'une mystérieuse rumeur. » […] Cabon se voulait le chantre des paysages mauriciens. […] Á la limite, il touche aux rives de la fantasmagorie et de la légende » (PROSPER, 1994 :162-163).

Á partir des années quarante, plus précisément à partir des publications de Clément Charoux, d'Arthur Martial et de Savinien Mérédac, la prose littéraire mauricienne aurait pris une forme que Jean-Georges Prosper appelle « littérature engagée » dont il dégage les thèmes majeurs dont celui de la main d'œuvre indienne et les sucreries chez Savinien Mérédac avec *Polyte*, qui s'exprimerait ouvertement lorsqu'il évoque « la vieille haine de toujours, la rancune du Noir contre l'Indien plus industrieux, plus économe et moins jouisseur. »

---

[27] « On traversait des villes, on passait devant des temples. » p.35

[28] « Ram voyait le fleuve où le bateau qui transportait les engagés avait navigué trois jours ; les towlias aux belles voiles qui, aux escales, viennent offrir aux voyageurs du poisson, des fruits, des chapeaux contre le soleil. » p.35

Selon Jean-Georges Prosper, dans *L'Histoire des Indiens à l'île Maurice*, Kissoonsingh Hazareesingh raconte document à l'appui, sans passion ni rancune la bouleversante épopée de la population indo-mauricienne qui a lutté plus d'un siècle à force de revendications légales et même vers 1937, à force d'agitations ouvrières, de grèves et d'émeutes pour conquérir la libération totale.

> *« Le thème de la passion de l'Indien pour l'agriculture sera repris par Marcel Cabon dans son pastoral Namasté, dont l'action se situe dans cette Vallée des Prêtres où la mémoire de Paul et Virginie est entretenue de façon si spectaculaire. « Entre Ram et la terre que le tonton lui avait laissée, il se passait des choses… écrit l'auteur ; la terre n'aime que ceux qui l'aiment. C'est vérité de chaque jour comme le riz et le sel.' Et, plus loin, cette autre vérité : ' La terre n'aime et ne donne que pour autant qu'on l'aime et s'échine.' Et l'auteur de démontrer comment ' trimant pour deux, dès la percée de l'aube, le dernier couché, Ram a transformé le village » » (PROSPER, 1994 :171).*

Selon Jean-Georges Prosper, Marcel Cabon y glorifierait les fruits et les légumes que cultivent les paysans. Il commence par situer la cabane de Ram « dans la courbe que fait la route en coupant la rivière des Lataniers. Accroché à la pente, sous les manguiers, derrière un arbre à pain. Sur un muretin crépi à terre et à boue, un chaume qui descend droit et où poussent familièrement le polypode et le capillaire ».

> *« Cabon fait entrer dans la littérature des légumes arrachés au prosaïsme quotidien, tels les pipengailles et les ambrevades, même les lalos – les lalos qui ouvrent leurs grandes fleurs jaunes- ; il crie son enthousiasme face à la montagne ' claire et verte sous le soleil'. Il divinise le Pieter Both que l'on appelle en langue indienne' Mouria Pahar'. ' Là-haut, dans la lumière, Mouria Pahar est un dieu souverain. Dressé dans son manteau de dieu, la tiare sur la tête, les yeux tournés vers le vieux pays indien.' Cependant, ni Charoux ni Cabon n'auront quitté le romantisme facile des images visuelles et décoratives » (PROSPER, 1994 :171-172).*

3.5 Conflit religieux sur fond d'exotisme : victoire des superstitions mauriciennes sur le Religieux indien.

Jean-Georges Prosper postule l'idée que Marcel Cabon ferait clairement ressortir comment à défaut de mythologie, la masse mauricienne n'a recours qu'à la superstition pour expliquer le moindre événement qui dépasse sa compréhension. Le héros du roman fut pris pour un sorcier parce qu'il avait sauvé une mère et son petit d'un coup de vent :

> *« Ce Ram qui avait vaincu le coup de vent, s'il était un sorcier ? Il avait entendu un cri, il s'était jeté contre le vent, il s'était frayé une route dans le vent et il avait ramené Saheytra et son petit. Il y avait là quelque chose qui ne voulait pas se loger dans leur tête. Quelles amulettes le gardaient contre les démons » (CABON, 1981 :65)?*

D'autant que précédemment, nous avons remarqué que Ram entretenait une sorte de lien étrange avec la terre mauricienne, un lien inexplicable digne de la littérature exotique.

L'histoire de *Namasté* fait-il échos à l'opéra exotique occidental qui noua l'intrigue romanesque et cristallisa presque définitivement les personnages archétypaux et les situations stéréotypés de l'opéra « indien » ? Jackie Assayag dans *L'Inde fabuleuse. Le charme discret de l'exotisme français (XVII^{e}-XX^{e} siècles)* parle de la tragédie en cinq actes du dramaturge français Martin Antoine Lemierre appelée *La Veuve du Malabar ou l'Empire des Coutumes*, jouée à Paris le 30 juillet 1770. La région du Malabar y serait un prétexte pour illustrer la lutte européenne entreprise par les militants des Lumières contre le pouvoir des superstitions et des coutumes. Cette tragédie fut l'événement théâtral indien le plus spectaculaire du siècle des Lumières.

Nous pouvons mettre en regard ces deux œuvres différentes à cause de cette thématique magico-religieuse que nous retrouvions dans le roman de Marius-Ary Leblond. Á la fin du roman, Ram tomba gravement malade, après avoir perdu tragiquement sa femme Oumaouti. Le recours à ces pratiques causa la perte de ce dernier qui aspirait à être Brahmane :

« Kissoune fit mander Roselmour, le sorcier créole-malgache. Il vint, de sa case enfouie au plus noir du bois, dans les fanjans, demanda du camphre, du rhum, un coq noir et six-livres-cinq sous. Comme Kissoune savait que c'était là son tarif, il avait tout préparé. Roselmour endormit sa femme, grosse Mozambique rouge, mulâtresse toujours chaude de vin, comme Prem. Ensommeillée et gigotant, Alicia dit ce qu'elle voyait, de fil en aiguille, mais sans que Kissoune et Prem y comprirent grand-chose, sauf que la maladie de Ram n'était pas naturelle, que quelqu'un lui voulait du mal et avait profité de ce qu'il avait été affaibli par la mort d'Oumaouti pour lui faire ce mauvais coup. Sans doute avait-on vu le sorcier de la vallée, mais avait-on vu le sorcier de Terre Rouge ? C'est connu : il n'est sorcier que de Terre Rouge. Des Grand-Terres, qui se passent le secret de père en fils, depuis le temps-mangose. »

Le discours de savoir des croyances (mis ici en valeur) surgit pour expliquer le mal de Ram. Ce dernier restera donc expliqué par les Autres. La sorcellerie est donc affaire des Noirs comme l'indique les adjectifs qualificatifs « sorcier créole-malgache » et « grosse Mozambique, mulâtresse ». Cette vision surnaturelle de la maladie semble aussi génératrice d'exotisme pour le lecteur occidental. La superstition est importante dans le texte de Marcel Cabon, comme dans celui de Marius-Ary Leblond *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*.

Selon Jean-Georges Prosper, une des thématiques qui reviendrait dans la forme de littérature engagée des années quarante à Maurice est la superstition mauricienne. Pendant une assez longue période, la masse à l'île Maurice était composée de la main-d'œuvre subalterne et servile que constituaient les immigrants de Madagascar, d'Afrique et d'Asie et les descendants de ces derniers. Les croyances populaires superstitieuses y faisaient partie du folklore mauricien. Clément Charoux et d'autres écrivains mauriciens de son époque, ont fait dans leurs œuvres une large part à ces pratiques. Dans un de ces *Contes disparates* publiés en 1957, Clément Charoux pose la question suivante : « Croyez-vous, François, aux sirandanes des vieilles nourrices créoles, des nénènes à la fois maternelles et radoteuses qui n'offraient pas seulement à la méditation de leur auditoire des devinettes ingénues, mais des récits encore illustrant d'étranges croyances, d'absurdes superstitions ? »

S'il est toujours question de révéler les pratiques les plus obscures de sorciers comme c'est le cas aussi bien dans *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* que dans *Namasté*, dans une pratique entre réalisme-naturalisme et fantastique, cela relèverait d'une stratégie d'écriture et une stratégie discursive orientaliste.

4. *Namasté* et *Ameenah* travaillés et habités par le langage orientaliste.

4.1. Orientalisme réifie l'Orient au féminin.

Selon Edward Saïd, « l'Orientalisme » serait un genre de discours particulier qui aurait contribué à la construction de l'Orient par les Occidentaux. C'est à partir de ce discours et de doctrines que l'Occidental dans des énoncés (thèses, opinions, dogmes) politiques, scientifiques, littéraires, anthropologiques et économiques, s'est défini dans un réseau de différence et dans une conceptualisation d'identités englobantes stéréotypées. Ces discours figent les identités pour mieux prendre leur contrôle par le colonialisme.

Les outils conceptuels de la théorie du discours orientaliste permettent d'interpréter des passages clés de la représentation de l'Indienne Ameenah. Ils nous aident à comprendre en quoi Ameenah reste parlée par un discours dominant masculin orientaliste et colonialiste, donc reste subalterne du sujet que représentent le narrateur et le héros blancs.

L'orientaliste constituerait pour Edward Saïd, toute personne qui enseigne, écrit ou fait des recherches sur l'Orient en général ou dans tel domaine particulier – cela vaut aussi bien pour l'ethnologue que pour le sociologue, l'historien, le philologue-, et sa discipline est appelée orientalisme. Bien qu'il ne soit plus ce qu'il était, l'orientalisme survit dans l'université à travers ses doctrines et ses thèses sur l'Orient et les Orientaux. Il s'avère un domaine de la recherche sur l'Autre oriental, c'est-à-dire un discours inscrit dans la tradition et la pratique du savoir.

> *« C'est ainsi que de très nombreux écrivains, parmi lesquels figurent des poètes, des romanciers, des philosophes, des théoriciens de la politique, des administrateurs d'empire, sont partis de cette distinction fondamentale pour composer des théories élaborées, des épopées, des romans, des descriptions de la société et des exposés politiques traitant de*

l'Orient, de ses peuples et coutumes, de son « esprit », de sa destinée, etc. » (SAID, 2003 : 15).

Il cite par exemple Eschyle, Victor Hugo, Dante et Karl Marx. De toute évidence, le texte des écrivains sur l'Orient font partie de l'Orientalisme dès lors que l'auteur décrit une identité, un espace, une culture et une société autre colonisée.

L'orientalisme serait un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient, explique-t-il. Edward Saïd qui se sert de la notion de discours défini par Michel Foucault dans *l'Archéologie du savoir* et dans *Surveiller et Punir* pour caractériser l'orientalisme. Il soutient que si l'on n'étudie pas l'orientalisme en tant que discours, l'on est incapable de comprendre la discipline extrêmement systématique qui a permis à la culture européenne de gérer- et même de produire- l'Orient du point de vue politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginaire pendant la période qui a suivi le siècle des Lumières. Le concept de « discours » permet selon Michel Foucault de saisir la discipline grâce à laquelle la culture européenne a pu gérer, produire et créer l'Orient sur tous les plans : économique, politiques, sociologique.

« Bien plus, l'orientalisme a une telle position d'autorité qu' [il] croi[t] que personne ne peut écrire, penser, agir en rapport avec l'Orient sans tenir compte des limites imposées par l'orientalisme à la pensée et à l'action. Bref, à cause de l'orientalisme, l'Orient n'a jamais été, et n'est pas un sujet de réflexion ou d'action libre. […] [Il] s'efforce aussi de montrer que la culture européenne s'est renforcée et a précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'elle prenait comme une forme d'elle-même inférieure et refoulée» (SAID, 2003 : 15).

L'orientalisme pense que nul ne peut écrire en dehors de son discours sur l'Orient, que nul ne peut y échapper s'il cherche à renseigner sur l'Orient. En d'autres termes, qu'il serait selon sa croyance, totalitaire dans le sens où toute étude et tout énoncé sur l'Orient ne peut échapper à sa domination. L'on ne pourrait ainsi concevoir l'Orient autrement que dans ce schéma.

Edward Saïd explique que l'orientalisme provient d'une affinité particulière de l'Angleterre et de la France pour l'Orient (jusqu'aux premières années du 19ème siècle, ce terme n'a dèsigné en fait que l'Inde et les pays bibliques).

« Du début du dix-neuvième siècle à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la France et l'Angleterre ont dominé l'Orient et l'abordent comme l'ont fait auparavant la France et l'Angleterre. C'est cette affinité, d'une grande fécondité, même si elle montre toujours la force supérieure de l'Occident (anglais, français ou américain), qui est à l'origine du vaste corpus de textes qu' [Edward Saïd] appelle orientalistes » (SAID, 2003 : 16).

Il insiste sur l'observation de Vico selon laquelle les hommes font leur propre histoire. « L'Orient » et « l'Occident » en tant qu'entités géographiques et culturelles, ont été fabriqués par l'homme. C'est pourquoi, poursuit Edward Saïd, l'Occident comme l'Orient est une idée qui a une histoire et une tradition de pensées, une imagerie et un vocabulaire qui lui ont donné réalité et présence en Occident et pour l'Occident. Les deux entités géographiques se soutiendraient ainsi et dans une certaine mesure, se reflèteraient l'une l'autre.

La relation entre l'Occident et l'Orient est une relation de pouvoir et de domination étant donné que l'Occident a exercé à des degrés divers une hégémonie complexe. L'Orient aurait été orientalisé parce qu'on a découvert qu'il était « oriental » selon les stéréotypes de l'Européen moyen du 19ème siècle et parce qu'il pouvait être rendu oriental.

Il prend comme exemple la rencontre de Flaubert avec une courtisane égyptienne qui devait produire un modèle très répandu de la femme orientale : celle-ci ne parle jamais d'elle-même, elle ne fait jamais montre de ses émotions, de sa présence ou de son histoire.

> *« C'est lui qui parle pour elle et la représente. Or il est étranger, il est relativement riche, il est un homme, et ces faits historiques de domination lui permettent non seulement de posséder physiquement Kuchuk Hanem, mais de parler pour elle et de dire à ses lecteurs en quoi elle est 'typiquement orientale' » (SAÏD, 2003 : 18).*

La thèse d'Edward Saïd est que la situation de force entre Flaubert et Kuchuk Hanem n'est pas un exemple isolé et qu'elle peut très bien servir de prototype au rapport de forces entre l'Orient et l'Occident et au discours sur l'Orient que celui-ci a permis. Edward Saïd mène une analyse littéraire en utilisant les outils de la conception orientaliste et du discours orientaliste à l'œuvre dans les textes de Flaubert, l'écrivain qui représente Kuchuk Hanem comme « typiquement orientale ». Il parle pour elle. Edward Saïd part de cette analyse de la domination discursive (dans la représentation) de cette femme Kuchuk Hanem pour décrire et interpréter le fonctionnement des discours orientalistes et la nature de la domination entre Orient et Occident, puisque l'Orient est parlé par l'Occident. En ce sens, l'Orient aurait une position de subalterne.

Il pense que l'orientalisme a plus de valeur en tant que signe de la puissance européenne et atlantique sur l'Orient qu'en tant que discours véridique sur celui-ci

(ce qu'il prétend être sous sa forme universitaire ou savante). En d'autres termes, la valeur de l'orientalisme ne tient pas à sa véracité mais davantage au fait qu'il révèle la puissance de l'un par rapport à l'autre.

La littérature exotique s'inscrit dans ce macrocosme, dans cet ensemble discursif et dans cette logique. De ce fait, nous pouvons dire que découvrir l'Autre ne serait qu'un moyen (prétexte) de se connaître soi-même et de se donner une image (glorifiante, supérieure) mise à son avantage) qui conforte la supériorité du colonisateur (comme l'affirme Edward Saïd). Ainsi, naît un discours de pouvoir qui va avec le pouvoir économique et culturel des puissances coloniales.

Michel Foucault déclare qu'il faut se méfier des synthèses, des stéréotypes qui sont des « formes préalables de continuité » dans le sens où on les accepte sans jamais les questionner et les remettre en cause. Cependant, il ne recommande pas de les refuser totalement et pour toujours de manière radicale, mais exhorte à « secouer la quiétude avec laquelle on les accepte »[29] ; ce qui veut dire de rompre avec cette « tranquillité tranquille » qui endort toute vigilance et fait accepter, admettre ces synthèses comme des « vérités » irréfutables.

« Ces formes préalables de continuité, toutes ces synthèses qu'on ne problématise pas et qu'on laisse valoir de plein droit, il faut donc les tenir en suspens. Non point, certes, les récuser définitivement, mais secouer la quiétude avec laquelle on les accepte ; montrer qu'elles ne vont pas de soi, qu'elles sont toujours l'effet d'une construction dont il s'agit de connaître les règles et de contrôler les justifications ; définir à quelles conditions et en vue de quelles analyses certaines sont légitimes ; indiquer celles qui, de toute façon, ne peuvent plus être admises » (FOUCAULT, 1969 : 37).

C'est donc la capacité de chacun à s'interroger, à prendre conscience d'être « manipulé » dans la mesure où chacun accepte de contribuer « docilement » et sagement à cette continuité que remet en cause Michel Foucault. Ce qui sous-entend qu'il y aurait une force au-dessus des locuteurs, qui empêcherait ceux qui utilisent ces formes préalables de penser par eux-mêmes, c'est-à-dire de penser « en dehors »

---

[29] Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.37.

de cet ensemble et de cette logique. Michel Foucault soutient en effet, que ces synthèses ne seraient que des effets d'une « construction », d'un ensemble, d'une ordonnance que le locuteur doit pouvoir connaître et doit pouvoir saisir les règles. Le locuteur se doit également de contrôler les justifications, explications (arguments) de ces synthèses. Il doit donc remettre en question tous les stéréotypes, les idées reçues en définissant quelles conditions et quel objectif de ses analyses, permettent de distinguer et de les légitimer comme celles qui ne doivent plus être admises.

Dans nos analyses des représentations des personnages Léonore, Sylvie, Ameenah, Ulysse, Ram et Frédéric Delettre et des narrateurs nous avons interrogé les stéréotypes (exotiques et orientalistes) qui caractérisaient les Autres de couleur féminin et masculin, en mettant en avant des nuances dans les portraits des personnages, puisque les romanciers débattent dans une dialectique, des discours coloniaux, de cet ensemble discursif impérial colonialiste, comme nous l'avons très bien vu dans le conflit intérieur qu'a vécu Frédéric Delettre. De même le narrateur d'*Ulysse Cafre* semble être habité par la culture et l'identité cafre, les rites sorciers et le magico-religieux qui prend une place centrale dans son récit, car le narrateur semble d'abord fasciné par toutes ces explorations et découvertes avant de prendre parti et de terminer dans la troisième partie, sur la résolution de l'affaire, avant de se ranger définitivement du côté du monde blanc, monde plus sécurisant (d'une part parce qu'il est connu) et d'autre part, parce qu'il symbolise le pouvoir et la domination culturelle, économique, sociale et politique.

4.2 L'Orientalisme et des représentations occidentales dominantes de l'Autre réifié.

Comme nous l'avons vu précédemment, pour comprendre le mécanisme discursif des romans coloniaux, nous faisons appel aux travaux du théoricien littéraire Edward Saïd qui donna naissance à un texte fondateur des études postcoloniales, à savoir L*'Orientalisme, l'Orient crée par l'Occident* qui propose les outils conceptuels permettant d'interpréter les romans coloniaux mauriciens et réunionnais dans leurs mises en scène de sujets de discours et d'objets de discours subalternes.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou[30] voit dans l' « Orientalisme », le discours de l'absence qui renforce la présence de l'Autre : l' « Orientalisme » est une formation discursive. Jacques Derrida arrive à la suite de Michel Foucault, d'Aimé Césaire et de Frantz Fanon qui travaillèrent sur les notions de « Pouvoir » de dire, de situer et pouvoir de dominer.

Les représentations construisent des relations de subordination auxquelles l'Autre doit se conformer. Elles écrasent le colonisé :

> *« L'histoire du discours sur l'autre est accablante. De tout temps les hommes ont cru qu'ils étaient mieux que leurs voisins […]. Cette dépréciation a deux aspects complémentaires : d'une part, on considère son propre cadre de référence comme étant unique, ou tout au moins normal ; de l'autre, on constate que les autres, par rapport à ce cadre, nous sont inférieurs. On peint donc le portrait de l'autre en projetant sur lui nos propres faiblesses ; il nous est à la fois semblable et inférieur. Ce qu'on lui a refusé avant tout, c'est d'être différent : ni inférieur ni (même) supérieur, mais autre, justement. La condamnation d'autrui s'accommode aussi bien du modèle social hiérarchique (les barbares assimilés deviennent esclaves) que de la démocratie et de l'égalitarisme : les autres nous sont inférieurs parce qu'on les juge, dans le meilleur des cas, par les critères qu'on s'applique à soi-même » (SAÏD, 1997 : 8).*

Le théoricien rend compte du fonctionnement de la représentation de l'Altérité et de l'identité. De cette façon, s'est mis en place un discours dévalorisant de l'Autre qui a été « naturalisé » et est resté dominé.

---

[30] Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, « Edward Said », Les Rencontres de Bellepierre, 29/11/11.

Ainsi le discours sur l'autre refuse à l'autre sa différence, c'est-à-dire ni inférieur, ni supérieur, simplement autre. Celui-là n'aura donc jamais été décrit en toute objectivité et dans sa différence.

> *« Dire à quelqu'un : 'Je possède la vérité sur toi' n'informe pas seulement sur la nature de mes connaissances, mais instaure entre nous un rapport où ' je' domine et l'autre est dominé'. Comprendre signifie à la fois, et pour cause, ' interpréter' et ' inclure' : qu'elle soit de forme passive (la compréhension) ou active (la représentation), la connaissance permet toujours à celui qui la détient la manipulation de l'autre ; le maître du discours sera le maître tout court » (SAÏD, 1997 : 8).*

C'est en ceci que le discours est générateur d'hégémonie, de pouvoir et de contrôle des subalternes. Autrement dit, le discours orientaliste créé de la subalternité par la réification. L'Autre serait dominé uniquement dans un discours qui semblerait réel et véridique. En ce cas seulement, il serait assigné comme élément d'expérience scientifique producteur de savoir vrai. Devenant outil de laboratoire occidental. Les romans coloniaux (qui rejouent la scène de l'expérience chez Clément Charoux, la scène dialogique débattant des stéréotypes raciaux et espace de présentation d'une culture et de religions différente de celle de l'Occident), tendent indirectement à présenter l'Autre dans son intimité, c'est-à-dire dans sa vérité (cachée). L'effet de vérité et de réel rendu par le genre dialogique romanesque font de ces Autres de couleur des objets de savoir.

Pour Tzevan Todorov, le concept serait la première arme dans la soumission d'autrui dans la mesure où il le transforme en objet, contrairement au sujet qui ne se réduit pas au concept. Délimiter un objet comme « l'Orient » ou « l'Arabe » est déjà un acte de violence. Il pointe du doigt les actes du savant qui ont ici une portée politique inévitable. De fait l'objectif de Saïd est la politique de la science.

D'autre part, Michel Heidegger déclare dans *Ile et fables : paroles de l'Autre, paroles du Même, linguistique, littérature, psychanalyse*[31] que la catégorie de l'étranger fascine et susciterait des passions.

> *« L'étranger sera pris pour un Autre ou un Semblable, ultime figure de l'altérité essentielle. […] L'autre sera défini, dans une anticipation imaginaire, comme un objet observable capable de produire des mœurs, des mythes, des techniques et des symptômes,*

[31] Jean-François REVERZY et Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU (dir), *Actes du colloque, Saint-Gilles de la Réunion, 5-9 juillet 1988, tome 2, psychanalyse, langues et littérature*, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de La Réunion, CERFOI-URA 1041 du CNRS.

sans que soit interrogé ce qui dans un sol culturel constitue les étapes et les épreuves fondatrices de la parole» (HEIDEGGER, 1990 :43).

L'Autre n'apparaîtrait donc dans la littérature exotique et coloniale que pour être défini, classé à l'intérieur de cadre discursif et d'imaginaire précis, donc comme objet qui serait observé et non pas comme sujet de paroles producteur du récit, observant et témoin de ce qu'il analyserait qui aurait rendu compte de la complexité de la réalité et du croisement des regards.

La littérature étant l'accompagnement polyphonique de l'impérialisme, le spectre de l'empire hanterait les champs littéraires mauriciens et réunionnais. En conséquence, Jean-Claude Carpanin Marimoutou propose de prendre en compte l'exclu ainsi que la complexité du réel et de la relation. Pour lui, la culture nationale doit être pensée dans sa complexité. Pour Frantz Fanon, il faudrait tendre à un Nouvel humanisme non « racialisé » alors que pour Edward Saïd, il faudrait oublier de hiérarchiser, d'étiqueter, parce qu'il n'y a pas uniquement, exclusivement, strictement Blanc, Noir, Occidentaux, Orientaux, Chrétien, Musulman, car le Colon n'est pas homogène. De même que le colonisé n'a pas sa place dans les mots qui le nomment parce qu'il est fait de multi-contradictions et qu'il est en constante élaboration. Il est nécessaire de « des-essentialiser les mondes », c'est-à-dire de représenter la pluralité, et la complexité de son identité, et non plus assigner à un lieu, une identité, affirme Jean-Claude Carpanin Marimoutou (MARIMOUTOU, 2012).

Le discours orientaliste analysé par Edward Saïd[32] et repris par le roman colonial affirme que les Autres de couleur ne peuvent se représenter eux-mêmes. D'où une large assignation de ces Autres selon des stéréotypes créés dans et par la littérature occidentale exotique et coloniale. Dans sa préface à l'édition française de *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident* d'Edward Saïd, Tzvetan Todorov explique qu'un discours est aussi bien déterminé par ce sur quoi il porte que par un autre contenu parfois inconscient et presque toujours implicite, qui lui vient de ses utilisateurs à savoir auteurs et lecteurs, orateurs et public.

« Affirmer cette dualité ne revient pas à opposer l'objectif et le subjectif, ou le collectif et l'individuel : même si la personnalité subjective y est pour quelque chose, c'est plutôt à un

[32] Edward SAÏD, *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 1980.

ensemble de positions, d'attitudes et d'idées partagées par la collectivité à un moment de son histoire qu'on a affaire quand on examine la pression des sujets parlants et interprétants sur la formation des discours. Cet ensemble, nous l'appelons aujourd'hui idéologie ; et l'étude de la production du discours par le dispositif idéologique permet d'établir la parenté entre textes que sépare par ailleurs leur forme : la même idéologie sera à l'œuvre dans des écrits littéraires, des traités scientifiques et des propos politiques » (SAÏD, 2003 : 7).

Pour Tzevan Todorov, *L'Orientalisme* d'Edward Saïd part de ce cadre méthodologique, pour soumettre à l'analyse un type de discours dans la société occidentale. Ce discours serait propre à toute société, dont les formes permettent de caractériser une civilisation à cause du discours qu'elle tient sur l'autre. Edward Saïd a choisi l'*autre* extérieur plutôt qu'intérieur, et parmi tous les autres extérieurs, il en a choisi un ; l'Oriental, en particulier une de ses versions ; l'homme du Proche- et du Moyen-Orient, musulman et arabe. Le théoricien ne retient que les discours tenus en France, en Angleterre et aux États-Unis qui lui semblent les plus révélateurs. Tzevan Todorov affirme que la spécificité du discours d'Edward Saïd en assure paradoxalement la généralité. L'Orientalisme raconterait un chapitre des destins croisés du Pouvoir et du Savoir. Tzevan Todorov écrit que s'il y a un discours orientaliste en Occident et non pas de discours « occidentaliste » en Orient, c'est parce que l'Occident a dominé l'Orient. Autrement dit, la domination dépendrait d'un discours dominant et performatif. Edward Saïd condamne la compréhension assimilatrice et impérialiste pratiquée par la science officielle, mais ne nous apprend pas s'il existe une compréhension différente, où l'autre n'est pas réduit et soumis au même.

« C'est l'élaboration non seulement d'une distinction géographique (le monde est composé de deux moitié inégales, l'Orient et l'Occident), mais aussi de toute une série d' « intérêts » que non seulement il crée, mais encore entretient par des moyens tels que les découvertes érudites, la reconstruction philologique, l'analyse psychologique, la description de paysages et la description sociologique ; il est (plutôt qu'il n'exprime) une certaine volonté ou intention de comprendre, parfois de maîtriser, de manipuler, d'incorporer même, ce qui est un monde manifestement différent (ou autre et nouveau) » (SAÏD, 2003 : 25).

Ce qui voudrait dire quelque part s'approprier l'Autre et faire de ce dernier l'identique, dans la mesure où il est inclus dans l'identité du locuteur.

« surtout, il est un discours qui n'est pas du tout en relation de correspondance directe avec le pouvoir politique brut, mais qui, plutôt, est produit et existe au cours d'un échange inégal avec différentes sortes de pouvoirs, qui est formé jusqu'à un certain point par l'échange avec le pouvoir politique (comme dans l'establishment colonial ou impérial), avec le pouvoir intellectuel (comme dans les sciences régnantes telles que la linguistique, l'anatomie comparée, ou l'une quelconque des sciences politiques modernes), avec le pouvoir culturel (comme dans les orthodoxies et les canons qui régissent le goût, les

valeurs, les textes), la puissance morale (comme dans les idées de ce que ' nous' faisons et de ce qu' ' ils' ne peuvent faire ou comprendre comme nous)» (SAÏD, 2003 : 25).

Le discours orientaliste se construit donc dans un réseau de pouvoir.

Edward Saïd écrit que bon nombre de voyageurs disent ne pas avoir rencontré ce qu'ils attendaient, dans un nouveaux pays pour eux, à savoir ce qu'un récit de voyage ou guide avait dit que ce serait. Il soutient ainsi l'idée que les hommes, les lieux et les expériences peuvent toujours être décrits par un livre, tant et si bien que le livre acquiert plus d'autorité et d'usage que la réalité qu'il décrit. On attribuerait au texte, une valeur d'expertise.

« L'autorité de savants, d'institutions et de gouvernements peut s'y ajouter, l'auréolant d'un prestige plus grand encore que sa garantie de succès pratique. Ce qui est plus grave, ce genre de texte peut créer, non seulement du savoir, mais aussi la réalité même qu'il paraît décrire. Avec le temps, ce savoir et cette réalité donnent une tradition, ou ce que Michel Foucault appelle un discours ; la présence matérielle ou le poids de cette tradition, et non l'originalité d'un auteur donné, est réellement responsable des textes qui sont produits à partir d'elle » (SAID, 1980 : 13).

Ce type de récit a ainsi un effet performatif étant donné qu'il crée la réalité en même temps qu'il l'énonce. Le texte et les mots auraient le pouvoir de créer un monde « qui serait plus réel que la réalité ». Pour Edward Saïd, l'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité, « lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires. »[33] C'est de cette manière qu'un Orient aura été créé par le discours et par cette tradition qui invente une réalité, de la même manière qu'un autre type de discours dominant assigne et crée des objets de discours.

« Les Français et les Anglais – et, dans une moindre mesure, les Allemands, les Russes, les Portugais, les Italiens et les Suisses- possèdent une longue tradition de ce qu' [Edward Saïd] appellerait l'orientalisme, qui est une manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale. L'Orient n'est pas seulement le voisin immédiat de l'Europe, il est aussi la région où l'Europe a créé les plus vastes, les plus riches et les plus anciennes de ses colonies, la source de ces civilisations et de ses langues, il est son rival culturel et il lui fournit l'une des images de l'Autre qui s'impriment le plus profondément en lui » (SAID, 2003 : 13-14).

L'Orient est l'une des images de l'Altérité dans l'imaginaire occidental qui se définit à travers le portrait négatif de l'Autre. Cet Orient a permis de définir l'Europe (ou l'Occident) par contraste et a permis d'en donner une idée, une image,

[33] *Ibid*., p.13.

une personnalité et une expérience. Edward Saïd affirme toutefois que rien de cet Orient n'est purement imaginaire. Définir et catégoriser un de ces Autres de couleur auraient permis au sujet occidental colonial de se définir lui-même et de préciser ce qui est identique et différent de lui.

Les romans coloniaux de notre corpus reprennent les idéologies et stéréotypes orientalistes pour dévoiler des Autres indiens et cafres, dans le but de faire vrai, par un jeu d'échos aux discours scientifiques, politiques, économiques et anthropologiques orientalistes dans lesquels ils s'inscrivent ou pour corroborer les thèses affirmées ou les infirmer. C'est pourquoi, *Ameenah*, *Namasté* et *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* peuvent prendre la forme d'un débat d'idées qui font l'objet d'expérimentation et qui font entendre plusieurs voix et plusieurs discours pour produire un effet de réel.

4.3 Effet du réel romanesque : Genre polyphonique et dialogique.

Nous nous sommes orientés vers le genre romanesque, parce que dans sa définition du roman, Mikhaïl Bakhtine affirme que le roman serait le seul « genre » (si tant est qu'il le soit vraiment questionne Daniel-Henri Pageaux) capable de rendre compte du réel.

Le concept de polyphonie développé dans l'ouvrage *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* est associé à la construction romanesque, pour décrire l'œuvre de Dostoïevski, auteur russe. La notion de « dialogisme » présentée dans *Esthétique et théorie du roman* et *Esthétique de la création verbale*. Dans son article « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique de Bakhtine linguiste »[34], Laura Calabrese-Steinberg soutient que la pragmatique via les travaux d'Oswald

[34] *Slavica bruxellensia* [en ligne] 6 / 2010, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 09 mars 2014. URL : http : // slavica.revues.org/348 ; DOI : 10.4000/slavica.348.

Ducrot, exploite le concept de « polyphonie » (dans *Le Dire et le dit*[35]) dans le cadre d'une linguistique énonciative. Or, remarque Laura Calabrese-Steinberg, Ducrot déplace le champ d'application de la polyphonie du texte vers l'énoncé, dans lequel il distingue la voix du sujet parlant (être empirique) de celles du locuteur et de l'énonciateur (être de discours). Ces trois entités peuvent être assimilées aux notions littéraires « d'auteur », « narrateur » et « personnage ». Cette modélisation lui permet d'analyser les cas de double énonciation au sein d'un même énoncé en termes de responsabilité énonciative et de point de vue.

Ces conceptions nous permettent de répondre à nos questions de départ : comment les paroles des personnages de couleur sont mises en scène dans le roman colonial mauricien de Clément Charoux, *Ameenah* ? Les personnages adoptent-ils tous le discours colonial dominant ? Martine Mathieu explique qu'il apparaîtrait dans le roman colonial, un discours de maîtrise du narrateur idéologue qui joue des degrés d'insertion de la parole dans le récit et oriente la lecture, sous une apparente libéralité de la distribution langagière[36].

Dans son article « variations littéraires autour de la marche sur le feu dans deux textes réunionnais »[37], Jean-Claude Carpanin Marimoutou explique qu'une grande partie des romans coloniaux ne serait que la simple reprise narrativisée du discours social. Néanmoins, il remarque dans certains cas qu'une faille apparaît dans le discours du récit, puisque derrière la répulsion et le déni, surgit un étrange désir d'une certaine Inde tel que le discours orientaliste de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième l'a construite : l'Inde Arynne, mystique, des *Vedas* et des *Upanishads*, des *Vedanta* et de la quête de l'Absolu.

Ce trouble de la représentation serait lié à l'image de l'Indien dans une île où les catégories sociales recoupaient les catégories ethniques, où les phénotypes essentialisés semblaient dire la vérité sociale et culturelle du sujet. Cette nature composite de l'Indien qui dit la différence dans la différence que ne pouvait

---

[35] Paris, Minuit, 1984.

[36] Martine MATHIEU, *Le discours créole dans le roman réunionnais d'expression française*, Aix-en-Provence, [s.n] 1984.

[37] Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO (dir.), *Draupadi, tissages et textures*, Ille sur Têt, (Pyrénées orientales) K'A, 2008, p.130.

représenter la littérature exotique, dérange les catégories du discours et l'ordre socio-ethnique explique Jean-Claude Carpanin Marimoutou. Ce dernier avance que la présence de l'Indien sur le sol réunionnais se justifie économiquement aux yeux des propriétaires, mais pose problème dans le domaine de la représentation à une époque où la notion de diversité culturelle était plus que problématique. Il s'interroge sur les constructions discursives à l'œuvre concernant la figure de l'Indien qui doit concilier deux facettes : Orientaliste des mythes dravidiens selon laquelle l'Indien est l'égal du Blanc et Coloniale qui le présente comme inférieur au Blanc. D'où ce discours paradoxal et duel de Marius-Ary Leblond. Tel est le paradoxe de la littérature exotique.

Mikhaïl Bakhtine tend lui, à lier un énoncé à un réseau d'énoncés antérieurs et futurs (voir infra), c'est-à-dire à son extérieur, et se limite à l'énoncé phrastique. La polyphonie constitue un principe de la construction romanesque, contrairement aux autres genres littéraires. Il importe alors d'analyser dans des romans les diverses couches discursives qui décrivent et présentent les Autres de couleur, l'altérité, l'Autre féminin et masculin et le soi. Comment dans les romans masculins coloniaux mauriciens et réunionnais comme dans les romans féminins postcoloniaux mauriciens et réunionnais sont mises en scène les identités rendues dans un souci de réel ?

Le « dialogisme » est un principe qui domine la pratique langagière, puisque tout énoncé est pris dans un réseau d'interaction avec d'autres énoncés, car notre discours rencontre les discours antérieurs qui ont été produits par rapport à ce même sujet. Puisque tous les mots ont déjà existé dans la bouche des autres, car « il n'existe plus, depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. »[38]

Les romanciers et romancières reprendraient donc les mêmes mots, énoncés de tout un chacun et construiraient leur texte romanesque à partir de « déjà-dit » réactualisé ou contrebalancé dans un jeu d'échos avec d'autres auteurs, d'autres énoncés appartenant à d'autres champs (scientifiques, politiques ou historiques) ou d'autres énoncés qui sont véhiculés par tous.

---

[38] Tzevan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Le Seuil, Paris, p.8.

D'autre part, chaque prise de parole se fait en fonction de notre interlocuteur. Chaque fois que nous prenons la parole nous sommes, en quelque sorte, en situation de dialogue : « se constituant dans l'atmosphère du « déjà dit », le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue »[39]. Le discours est radicalement hétérogène, parce qu'il est en permanence traversé par l'altérité. En effet, les développements de Bakhtine remettent en cause non seulement l'unicité de l'énoncé, mais également celle du sujet parlant.

Le principe dialogique ouvre le texte vers une extériorité et sur son antériorité, car comment analyser un énoncé sans prendre en compte la situation d'énonciation et les énoncés antérieurs avec lesquels il entre en relation ? L'énoncé bakhtinien est ainsi « une unité de la chaîne verbale ininterrompue »[40], traversée qui plus est, par les voix de ceux qui ont employé les mêmes mots avant : « Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge et le jour. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense… »[41]

Ce sont ces mots et ces types de formations discursives orientaliste, colonialiste, traditionnaliste, moderniste, raciste ou anti-colonialiste, anti-moderniste, anti-traditionnaliste et anti-orientaliste que nous avons repéré dans les textes pour pouvoir expliquer l'un des divers fonctionnements et l'une des stratégies adoptés par les romans coloniaux du corpus ainsi que par les narrateurs et personnages. En nous aidant de ces formes de textes idéologiques, présupposés ou politiques, nous comprenons les politiques de chacun de ces romans coloniaux mauriciens et réunionnais qui cherchent à représenter de manière nouvelle car intime, des Autres indiens ou cafre pour se représenter occidental dans la figure du narrateur-narrataire capable de penser l'Autre, et non dans l'autre sens, c'est-à-dire les Autres indiens orientaux et cafre pensant l'Occidental.

---

[39] BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Gallimard, Paris, p.103.

[40] ZAVIAFOFF N., « l'énonciation chez Bakhtine, une explication restrictive » in : Depretto C., *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Presse Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997.

[41] TODOROV, Tzevan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Le Seuil, Paris, p.89.

Le principe dialogique introduit une nouvelle approche du fait langagier et du sujet parlant, parce que dans le modèle bakhtinien, la parole n'est pas le lieu d'émergence de l'individualité, mais la manifestation d'une activité collective qui témoigne de l'insertion de chacun dans le thésaurus commun du langage. Il dépasse par-là, l'approche stylistique, pour laquelle les textes sont l'expression d'un individu. Á la stylistique et à la linguistique structurelle, le théoricien oppose un modèle éclaté, multiple, hétéroclite des énoncés et des énonciateurs, selon lequel le sujet n'est pas la source unique du sens, qu'il partage avec ses interlocuteurs et, plus largement, avec toute la communauté langagière.

Le concept de Bakhtine suggère la présence de plusieurs voix et la tenue d'un dialogue, et s'insère par ailleurs dans le cadre plus large d'une théorie du sujet pluriel. L'hétérogénéité constitutive est un principe de construction de tout discours, traversé comme il est par l'altérité (y compris l'altérité du sujet parlant, qui peut se dédoubler pour gloser son propre énoncé), pris dans un dialogue permanent avec l'Autre. Ce qui remet en cause l'unicité du sujet parlant.

Ce sujet parlant et hétérogène qui se fait timidement sentir dans les échanges et influences au contact des Autres, apparaîtrait pleinement dans les romans postcoloniaux féminins mauriciens et réunionnais non seulement parce qu'ils mettraient en scène plusieurs « je », plusieurs « Moi », qui revient à dire plusieurs identités, mais aussi parce que ces narratrices porteraient de manière instable les discours de tout un chacun, des énoncés contradictoires de thèses qui s'opposent.

Le travail de Mikhaïl Bakhtine a permis de préciser une série de mécanisme à l'œuvre dans les productions langagières fondamentales pour comprendre les discours publiés, la mémoire collective, la forme sociale du langage, et la configuration hétérogène du sujet parlant.

Des narratrices des romans postcoloniaux féminins de notre corpus que nous découvrirons plus loin, reconstituent des enchaînements et morceaux de débats sociaux qui les habitent et les construisent, là où les romans coloniaux de notre corpus s'attachent à représenter des identités dans toute leur intimité.

4.4 L'intimité-vérité des races face à l'exotisme : Des romans coloniaux, des romans de race.

> *« L'écriture coloniale se définit chez les Leblond comme le roman des races, le terme est omniprésent chez les auteurs, quasi obsédant. Il convient tour à tour de décrire chaque variété ethnique qui compose le monde colonial, car l'auteur colonial prend conscience de la variété des races et des hommes qui constituent sa société. Le terme roman est à prendre bien sûr dans le sens d'histoire, le roman des races, c'est l'histoire des groupes ethniques qui participent à la vie de la communauté coloniale » (LEPERLIER, 1995 : 11).*

Florent Leperlier choisit de distinguer ce qui relève du discours littéraire et ce qui appartient au discours idéologique. Le discours colonial est intégré et transformé dans le texte littéraire. Pour les Leblond, la race se définirait par la couleur de peau des individus du même groupe, par un socle culturel et originel commun. D'autre part, la race aurait une dimension eugéniste qui se caractérise par la pureté du sang. De fait, dans leur roman, nous constaterons une peur permanente du mélange qui serait synonyme de décadence de la race, en particulier s'il touche les Blancs.

La différence entre les romans coloniaux et les romans exotiques réside dans le fait que les auteurs de romans coloniaux tendraient à « révéler l'intimité des races et des âmes des colons ou d'indigènes ». « [Le roman colonial] n'est plus seulement une machine à décors et une matière à aventures, il aborde les grands problèmes sociaux ou spirituels » *(LEPERLIER, 1995 :*42*).*

Ce qui veut dire que la dimension sociale différencie le roman colonial du roman exotique qui produisait une littérature de divertissement, là où la littérature coloniale prend en charge les données et les problèmes d'une société. Or, selon Florent Leperlier, le problème de la littérature coloniale vient de ce qu'elle mette en scène la cohabitation d'un ensemble de races en passant sous silence leur inévitable rencontre, car le métissage représenterait la décadence de la race.

Dans son étude, Valéry Païs affirme que l'idéologie coloniale, bien qu'elle fasse apparaître la mission civilisatrice du Blanc à l'encontre des autres races maintient la distance entre les races en affirmant leur inégalité et en prohibant le

---

[42] Marius-Ary LEBLOND, *Après l'Exotisme de Loti. Le Roman Colonial*, op.cit., p.8.

métissage. Valéry Paüs suppose que l'idéologie du romancier colonial mauricien Clément Charoux est semblable à celle des Leblond dans la mesure où ils se connaissaient et entretenaient des liens d'amitié attestés par les revues littéraires de l'époque. D'autant que Clément Charoux aurait eu une grande admiration pour les Leblond.

Ces derniers perçoivent le personnage colon blanc étant supérieur, d'où par conséquent son rôle de civiliser les autres races. Il apparaît donc toujours sous la figure du maître supérieur à cause de ses qualités morales.

Au 18ème siècle, le Noir se voit irrémédiablement relégué aux confins de l'humanité et subit outrageusement le despotisme de l'homme blanc, selon Gérard Fanchin[43]. « De Buffon à Voltaire, de Rousseau à Helvétius, l'anthropologie diabolise la figure du Noir en insistant sur sa laideur physique, sa dépravation morale ou son infériorité intellectuelle » (ISSUR, HOOKOOMSING, 2001 :57). Les abbés Prévost et Raynal, Montesquieu et Diderot protestent contre ce discours. De toute évidence, se met en place un discours philosophique qui s'efforce de valoriser le Noir en introduisant le mythe du bon sauvage, toutefois le discours dominant demeure celui des physiocrates qui croient dans la valeur du travail, du progrès et de la rentabilité explique Gérard Fanchin. Dans leur discours, le Noir ou le Sauvage devient un être indolent, improductif, un parasite, un être inculte, « sans foi, sans loi, ni roi » que la civilisation occidentale s'efforcera de « policer » par l'esclavage et la colonisation.

Pourtant, ces auteurs « exotiques » qui tendent à décentrer le regard, valoriseraient l'Autre de couleur dans une image figée.

---

[43] Gérard FANCHIN, « L'anthropologie des Lumières et ses résonances dans les relations de voyage à l'Isle de France aux XVIIIe et XIXe siècles » in *L'Océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Kumari R. Issur, Vinesh Y. Hookoomsing (dir), Karthala presses de l'université de Maurice, 2001.

4.5 L'Exotisme : une tentative de décentrement imposant un discours orientaliste.

Nous nous demanderons si l'exotisme ne serait pas une contre-littérature.

> *« Dans sa forme la plus immédiatement perceptible, l'exotisme se caractérise d'abord comme un effort pour introduire dans le champ littéraire un autre décor naturel que celui qui jusqu'alors servait de cadre aux œuvres et dont la tradition avait fixé les canons. Le terme connote d'emblée un certain nombre de stéréotypes qui se résument la plupart du temps dans la notion vague et, au demeurant, fort peu géographique de « tropiques » » (MOURALIS, 1975 : 66).*

Bernard Mouralis se demande si la littérature de voyage ne serait pas une première forme de représentation littéraire d'altérité et de volonté de décentrement. Au 18ème siècle, le paysage abstrait qui s'inspire de la mythologie gréco-latine ne constitue plus le seul décor naturel qu'un écrivain puisse concevoir et entre en concurrence avec d'autres décors tropicaux, orientaux, romantiques, dont la littérature de voyage fournit les premiers exemplaires. Bernard Mouralis met l'accent sur le fait que l'exotisme constitue pour l'écrivain d'autres possibilités d'expression que celles dont il pouvait disposer jusque-là. De fait, l'insertion du paysage exotique dans le champ littéraire devrait être pour ce dernier, l'amorce d'une subversion de ce champ littéraire.

> *« Répondant à une perspective de décentrement, le paysage exotique remplit ainsi pour l'artiste un certain nombre de fonctions dont chacune implique sinon une philosophie du moins une direction idéologique » (MOURALIS, 1975 : 67).*

Ce paysage exotique serait perçu comme la révélation de la nature dans toute sa vérité, par opposition à la nature fixée par la tradition « littéraire ». Il s'agit d'une nature grandiose, vierge de tout contact humain et qui pour certains, donnerait l'impression d'être frémissante du souffle et de la main du créateur dont on découvrirait la présence sans qu'aucune médiation ne soit nécessaire. Bernard Mouralis prend pour exemple les textes de Charles Baudelaire[44] et de

[44] « charmants climats où l'espace est plus beau et plus profond » *Petits Poèmes en prose*, *Un hémisphère dans une chevelure*.

Chateaubriand qui tendent à prouver l'existence de Dieu « par les merveilles de la nature »[45].

D'autre part, de façon stéréotypée, le paysage exotique révèlerait au voyageur l'existence d'une nature accueillante, au climat sans rudesse, foncièrement bonne et sur laquelle ne pèsent ni la malédiction d'une quelconque chute originelle, ni celle du travail et des vices des hommes, puisque c'est un univers généralement clos dans lequel on vit de cueillette des fruits donnés en abondance par une terre généreuse plus que de l'agriculture. Nous retrouvons en effet, ce cliché dans la majorité des romans coloniaux.

Le terme « édenique » renvoie à une perspective religieuse, proche des origines de l'humanité. De plus, ce paysage exotique se confond avec la notion d'un bonheur supraterrestre dont il est à la fois le reflet, l'image et la réalisation. Il est question d'un bonheur qui selon Bernard Mouralis, est à la fois dans le temps et hors du temps, dans l'espace et hors de l'espace. Résumant aussi bien la totalité de l'expérience d'un individu que celle de l'humanité toute entière, et dont l'exceptionnelle intensité constitue la sensation la plus riche et la plus complète qu'un homme puisse éprouver :

> *« Attitude qui participe du mysticisme, mais d'un mysticisme matérialiste et strictement humain, dont l'expression littéraire repose sur un processus constant de superposition et de fusion entre le visuel, le descriptif, le pittoresque, d'une part, et le mental, le souvenir, le rêve, d'autre part» (MOURALIS, 1975 : 69).*

Il y aurait alors renversement de certaines valeurs en proclamant l'existence et la supériorité d'une altérité géographique dont le spectacle constitue pour le voyageur le seul moyen de découvrir le sens de ce qu'il est et de ce qui l'entoure. Autrement dit, l'altérité géographique permet au narrateur occidental voyageur de se découvrir lui-même. Ce spectacle lui permet d'aboutir à une cohérence qu'il ne pouvait trouver dans un monde mort, vidé de toute substance. Bernard Mouralis explique que l'exotisme qui apparaît comme le moyen par lequel peut s'opérer, une connaissance de soi et une remise en question du savoir ethnocentrique, grâce à la prise en considération de l'existence – et parfois de l'irruption- d'autrui. Néanmoins, l'exotisme ne débouche pas pour autant sur une connaissance d'autrui.

---

[45] *Génie du christianisme*, première partie, livre V, chap.12.

La littérature de voyage sous le regard d'un sujet occidental donne naissance à un type naturaliste :

> *« En effet, le discours exotique ne peut se développer qu'à la condition expresse de ne pas considérer l'Autre comme un absolu. Cela apparaît d'abord dans le fait que l'existence d'autrui est entièrement soumise à la volonté d'un sujet regardant sans l'initiative duquel elle ne pourrait être portée à notre attention. Autrui n'y a donc pas d'existence propre puisqu'il n'existe qu'en fonction de [la] société [française], de[s] préoccupations ou de[s] phantasmes [français] » (MOURALIS, 1975 : 102).*

En ce sens, nous pouvons parler d'un Autre ou des Autres créés par l'Occident dans ces textes littéraires, comme dans des discours orientalistes définis par Edward Saïd et dont ils font partie. Leurs mots sont donc performatifs.

Par ailleurs, Bernard Mouralis met en lumière le fait que le discours exotique se fonde sur une reconnaissance de l'altérité à partir de laquelle il développe des problématiques qui ne concernent que la société de l'observateur. Par conséquent, l'altérité considérée est toujours relative car si cette altérité était perçue comme étrangeté absolue, elle cesserait d'être communicable et n'aurait plus rien à nous dire. Or, l'exotisme ne peut exister qu'à la condition de concilier ces deux exigences contradictoires et de faire en sorte que l'inconnu et l'étrange soient codifiables et entrent dans les catégories intellectuelles de celui qui observe. C'est pourquoi, les écrivains exotiques fournissent à leurs lecteurs un appareil qui comprend des notes, des glossaires ou des introductions permettant à ces derniers de se retrouver dans le monde étrange qui leur est proposé. En outre, l'écrivain exotique sélectionne des éléments étranges dont il a la connaissance par son savoir ou par son expérience personnelle. Il ne retient que ceux qui lui paraissent signifiants sur le plan de l'exotisme. Bernard Mouralis assure que tout ce qui est étranger n'est pas exotique. En conséquence, l'élément retenu doit nécessairement avoir une relation généralement d'opposition avec le monde à partir duquel l'écrivain jette son regard. Qui plus est, le caractère relatif de l'altérité impliquée par la démarche exotique apparaît dans la nécessité où se trouve l'écrivain de travailler sur de grands ensembles et de donner à cette altérité un aspect généralement monolithique. Pour l'auteur, une distance est nécessaire entre l'écrivain et l'espace où se situe le fait exotique qui retient son attention, dans le sens où la distance fondée sur l'éloignement géographique et sur le manque de connaissances relatives à cet espace le rend largement mythique.

En revanche, dès que cet espace devient mieux connu grâce au progrès de la navigation et des sciences et que ce qui hier, apparaissait monolithique se révèle diversifié, diffus et contradictoire, il convient de trouver un autre espace, plus lointain. Ceci s'explique par le fait que l'exotisme ne s'accommoderait pas de la découverte d'une différence à l'intérieur de la différence. Bernard Mouralis prend pour exemple au 18^{éme} siècle du mirage océanien qui supplanta au fur et à mesure l'exotisme américain.

L'exotisme peut être défini comme relatif à l'écrivain français, et comme étant toujours différent de ce qu'il connaît. D'où l'avènement des romans coloniaux qui décrivent l'intimité des races et leur stigmatisation constante. En outre, l'exotisme ne s'accommode pas de la découverte d'une différence à l'intérieur de la différence, c'est-à-dire qu'il ne s'accommode pas de l'hétérogénéité, qui est pourtant présente dans des romans coloniaux réunionnais dans ses paradoxes expliqués par Jean-Claude Carpanin Marimoutou.

> *« L'exotisme constitue bien un processus qui tend à subvertir l'équilibre du champ littéraire et, à cet égard, il correspond à une tentative de remise en question du dogmatisme et de l'ethnocentrisme littéraires. Mais en même temps, parce qu'elle n'est que le prétexte à des développements fondès sur des problématiques propres à l'observateur, l'altérité qu'implique l'exotisme a un caractère très relatif. Parlant sur l'Autre, parlant pour l'Autre, le discours exotique ne peut exprimer que médiocrement la différence » (MOURALIS, 1975 : 104-105).*

En ce sens, l'Exotisme assigne l'Autre en subalterne en même temps qu'il le crée d'une certaine manière dans l'imaginaire européen.

Le théoricien finit par conclure que ce discours exotique se révèlerait en définitive, incapable de donner véritablement la parole à l'Autre et de se mettre à son écoute. Il fait référence aux propos de Victor Ségalen qui s'élève contre cet aspect de l'exotisme. Pouvons-nous parler d'échec du discours exotique ? L'exotisme subvertit le champ littéraire en remettant en question l'ethnocentrisme littéraire :

> *« Ils (les écrivains exotiques) ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des ' choses' et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux ? Car il y a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit […] Tout cela, réaction non plus*

du milieu sur le voyageur, mais du voyageur sur le milieu vivant, j'ai tenté de l'exprimer pour la race maori »[46] *(MOURALIS, 1975 : 105).*

La représentation n'était donc pas dialectique et s'avérait faussée puisqu'elle n'allait que dans un sens et manquait ainsi d'objectivité que peut rendre compte la pluralité des regards et l'échange.

Dès le 16ème siècle, la description des Mascareignes dèsertes figure un Éden primitif, selon Michel Hausser et Martine Mathieu dans *Littératures francophones III. Afrique noire Océan Indien*. Le sieur Flacourt, directeur de la Compagnie française de l'Orient, par exemple, envoyé diriger le comptoir de Fort-Dauphin de 1642 à 1657, évoque les merveilles de la faune, de la flore, du climat et en conclut : « Ce seroit avec juste raison que l'on pourroit appeler cette Isle Paradis terrestre. »

« Le mythe s'épanouit au fil des ans et des écrits. En 1707, le Récit de François Leguat et de ses deux compagnons en deux îles dèsertes des Indes orientales peint Maurice, et surtout Rodrigue, sous les mêmes idylliques couleurs. Un peu plus tard, c'est Bernardin de Saint-Pierre qui, malgré une expérience effective décevante, donne en France un écho prestigieux à cette représentation d'un monde harmonieusement préservé en un état originel. Son Voyage à l'Île de France (1773) et sa pastorale exotique Paul et Virginie (1788) façonnent pour longtemps la vision occidentale (et même locale) de ces terres australes. La charge mythique perdure, certes sur un mode plus personnel, dans des œuvres toutes contemporaines comme Le Chercheur d'or (1985), Voyage à Rodrigues (1986), La Quarantaine (1995) de J.-M.G. Le Clézio ou l'Acacia (1989) de Claude Simon » (HAUSSER, MATHIEU, 1998 : 153).

Les théoriciens affirment que les Mascareignes alimenteraient les rêves occidentaux du fait qu'elles étaient inhabitées à leur découverte. Ces derniers rappellent que l'école coloniale, marquée idéologiquement, fournit à l'Occident une documentation ethnographique qui ouvrit l'attention à l'Outre-Mer. Les Réunionnais Marius-Ary Leblond demeurent les fondateurs de ces Outre-mer, parfaitement informés quoiqu'issus essentiellement de la bourgeoisie blanche dominante.

[46] Victor SÉGALEN, « Notes sur l'exotisme », in *Mercure de France*, n°1099, 1er mars 1955, p.386.

4.6 L'Exotisme une contre-littérature ?

La littérature exotique serait-elle une des « contre-littératures » qui représentent l'altérité assumée ? Bernard Mouralis[47] définit les « contre-littératures » comme visant le processus de contestation et de remise en question de la « Littérature » dont les effets se font sentir aussi au niveau du travail des écrivains (« nouveau » roman, « nouveau » théâtre, « nouvelle » critique, etc.) que dans le domaine de l'enseignement qui parle de « crise » des études « littéraires ». Ainsi les contre-littératures interrogent les notions de Littérature et des catégories génériques. Elles renouvelleraient les genres, apporteraient une esthétique nouvelle. Les « contre-littératures » renvoient par ailleurs, à un secteur de la production littéraire, très important statistiquement, mais auquel on ne reconnaît habituellement qu'une place marginale, comme le prouvent les expressions utilisées pour désigne r ces textes : « infralittérature », « paralittérature », « littérature de masse », etc. Les contre-littératures comprennent donc également la Paralittérature qui recouvre tout ce qui ne fait pas partie de la Littérature, tout ce qui lui serait inférieur. Elle serait une première forme de résistance contre ce que nous appelons la Littérature. « L'ancêtre » des romans coloniaux et des champs littéraires mauriciens et réunionnais, à savoir l'Exotisme constituerait une première marque, pratique discursive anti-dominante qui va à l'encontre de la Littérature. L'Exotisme ouvrirait-il le champ à la paralittérature ? Ouvrirait-il le champ à un genre littéraire différent, correspondant aux mises en scène de l'altérité ? Pour quelles raisons ?

Bernard Mouralis s'interroge sur la validité de la notion de paralittérature.

> *« En effet, s'engager dans la voie de l'étude des paralittératures, c'est admettre dès le départ, à titre de présupposé, l'idée qu'il existe une coupure entre deux secteurs bien distincts de la production littéraire – la littérature lettrée et le reste- et, par conséquent, un objet d'étude spécifique, constitué, par exemple, par la littérature de colportage, le mélodrame, le roman populaire, le roman policier, la science-fiction, la bande dessinée, la chanson, le photo-roman, etc. » (MOURALIS, 1975 :8-9).*

[47] *Ibid.*, p.7.

Il y aurait un public, un appareil de production, un mode de transmission, un rang accordé dans l'échelle des valeurs morales et esthétiques propres à la paralittérature et d'autres propres à la littérature lettrée. La paralittérature se définirait comme une production de masse à laquelle on attribue une position inférieure. Toutefois, signale Bernard Mouralis, sur le plan théorique, il est impossible de justifier cette coupure.

La littérature exotique serait une contre-littérature à cause des Représentations et insertions d'autres hommes non européens. Bernard Mouralis affirme que le recours à l'exotisme revient aussi à introduire dans le champ littéraire d'autres hommes dont la présence constituera une nouvelle interrogation plus complexe. Au 15ème siècle, les voyages et les entreprises coloniales attirèrent l'attention des Européens sur l'existence d'une humanité différente. Cette différence peut d'abord être perçue de façon négative, entraînant l'assimilation de l'Autre au Barbare. De fait, la société dominante se définirait et se justifie par son opposition à la Barbarie et à la non-Humanité. Toutefois explique l'auteur, cette différence peut également être perçue positivement ou avec intérêt qui entraîne un renouvellement des thèmes et des problématiques développés jusqu'alors sur le plan philosophique, sociopolitique, esthétique et littéraire. D'autre part, la découverte d'autres hommes invite à se méfier de ses propres systèmes de référence et conduit à un relativisme parfois teinté de scepticisme. Cependant cette découverte peut engendrer une problématique radicale qui s'élabore sur l'opposition du « civilisé » et du « sauvage » et qui valorise le « sauvage ».

> *« On s'avise ainsi, en s'appuyant sur la contestation de la différence observée à tous les niveaux, qu'il n'est pas suffisant d'estimer […] que cette différence n'est pas la marque d'une infériorité mais qu'il faut encore conclure à une supériorité de la vie sauvage sur la vie civilisée. Les faits paraissent montrer avec suffisamment d'éclat la chance qu'a eu le sauvage de pouvoir rester en dehors de l'histoire et de la « civilisation ». Á l'abri du mal, voire de la maladie, du luxe inutile mais aussi du besoin, de la science, de la richesse, ignorant la propriété, les tabous sexuels et les passions funestes, notamment la jalousie, sa vie s'écoule dans une « médiocrité » faite de vertu et de bonheur, que les Européens recherchent en vain chez eux et dont ils ne peuvent avoir une idée que par les représentations des poètes décrivant l'âge d'or de l'humanité» (MOURALIS, 1975 : 75).*

Bernard Mouralis explique que la vie sauvage devient une *valeur* qui remet en question le monde européen. Le schéma qui oppose nature et civilisation fait de la civilisation une déviation qui serait source des maux. Entre le 16ème et le 18ème siècle, par un renversement des valeurs, cette problématique aboutit à une

valorisation du primitivisme et constitue une remise en question des perspectives jusque-là admises et contribue à fissurer l'édifice idéologique qui sous-tendait le monde européen. Le théoricien l'explique par le fait qu'il s'agisse d'une époque à laquelle la notion de *culture* n'est pas encore définie de façon satisfaisante. Par conséquent, les seuls concepts dont dispose le monde européen sont ceux de « civilisation » ou de « société » dont l'exemple le plus caractéristique semble se trouver en Europe occidentale et celle de « nature » ou de « pure nature » que l'Europe croit trouver chez les peuples exotiques. Toutefois, cette problématique révèle une réticence à condamner complètement la « civilisation » :

> *« Le primitivisme apparaît au moins dans une de ses caractéristiques : il est moins une théorie qu'un discours et, à ce titre, il constitue le moyen d'une critique- souvent audacieuse- du dogmatisme, mais, en même temps, il se refuse à aller jusqu'au bout de la problématique qu'il a introduite. C'est pourquoi il serait peut-être plus exact de dire à son sujet qu'il multiplie les valeurs- ou ajoute d'autres valeurs- plutôt qu'il ne les renverse » (MOURALIS, 1975 : 78).*

Ainsi, la découverte d'autres hommes peut conduire au scepticisme et au relativisme. Toutefois, au moment où l'Europe occidentale découvre le sauvage et où s'amorce la réflexion qui prendra pour objet le sauvage, comme colonisé, le schéma nature-civilisation entre en concurrence dans le discours exotique avec un autre schéma, à savoir colonisé-colonisateur. En conséquence, nous pouvons dire que la perception de la différence à travers l'expérience historique de la colonisation, obéit à des exigences multiples et divergentes dans lesquelles nous reconnaissons cependant trois types de démarches : « La colonisation peut apparaître en premier lieu comme la rencontre brutale de deux civilisations – conçues notamment dans leurs réalisations matérielles – et la négation de l'une par l'autre » (MOURALIS, 1975 : 79).

Bernard Mouralis voit dans la perspective de Montaigne[48] s'inverser le rapport entre soi et autrui dans le sens où la « civilisation » ne se trouve pas là où la situait le discours ethnocentriste et une inversion des valeurs, la colonisation devient ainsi le scandale qui ôte toute validité aux prétentions de l'homme européen :

> *« Cette attitude, dont Montaigne nous fournit ici un exemple significatif, constitue dans son principe l'amorce d'une démarche proprement anthropologique puisqu'elle définit l'Autre en fonction notamment de ses productions culturelles et d'une historicité précise*

[48] MONTAIGNE, *Essais*, III, chap.6, Paris, Club Français du Livre, 1962, p. 993.

[…], et qu'elle aboutit ainsi à faire de l'observateur- représenté ici par l'auteur des Essais- quelqu'un qui, en définitive, ne peut avoir d'autre fonction que celle consistant à énoncer la pluralité des cultures et, du coup, à dénoncer la violence très concrètement inscrite dans toute récusation de cette même pluralité » (MOURALIS, 1975 : 80).

Ainsi, le narrateur auteur occidental porte l'identité de l'observateur de la diversité. Nous pouvons dire que certains textes exotiques dont *Les Essais* de Montaigne, feraient état de l'hétérogénéité des races et des paradoxes de cette écriture orientaliste, de ces « discours de vérité » faussé. Cette problématique subversive pour l'équilibre idéologique du champ littéraire est ambiguë, par le caractère hypothétique et mythique de cette nature première que vient perturber l'entreprise coloniale et à propos de laquelle l'Européen risque de projeter trop souvent ses propres phantasmes de « civilisé ». Ce qui revient en quelque sorte à introduire l'histoire et à la refuser tout à la fois, explique Bernard Mouralis. La littérature exotique changerait peut-être l'idéologie concernant la colonisation, l'esclavage et le champ littéraire.

« [Elle] peut apparaître […] sous sa forme la plus caractéristique à travers le processus de la traite et de l'esclavage qui, du XVIIe et XIXe, en constitue le fondement et avec lequel elle se confond. Ainsi, l'accent étant mis cette fois sur cet aspect de la colonisation, c'est un nouveau type d'homme qui, à côté de l'Américain ou de l'Océanien, se trouve introduit dans le champ littéraire comme objet du discours exotique. Et cet homme nouveau se définit à la fois par son statut sociologique et par son statut culturel : en effet, d'une part, c'est un esclave et un déporté, d'autre part, un nègre et un Africain » (MOURALIS, 1975 : 82).

Selon Bernard Mouralis, de la fin du 17ème siècle jusqu'au milieu du 19ème siècle, la littérature se propose sur le mode théorique ou sur celui de la fiction, d'attirer l'attention du public européen sur le sort des esclaves déportés dans les Amériques dans le but de remettre en question certaines certitudes sur lesquelles se fondent les valeurs et les institutions du monde européen dans le débat à l'époque révolutionnaire avec les évènements de Saint-Domingue et l'échec de Bonaparte pour y rétablir l'esclavage. Toutefois Bernard Mouralis met en exergue le fait que cette littérature qu'il considère « négrophile », ait constitué pendant trois siècles, un secteur abondant et vivace de la production littéraire et un des moyens par lequel l'homme européen essayait d'intégrer dans son univers mental d'autres hommes dont il pensait pouvoir écouter la voix. Par ailleurs, ceci se révèle de portée plus limitée que ne le laissaient supposer. La littérature passe par la mise en évidence des paradoxes des identités occidentale et de l'Altérité, remise en cause de l'idéologie ethnocentriste.

Nous avons vu comment l'exotisme modifie l'équilibre idéologique du champ littéraire en introduisant dans celui-ci un autre cadre naturel et d'autres hommes dont l'altérité est interrogée selon des problématiques diverses qui mettent l'accent tantôt sur le sauvage, avec tout ce que cette notion peut avoir de valorisant, tantôt sur le colonisé et pratiquement jamais sur le statut culturel de ces derniers. Par ailleurs, cette perspective de révéler l'altérité du non-Européen, fait que le discours exotique repose sur l'emploi d'un certain nombre de modes d'expression spécifiques et génère la construction d'une esthétique particulière dont, au demeurant, on ne sait jamais avec exactitude si elle appartient en propre à l'Autre ou si, au contraire, elle doit être attribuée au seul scripteur. Autrement dit, le discours exotique s'ordonne selon une rhétorique qui tend à l'expression et à la caractérisation d'une réalité considérée comme fondamentalement différente, affirme Bernard Mouralis. Ce qui signifie que l'Exotisme porte un texte et une écriture qui serait celle de l'Autre ou de l'observateur-écrivain ? L'esthétique exotique se caractériserait par la mise en scène d'un réel autre par rapport à celui du scripteur.

> *« Il s'agit d'abord d'une rhétorique qui donne à voir- et à sentir- cette réalité qu'il faut souvent expliquer ou 'traduire' au lecteur. D'où l'emploi fréquent de tout un appareil qui comprend : notes en marge du texte, glossaire, éclaircissements, introductions et avertissements divers destinés à situer le texte dans son éloignement. Rhétorique, également, dont le travail d'énonciation porte pour l'essentiel moins sur des phrases que sur des noms : noms des personnages, de lieux, de végétaux, d'animaux, d'objets- en particulier vêtements, nourriture- d'usages, d'institutions, de mythes, de dieux… Bref, emploi d'une écriture qui oscille entre la suggestion, par l'utilisation consentie ou involontaire de l'impropriété, d'une « atmosphère » et la rédaction d'un 'document'» (MOURALIS, 1975 : 87).*

D'autre part, il est question d'une rhétorique qui prétend donner à entendre la voix des Autres. Sur ce plan, il faut distinguer les particularités linguistiques qui caractérisent cette voix dans son altérité des catégories formelles d'ordre littéraire retenues par l'auteur pour l'expression de celle-ci. Pour Bernard Mouralis, la langue prêtée à l'Autre ne fait d'abord l'objet d'aucun travail spécifique. Autrement dit, elle ne se distingue pas de celle du scripteur, si ce n'est par les artifices de la typographie. La parole de l'Autre peut être présentée ensuite dans la langue même dans laquelle celui-ci est censé s'exprimer et faire l'objet d'une traduction nécessaire au lecteur. Ainsi, l'Exotisme mettrait en scène la parole de l'Autre mais sans problématiser ou questionner la représentativité.

Cette modalité d'écriture répond à une exigence documentaire et permet de souligner le caractère authentique de l'altérité révélée par le texte. Il s'agit dont de révéler l'Autre dans sa vérité. D'autant plus, le fait que la réduplication de la version originale sous la forme d'une traduction est d'un maniement difficile en raison de la lourdeur et du ralentissement qu'elle implique au niveau du rythme de l'œuvre. Bernard Mouralis voit cette rhétorique superflue dans la mesure où l'authenticité du texte rapporté ne nécessite aucune preuve particulière. Ce qui veut dire qu'il suffit que l'auteur puisse gagner la confiance de son lecteur et apparaisse comme foncièrement crédible. C'est pourquoi, la formule la plus généralement retenue pour l'expression de la parole de l'Autre est ramenée dans la plupart des textes exotiques à l'utilisation de la langue de narration de l'auteur et du lecteur, à laquelle s'ajoutent des expressions en version originale de manière régulière. Bernard Mouralis analyse la façon dont sont mises en scène la parole de l'Autre et sa vraisemblance qui pose des difficultés aux auteurs.

Ces expressions sont constituées par des formules stéréotypées qui inaugurent la prise de parole, des interjections, des affirmations ou des négations qu'il est inutile de traduire. De cette manière, la parole attribuée à l'Autre ne présente pas, dans la plupart des cas, de particularités sur le plan linguistique, cependant au niveau de l'écriture, l'auteur vise à donner au texte plusieurs marques lexicales qui soulignent l'altérité profonde du système de référence.

C'est ainsi que les marques lexicales attirent l'attention sur le caractère étranger de la réalité évoquée, les marques syntaxiques et les marques stylistiques comme la prédominance du concret sur l'abstrait, celle de la périphrase et de la métaphore sur le nom et sur la métonymie. En outre, l'utilisation de formules gnomiques ou de proverbes dont la fonction est de rappeler la pertinence du propos et la communauté de culture entre le locuteur et le groupe culturel auquel il appartient, et, au-delà, entre le groupe et l'univers tout entier dans la mesure où c'est justement l'univers sensible et sa structure qui constitue ici le matériau du langage.

> *« Dans son projet d'exprimer et de faire entendre la parole de l'Autre, l'auteur exotique use, d'autre part, d'un certain nombre de catégories littéraires qui font partie des possibilités que lui offrent la tradition et les pratiques en vigueur, au moment même où il écrit. […]La parole de l'Autre peut apparaître d'abord sous la forme d'un morceau oratoire, fortement structuré, adressé par l'Etranger aux siens où à un destinataire européen » (MOURALIS, 1975 :89).*

C’est-à-dire que l’auteur utilise les traditions et les pratiques culturelles de l’Autre pour exprimer sa parole. L’Étranger est parlé par le narrateur européen. Pour Bernard Mouralis, l’expression de la parole étrangère présente-absente reste obsédante puisqu’elle hante les témoignages des écrivains comme un remord. L’Autre est présent parce que son altérité génère le texte en même temps que ses propres mots sont parfois fuyants.

C’est en cherchant à les figer par le récit dans une image homogénéisante que les romanciers coloniaux du corpus échouent dans leur visée de décentrer le roman.

5. Échec dans la perspective de décentrement car…

5.1 …. Réifier les altérités revient à rater les représentations (réelles) de l'Autre.

Ce qui a pour conséquence que tout au long du récit romanesque, le narrateur tentera par tous les moyens de s'en rapprocher pour nous en rapprocher en décrivant se faits et gestes, ses pensées dans le détail comme pour entrer dans son intériorité. L'intériorité d'Ameenah n'apparaît réellement que trois fois ; elle révèle parfois l'identité plurielle et le conflit intérieur du personnage. Son côté inconstant et imprévisible devient prévisible, descriptible et explicable par le narrateur. L'Indienne qui a été singularisée tout au long du roman est désormais perçue comme toutes les autres indiennes et entre dans une catégorisation. Parce qu'elle a disparu sans laisser la moindre explication, le narrateur et le héros colon blanc sont mieux légitimés à parler pour elle, à nous renseigner sur ses choix, puisqu'ils l'auraient connues. Ils parlent pour elle, parce qu'elle se trouve dans l'incapacité de faire face à ses choix et à expliquer son abandon soudain.

Tout se passe comme si finalement ce roman colonial devisait de rendre saisissable l'insaisissable. En rendant Ameenah réifiable, ce roman colonial rate sa représentation de l'Autre.

Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un échec dans l'atteinte de leur objectif à cause du stéréotype qui revient toujours, car bien qu'il y ait eu dialogisme, dialogue, débat sur le métissage, sur ce qu'est le Cafre, sur l'infériorité de l'Autre, dans ses failles et paradoxes, le texte fait échouer et annuler la discussion.

5.2 Représenter des Autres de couleur pour se représenter : narrateurs influencés par ces Autres.

Les narrateurs se transforment à leur contact, comme s'ils faisaient table rase de leur propre identité, pour mieux s'imprégner et connaître de manière intime l'Oriental ou le Cafre.

Nous notons la transformation du narrateur colon au contact d'Ulysse, influencé par cet Autre noir. Il s'agit d'une représentation d'un dialogue d'énoncés.

> *« Que je me sentais faible auprès de lui ! J'étais cependant plein de sécurité, et je ne pouvais le haïr pour sa cruauté car, dans nos pays neufs, les cuisiniers se trouvent contraints d'être en même temps bouchers : Ulysse était bien obligé d'avoir le courage de son métier !... Même s'il aimait le sang, - peut-être au point de ne manger que cru-, il ne m'inspirait aucune répulsion : je me reconnaissais plutôt attiré, fasciné par lui, avec un besoin de le flatter par des mots timides et des compliments » (LEBLOND, 1924 : 4-5).*

Pourtant, la confession du narrateur qui n'a pas pour Ulysse de sentiment de dégoût et qui parle à la forme négative, comme s'il commettait une faute, parce que le discours idéologique européen méprise le sauvage. Aussi en justifiant la barbarie d'Ulysse les mots du narrateur colon vont à l'encontre de cette idéologie d'une civilisation policée. Le narrateur ne serait-il pas en train d'excuser l'inexcusable pour les Occidentaux ?

Le retour sur sa propre attitude pour celui qui doit être méprisé, révèlerait une sorte de non maîtrise de lui-même. Les tirets en milieu de phrase, les adverbes « peut-être », « cependant » et les points de suspension signalent l'hésitation et le malaise que peut ressentir le narrateur en prononçant ses mots qui vont à l'encontre de cette idéologie française et coloniale. De même, l'utilisation du verbe réfléchi « se reconnaître » montre que le narrateur se voit comme dans un miroir, comme par détachement de tout ce qui l'a constitué. Ce premier pas vers l'autre de couleur qui lui est inférieur selon le discours politique colonialiste de la hiérarchie des races, fait place à une autre perception de l'Autre valorisante, voire l'égale ou le supérieur au Français. Cette citation n'est-elle pas dialogique, dans le sens où elle fait discuter deux pensées différentes ? D'autant que le portrait d'abord négatif du barbare est

contrebalancé par un discours mélioratif qui rendrait le portrait d'Ulysse plus complexe, car nuancé.

Le « je » du narrateur est rarement décrit dans cette première partie. Un seul chapitre du roman lui est consacré comme un épisode mineur, puisqu'il n'est là en tant qu'observateur rendant hommage au héros-cafre : « D'ailleurs le cuisinier n'est-il pas un peu le guerrier de la maison, le dernier représentant des époques de chasse et de massacre » (LEBLOND, 1924 : 6). Cette question rhétorique remettrait en cause le portrait négatif précédent. C'est donc avec un sentiment de nostalgie que le jeune narrateur voit en Ulysse un certain idéal de chasse, de massacre, de force primitive, comme l'illustre le terme « représentant » qui le place au-dessus de tous les autres de sa race. Pourtant le narrateur semble être le seul à voir en Ulysse un être d'exception.

> *« - Assez Ulysse ! criait Eléonore, vous faites peur au monde comme un assassin ! Mais autant cet homme se révélait-il brutal à tuer les bêtes, autant mettait-il de douceur et de délicatesse à les accommoder, de telle sorte que l'art de cuisiner faisait oublier la barbarie du massacreur… On sentait aussi qu'Ulysse avait choisi son métier parce qu'il avait besoin d'assouvir une sorte de fureur vengeresse » (LEBLOND, 1924 :9).*

Dans cette citation, nous voyons bien une fois de plus, que le jeune narrateur tente d'expliquer les actes contradictoires du héros, son sentiment et son histoire à travers ses suppositions. Le pronom personnel « on » indique qu'il s'agit d'une pensée collective. D'autant que par la suite, le lecteur entend le discours rapporté au style direct d'Eléonore : « - Pour tout l'or du monde jacassait souvent Eléonore, je ne voudrais pas être mariée avec ce « bourreau » » (LEBLOND, 1924 :7) !

Les ordres que ne cesse de donner Eléonore dans ces deux passages prouvent bien qu'elle serait porte-parole de tous les autres qui le marginalisent et qui ne voient en lui pas autre chose qu'un Noir barbare et sauvage qu'il faut policer et civiliser, puisque c'est le rôle des colonisateurs européens que d'élever les autres africains et orientaux.

Pourtant avec le verbe péjoratif « jacassait » le jeune narrateur tourne en dérision celle qui porte ce discours commun à tous ceux qui connaissent Ulysse. Mépriserait-il cette façon de percevoir Ulysse comme inférieur au mulâtre métisse qui ne serait pas de « pure souche » ? « Jacasser » renvoie à une manière de parler non pas humaine, mais animale, indiquant quelque part le manque de pertinence de

son discours dégénéré. Ainsi, l'utilisation de ce verbe donne une vision péjorée de ce personnage féminin mulâtre métis, réduisant Ulysse en simple « bourreau ».

Pourtant le chapitre suivant intitulé « Le pont au Soleil » qui semble rompre avec les chapitres précédents dans la mesure où il est question cette fois du narrateur, et non plus d'Ulysse, semble donner en partie raison à l'éducation des Noirs.

> *« A son visage inquiet, je devinai que derrière le rideau, elle [maman] m'avait surveillé tout le temps que j'étais resté sur le pont, tremblant de me voir prendre une insolation et qu'elle avait encore envie de me faire des reproches… Je me donnai aussitôt un air irrité. Certes, je la chérissais, mais inconsciemment, lui en voulais de trop me dorloter, de prétendre me retenir dans la maison pour m'abriter contre tout comme une vieille femme. » (LEBLOND, 1924 : 18).*

La perception de la femme qu'a le narrateur est celle d'un être faible par rapport à l'Homme que représenterait bien Ulysse que le narrateur autodiégétique caractérise comme étant le plus fort. Ulysse n'a peur de rien, ni de personne, s'en va quêter son fils et explorer le monde, comme son fils Songor. Face à la force de caractère, force physique d'Ulysse qui pourrait être comparé à un modèle masculin pour le narrateur blanc.

> *« -Viens m'embrasser, dit-elle [sa mère] au moment où je poussais brutalement la porte. – Ce soir ! Et j'allais m'enfermer dans ma chambre quand la clochette du déjeuner tinta. Je descendis à table, les joues cuites par le soleil de la matinée, et méchamment me renfrognais » (LEBLOND, 1924 : 22).*

Ce dernier cherche à s'endurcir en se refermant sur lui-même, à se séparer de la douceur et du côté tendre de l'enfance, de la protection de sa mère pour se forger une identité plus masculine, donc moins sensible et plus dure, semblable à celle du héros exotique qui parcourt le monde et vit des aventures. Il est question de la virilité masculine des stéréotypes sociaux concernant l'homme. C'est pourquoi, Ulysse exercerait une telle influence sur le narrateur enfant, qui au contact de l'Autre noir Ulysse et après avoir échangé avec l'autre noire sur le pont, se transforme : « Je demeurais un peu interdit de le voir étendre si rapidement « la conversation ». « Je devins tout confus d'avoir si longuement conversé avec un Noir qui ne m'avait dit bonjour en arrivant ni en partant » (LEBLOND, 1924 : 22).

Ces deux personnages noirs masculins rebelles, audacieux contrastent avec les traits de caractère du narrateur respectueux des normes et des bonnes manières. Et voilà que ce dernier se met à remettre finalement inconsciemment ou sciemment

en cause l'éducation de sa mère qu'il mettait en évidence au chapitre précédent, comparée à celle des Noirs. Pourtant, cette « fameuse » éducation supérieure blanche semble aujourd'hui l'étouffer, l'empêchant de s'épanouir, d'être libre et autonome :

> *« Mon oncle, ma tante, ma mère, qui m'avaient d'abord assez étroitement tenu, semblaient s'être entendu pour me laisser enfin seul : libre… Ah ! jamais je n'ai si délicieusement joui de la lumière : le passé, la vie, l'avenir, était un bleu et chaud mystère qu'on sentait autour de soi, sans le regarder, comme le ciel » (LEBLOND, 1924 : 17).*

D'où l'évocation à la liberté à laquelle renvoie la mer dans les récits de voyage car les voyages forment une façon de s'évader, un moyen de fuir et de vivre sa propre existence, de se sentir vivre et agir par soi-même, et grandir grâce au contact avec les Autres. Le narrateur adopte cette vision du voyage qu'exhorterait l'auteur des récits de voyage.

> *« Alors ma tante qui me savait gourmand avec un sourire prenant mon assiette, y verse de beaux coquillages violets dans un bouillon rouge qui fumait : quelque chose comme une mer de tomates et de piments sur quoi flottaient des îles d'une huile dorée. Mon Dieu que c'était bon » (LEBLOND, 1924 : 22)!....*

Le champ sémantique de l'océan, de l'ailleurs insulaire et du voyage se retrouve même dans la cuisine créole qui appelle au sens et fait voyager le lecteur. D'autant que le narrateur affirme que ces domestiques voyageraient par leur imaginaire un peu comme le lecteur à la lecture de son récit romanesque : « C'est d'abord comique, puis on éprouve une étrange sympathie pour ces êtres que leur condition et leur tâche empêchent de se déplacer et qui, gaîment se consolent par l'imagination » (LEBLOND, 1924 : 23).

De manière surprenante, l'exotisme obsède le narrateur, alors même qu'il est censé en être natif, et percevoir sa société comme un centre et non comme ailleurs. Ce qui revient à dire qu'il adopte le regard du voyageur parisien pour voir son île. De cette manière, le discours vient d'un centre parisien, le sujet de discours serait en premier lieu le Parisien, et ensuite le narrateur et l'auteur réunionnais qui conditionne son récit et son imaginaire pour le lecteur de France. Cette même conception de l'espace insulaire se retrouve notamment chez Clément Charoux dans *Ameenah*.

Dans le roman de Clément Charoux, le héros blanc Delettre va aussi être influencé par l'Autre indienne. L'étrange et incontrôlable fascination pour l'Autre féminin oriental présent dans le romantisme et dans la littérature exotique.

> *« Cette fois, quand le disque eut sombré parmi des effilochements de nuages pourpres, il lui sembla que de même mouraient ses préjugés d'occidental, qu'il se dépouillait de sa prétendue civilisation, qu'il rejetait l'héritage ancestral des traditions pour ne conserver désormais qu'une âme vierge, prête à se donner, à se remettre entre les petites mains brunes aux paumes claires d'une enfant qui la modèleraient à son image toute simple, à la fois antique et nouvelle, un peu voluptueuse et païenne » (CHAROUX, 1935 : 129-130).*

L'extinction de la lumière lui permet de mieux saisir la réalité et le pousse à échanger et à rencontrer l'Autre, à l'abri des regards indiscrets. Le personnage remet ainsi en question le discours colonialiste. Il se laissait « coloniser » par elle et deviendrait l'Autre.

Delettre est conscient de sa transformation au contact de l'Autre. Tout se passe comme s'il s'avouait vaincu face à cet Autre qui l'attire et qu'il se débarrassait de son identité d'occidentale et du discours colonial qui empêchent la « vraie » rencontre. Pour pouvoir découvrir toute l'identité réelle de l'Autre et comprendre cet autre, il doit faire table rase et se disposer pour l'Autre, être à l'écoute de l'Autre. Telle serait la condition pour vivre une nouvelle expérience, avec une nouvelle manière de voir et adopter un nouveau discours dialogique et anticolonial.

Le héros pourra alors négocier son identité qu'il ne peut contrôler totalement. Il souhaite connaître l'humilité, la simplicité de la vie indienne et cherche à revêtir une nouvelle âme pure, et prendre un nouveau chemin non plus tourné vers l'Occident mais vers l'Orient, vers une Inde mythifiée pour une meilleure découverte et une connaissance de l'Autre dans son intimité.

Veut-il redevenir un enfant ? Il cherche à connaître l'inconnue, qu'il était censé « connaître » : « prête à se remettre entre les petites mains brunes aux paumes claires d'une enfant ». Son système de valeur est tout d'un coup inversé. Le roman colonial devient le théâtre d'un débat entre discours colonial, orientaliste et discours anticolonial. Le discours exotique serait-il un discours anticolonial ?

> *« [Pour les théoriciens du roman colonial, Marius-Ary Leblond], si l'écrivain exotique métropolitain est narcissique, individualiste et pétri de préjugés occidentaux, l'écrivain colonial, lui, est doté d'une capacité d'empathie et d'une disposition d'esprit admirables, étant 'altruiste sans intérêt électoral' (LEBLOND, 1926 : 41) : ' … quand il voyage il s'efface – d'instinct beaucoup plus que par système- devant pays et gens qu'il lui est donné*

d'approcher. Á proprement parler, voir pour lui c'est alors renaître, revivre en une atmosphère d'âmes et de choses jusque-là insoupçonnée. Comment y parvenir ? En faisant âme rase- à la fois d'auteur et d'Européen, - en regardant, en écoutant, en interrogeant, par-dessus tout en admirant» (LEBLOND, 1926 : 8) »[49] *(KAPOR, 2012 : xxi).*

Nous pouvons parler d'une première volonté chez les auteurs du manifeste de déconstruire et de se rapprocher de la « vérité » dans l'esthétique littéraire, dans la mesure où la littérature aurait la performance de modifier la perception du réel. La littérature serait alors le moyen de connaître l'altérité, l'Autre de couleur. Elle est chargée de raconter et de décrire l'Autre.

Vladimir Kapor écrit que plutôt qu'un courant esthétique, le réalisme est un garant d'authenticité contre les stéréotypes et les mythes coloniaux sévissant en métropole. Cependant, alors qu'il s'agissait surtout d'exposer les Autres de couleur dans son « intimité-vérité » (qui rendrait sa singularité), les narrateurs des romans coloniaux de notre corpus finissent surtout par faire voir sa propre identité et sa propre culture.

5.3 Exhiber l'Autre pour se mettre soi-même en scène.

En réalité, les narrateurs représentent les Autres pour mettre en avant et construire l'identité française et occidentale du narrateur et du narrataire dans *Ameenah* et *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*. C'est à partir de l'altérité que s'élabore chaque identité. L'Autre exposé devient alors prétexte pour parler de soi de manière valorisante, puisque l'Autre (Ulysse) dit la supériorité de la culture et la religion blanche.

C'est parce que leurs paroles sont d'une part, conditionnées par la logique et l'idéologie du récit que ces personnages principaux féminins et masculins seraient l'allégorie des stéréotypes religieux, coloniaux, patriarcaux. Ils sont ainsi pris dans

[49] Vladimir KAPOR, *Écrits sur la littérature coloniale- Marius-Ary Leblond*, Paris, L'Harmattan, 2012.

un réseau, une strate discursive qui feint un débat social, mais qui donne à voir ostensiblement la supériorité d'une civilisation sur les autres. Toutefois, nous pouvons voir chez *Ameenah*, chez *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* ou chez *Namasté*, des nuances dans la politique générale de l'idéologie et de l'écriture des romans, puisque les héros et les narrateurs admettent dans certains cas, la supériorité de l'Autre. Dans *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*, cela se traduit dans la critique de l'éducation blanche qui infantilise et surprotège à l'excès l'enfant, contrairement à l'éducation d'Ulysse qui maltraite son fils et qui l'endurcit. On voit au deuxième chapitre, que le narrateur interne change d'avis subrepticement, (sans le dire réellement) étant donné qu'il va à l'encontre des prétendues « vérités » sur ces Autres barbares, primitifs ou traditionnalistes, magiques, mystérieux et indéchiffrables.

Au cours du périple d'Ulysse qui entend et raconte des histoires, anecdotes et ragots, l'une de ces histoires, à savoir un mythe raconte « Comment le Bon Dieu a créé le premier Noir ». C'est dans le discours de Madame Palmyre, une mi- sorcière de couleur qui figure une sorte d'ancêtre :

> *« Papa Bon Dieu, notre maître à tous- qui, naturellement, est un Gros-Blanc, - avait donné la peau blanche au premier homme. Tous deux – le Creatèr et la Créatire- habitaient ensemble dans un château.' Dans cette grande case-là – où il y avait un escalier en or- c'était le Blanc qui servait le Bon Dieu. […] 'Mais ce n'est tout ça ! dit le Père Tout-Puissant, il faut maintenant enlever, à cause du monde, la malpropreté qui salit ma belle allée : je ne puis tout de même pas employer à cette besogne un Blanc, un homme de la même couleur que moi !' Il réfléchit :' Si je créais un autre homme tout semblable mais noir de couleur ?... Il obéira au Blanc comme le Blanc m'obéit à moi' (LEBLOND, 1924 : 103-104).*

Il s'agit d'un conte, évoquant le dieu chrétien pour expliquer la ligne de couleur discriminante. Ainsi, la souillure est rattachée dès son origine à la représentation du Noir. Le Noir aurait été créé selon le conte, uniquement pour nettoyer, pour des tâches les « moins nobles ». Parce que Dieu serait blanc, le Blanc deviendrait automatiquement supérieur aux autres races. Le conte fait dire à Dieu la hiérarchie des races.

> *« Sitôt dit, il prit sa baguette en forme de foudre et frappa la terre là où elle était noire, plus noire que partout ailleurs : coup de tonnerre ! et un gros nègre en sortit ! Il était tout nu, sans même un langoutis[50] ; mais il avait en main un petit balai avec un panier. A*

[50] Annoté en bas de page dans le texte « Haillon dont les nègres se ceignent les reins. »

l'instant même le Blanc lui commanda : 'Va ramasser saleté dans l'allée !' Le Noir baissa la tête et ramassa l'ordure » (LEBLOND, 1924 : 104).

Dans ces mots, nous voyons bien que la narratrice reprend les mots du Blanc pour expliquer l'origine du monde et des inégalités entre les races, qui mettra en avant l'identité et les caractéristiques du Blanc par opposition au Noir. Le Blanc serait autoritaire, celui qui donne les ordres, tandis que le Noir serait le soumis qui s'exécute sans discuter, qui n'aurait pas d'autre fonction d'obéir. Le mythe explique la classe sociale correspondant à la race :

« ' Pourquoi le Blanc est devenu supérieur au Noir ?' ' Dieu avait donc créé le Blanc et le Noir. […] ' Non loin de là, il y avait par bonheur, une île au soleil. Sur le sable de cette colonie, Dieu avait pris soin, la veille, de mettre, d'un côté une pioche et un sabre, de l'autre une plume et un papier…' Que sont devenus mon Blanc et mon Noir ? Tous deux ils nagent, nagent… Le Noir, plus robuste, arrive le premier sur le rivage. Il voit à droite le sabre et la pioche ; à gauche la plume et le papier… peut-être bien même qu'il y avait de l'encre… 'Quoi ça ? qu'il dit : ici, c'est lourd, c'est en fer, ça coupe, avec ça je taille tout, je puis même donner un mauvais coup… Là qu'est-ce que c'est ?... Rien ! ça ne tient même pas dans la main.' Il souque pour lui la pioche et le sabre » (LEBLOND, 1924 : 105).

Ces questions qui interrogeraient une vérité sont notées dans le texte en italique, parce qu'il s'agirait de dogmes clés. L'évocation à l'espace insulaire montre qu'il s'agit d'un mythe exotique réunionnais. Le Noir ne verrait pas l'utilité du papier et de la plume et ne chercherait pas à savoir qu'est-ce qu'il pourrait faire du papier et de la plume. Il n'aurait une vision du monde assez concrète et ne cherche que ce qui peut lui être utile. C'est par exemple la même vision chez le personnage Ulysse qui ne voit en l'animal domestique qu'un appât pour la pêche.

« 'Une heure après, le pauvre Blanc accoste, essoufflé comme un bateau-à-vapeur. Il n'y avait plus le choix. Il prend ce qui reste : la plume, le papier, l'encre.' Dans sa tête il réfléchit : 'Au fond je ne sais pas quoi en faire, mais si Dieu l'a fabriqué et l'a posé là, ça doit avoir son utilité. Un jour avec mon l'intelligence je trouverais bien !' ' Pendant ce temps, mon gros noir, lui, riait, toutes ses dents dehors !...' ' Mais c'est pleurer, malheureux, que tu devrais faire !... Car c'est toi, grand l'étourdi, qui vient de créer l'inégalité dans le siècle des siècles. Toi, et ta descendance vous allez, avec la pioche, fouiller la terre, avec le sabre couper les cannes – pour gagner à peine votre riz de chaque jour. Tandis que le Blanc, lui et sa descendance, n'auront qu'à s'asseoir devant un bureau, pousser sur le papier la plume mouillée dans l'encre et ils ramasseront haut comme ça des billets de banque » (LEBLOND, 1924 : 105-106).

Parce que le Blanc n'était pas doté d'une capacité physique, le Noir sera destiné à travailler dans les champs. Le mythe raconte l'origine du stéréotype qui est expliqué. La différence entre le Blanc et le Noir est démontré par le mythe. Le Blanc et le Noir serait complémentaire, le premier peut s'occuper de la Connaissance, du Savoir, de la Réflexion, tandis que le deuxième serait prédisposé à ne fournir que

des efforts physiques. Chacun aurait un rôle à jouer selon leur qualité, dans cette vision manichéenne. Ici la narratrice reprend les stéréotypes qui expliquent en quelque sorte la différence « profonde » entre le Blanc et le Noir. Le Noir serait l'unique responsable de l'inégalité des races.

> *« La vieille se tut, puis tirant la langue : - Qui prétendra me dire le contraire ? Tous hurlèrent : ' C'est vrai ! C'est vrai !' - Hé bien, non, gros-maman, ce n'est pas vrai ! et les Chers Frères ne seraient pas contents s'ils vous entendaient… C'était P'tit Pascal, l'enfant malade, qui osait dire son mot dans le vacarme. – Voyez-vous ça ? fit la vieille, flattée : et pourquoi donc mon enfant ? – Parce qu'aujourd'hui, récita-t-il, il règne l'Egalité : l'Instruction pour les Noirs comme pour les Blancs. – Bravo, fourmi gros-tête ! cria un homme. Déjà dans le pays beaucoup de Noirs tiennent la plume quand pas mal de Blancs sont encore à casser la terre… Un jour… - En attendant ce jour, coupa maman Palmyre, ne perdez pas votre nuit » (LEBLOND, 1924 : 104) !*

Le jeu du silence qui suit le récit du mythe et l'intimidation de la narratrice et du discours dominant lui-même empêcheraient la dissidence, étoufferaient et interdiraient la contradiction. Le débat serait clos en faisant ainsi de sa démonstration une vérité générale indiscutable. D'autant qu'il s'agirait d'un récit ou bien sacré ou bien profane, en rapport direct avec Dieu.

Le verbe « oser » indique bien cette domination discursive qui censure un énoncé autre. Le fait que l'auteur choisisse de donner cet énoncé « dissident » à un enfant discrédite d'emblée son propos, face à la grand-mère. D'autant que le narrateur parle d'enfant malade. Comment cette voix encore hésitante puisqu'il s'agit de celle d'un enfant pourrait-elle soudain expliquer que les Noirs seraient aussi capables d'apprendre et de maîtriser un Savoir ? Quel contre-mythe propose-t-il ? C'est-à-dire quelle serait son explication ?

Son discours est d'ailleurs coupé net, sans aucun développement, même les mots d'un second interlocuteur non identifié sont en suspens et se perdent dans le silence qui est d'une part, signifié par les points de suspension et d'autre part qui est exigé de maman Palmyre. La répétition du mot « un jour » insinue que ce temps n'est pas encore arrivé, et que l'égalité entre Noirs et Blancs n'est pour le moment qu'illusion.

Comme Namasté, *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un noir* se construit sur un emboîtement d'histoires et d'anecdotes de personnages, d'histoires racontant la vie d'Ulysse, de petit Pascal, de Sylvie, de Songor et du papa d'Ulysse. Leurs paroles nous parviennent uniquement dans ce type de récit et constituent un réseau

d'histoires qui communiquent entre elles et forment l'imaginaire du roman et les strates de la polyphonie romanesque qui tisse une histoire sur une autre histoire. De même, ce sont les propos sur les Dieux, sur les prédictions des différents sorciers, de Sylvie et de Maman Palmyre qui sont rapportés avec précision. Ils donnent à Ulysse la marche à suivre, et lui indiquent ce qu'il doit faire et ce par quoi il doit traverser pour retrouver son fils. Ils révèleraient son périple auquel le narrateur accorde une grande importance. Imagine-t-il lui-même cette histoire ou alors nous la retransmet-il après avoir entendu Ulysse ?

L'histoire du père d'Ulysse est comparable au récit que fait Ram sur son père. Ce sont des « histoires-mémoires » qui racontent l'esclavage en un récit secret, car Ulysse ne l'avait jamais raconté jusqu'ici. Il s'agit d'une histoire de l'époque esclavagiste, histoire de déporté, de migrant, récit de la cruauté et de l'inhumanité. Ulysse ne s'y attarde pas, à l'inverse de Ram qui se révolte. C'est plutôt P'tit Pascal le rebelle. Ulysse ne voit que le bon côté du Travailleur, s'accrochant à cette identité de travailleur de la terre, du planteur qui n'enferme pas son père dans de la subalternité.

L'histoire d'Ulysse à la recherche de son fils se répète puisque son père a fuit la maison familial et s'est fait emprisonné par des colonialistes. *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* nous rapprocherait de la race du Noir, du Cafre en retraçant son aventure personnelle dans les mots du Cafre, ce qu'a été l'esclavage pour son père, la rupture avec ses parents comme s'il s'agissait d'un éternel retour du même. Il est toujours question de l'histoire d'un fils qui aurait quitté son père. Cette histoire singulière ne peut être celle de tous les cafres. L'épopée du vagabondage et la quête d'Ulysse ne serait-elle pas aussi prétexte à faire découvrir l'île aux lecteurs parisiens.

La fin de son périple s'achève sur la deuxième partie, au moment où le héros après une course s'effondre face à « un gros gendarme de France » et au Père des Vaysseaux :

> *« Un gros gendarme de France qui arrivait sur son cheval, stoppa : -Mon Pèrrre, déclara-t-il, ce piéton s'est fourrebu, en porrretant à la courrse un enfant sur son dos pendant des kilomètrrres et des kilomètrres !.... Qu'il nous dise donc pourrrequoi !.... Ulysse voulut dresser le cou, pour parler, mais sa tête se mit à tourner, virer, et il s'abattit » (LEBLOND, 1924 : 104).*

Le gendarme, son accent et sa manière de parler français sont tournés en dérision, alors que dans le début du roman, les mots de ceux qui représentent l'ordre colonial et l'autorité étaient valorisés. En d'autres termes, le point de vue du narrateur aurait-il changé ? Si au premier chapitre, Ulysse était muet, le deuxième chapitre le présente comme celui qui raconte encore et toujours es histoires comme si sa langue se déliait au fur et à mesure qu'il avançait dans sa quête. Ainsi s'achève la première partie du deuxième livre « Ulysse et les autres » qui développe le suspense. Pourtant, la deuxième partie (comme pour grandir l'action) commence par le portrait, la biographie, l'histoire du Père des Vaysseaux, alors que le lecteur attend la suite du récit concernant Ulysse. Le narrateur nous détourne de cette histoire en attirant notre attention sur ce nouveau personnage :

> *« Depuis vingt ans, la paroisse de Saint-Claude était administrée par le Père Michaël des Vaysseaux. C'était un homme du pays, - de l'une des plus fines et intelligentes famille de l'île : les Flacourt des Vaysseaux- grand, sec, basané. […] Comment s'est déclarée la vocation de ce prêtre créole ? – Il était né « marqué du doigt de Dieu » » (LEBLOND, 1924 : 104).*

Comme dans *Namasté*, le narrateur cherche toujours à construire le lien avec le narrateur comme une commère qui raconte l'histoire d'un tel.

Ces personnages de couleur pourtant singularisés, forment des symboles, des représentants de la race indienne ou cafre : Ameenah est l'Inde personnifiée nous dit le roman, l'Inde mystérieuse, ancestrale et séduisante, sensuelle et anormalement attirante, tandis qu'Ulysse est le dernier descendant des peuples guerriers primitifs qui pratiquaient encore l'art de la chasse. Représentants d'une humanité différente de celle du Blanc, qui pourrait s'élever au contact du Blanc.

« Par ailleurs la volonté civilisatrice et assimilatrice des blancs tend à anéantir leurs différences » (PAÜS, 1999 : 35). « C'est donc dans un élan paternaliste que le colonial entreprend la civilisation de l'Autre » *(PAÜS*, 1999 : 35). S'appuyant sur une citation des Leblond extraite de La Réunion, île enchantée :

> *« En physique, le blanc est la somme de toutes les couleurs du prisme. En ethnique, la race blanche semble la synthèse de tous les types, de toutes les intelligences et curiosités, de tous les pouvoirs et de tous les devoirs »*[51].

[51] Marius LEBLOND, *L'Empire de la France*, Editions Alsatia, 1944, p .150.

Pour Valérie Paüs, la mission civilisatrice du Blanc qui s'applique à toutes les races, serait différente en ce qui concerne les Indiens dans la mesure où ils se distingueraient des autres Noirs. De fait, l'Indien comme Autre est toujours représenté dans un rapport d'opposition au Blanc. Dans *Ameenah*, elle explique que le thème de l'affrontement est plus marqué à travers l'opposition noir contre blanc, qui sera filée métaphoriquement par une série d'oppositions binaires, quasi manichéennes ; à savoir valorisantes pour le Blanc et dénigrante pour le Noir, l'Indien, tout au long du roman.

> *« Ainsi, tandis que la blanche Thérèse, fiancée de Delettre, est présentée comme la ' civilisée' - La vraie ' civilisée' c'était Thérèse, Thérèse beauté, Thérèse intelligence, Thérèse raffinement…'*[52]*- Ameenah elle, est toujours présentée comme ' la petite indienne frustre et humble, si loin du blanc créé pour commander » (PAÜS, 1999 : 37).*

Valérie Paüs parle de « véritable combat » entre la civilisation orientale et la civilisation occidentale. Elle se demande si Ameenah pourra « monter » jusqu'à Delettre ou si au contraire, Delettre descendra jusqu'à elle. Elle relève des termes renvoyant au lexique du combat :

> *« entre l'étrangère et lui un drame se nouait d'autant plus tragique qu'il dépassait leurs personnalités, qu'il dressait en lui, en elle, l'une devant l'autre, l'une contre l'autre, non plus deux créatures pour le combat de l'amour, mais dans un irréductible antagonisme, deux puissances aux idéals inconciliables. Laquelle serait le vainqueur ? »*[53]

Il s'agit d'un champ lexical disséminé dans le roman, jusqu'à la fin du roman. Valérie Paüs raconte qu'alors que l'Orient semblait être vaincu par l'Occident, la lutte finale n'a pas lieu, l'Orient renonce dans la fuite d'Ameenah. L'Occident ressort vainqueur puisqu' à la fin du roman, Delettre sort des ténèbres pour retrouver la lumière que symbolisait l'Orient, ou plutôt la femme orientale :

> *« Il était entré dans le mensonge qui cache la nuit. Et la nuit maintenant régnait implacable. Rien ne le disputait plus à l'ombre que cette blancheur apaisante comme pardon… Après l'expiation nécessaire des heures noires, pour le racheter, demain, peut-être, sonnerait l'angélus de l'aube »*[54]*.*

Valérie Paüs interprète cette victoire de l'Occident comme celle de la civilisation sur l'inculture et le primitivisme. « L'Occident se pose donc comme le

---

[52] Clément CHAROUX, *Ameenah*, op.cit., p. 27.

[53] *Ibid.*, p.215.

[54] *Ibid.*, p.254-255.

détenteur de toutes les vraies valeurs, comme détenteur de l'intelligence par rapport à la barbarie de l'Indien dont le primitivisme tend à faire de lui, nécessairement, un inférieur. Cette infériorité se manifesterait aussi dans les rites et les coutumes de l'Indien qui, aux yeux du blanc, apparaissent comme barbares et relevant de l'ignorance » (PAÜS, 1999 : 38).

Le texte met en scène l'Autre féminin oriental sous la forme de l'amour impossible entre le personnage masculin blanc Delettre et le personnage féminin indien Ameenah, qui porte pourtant le nom du roman. Ameenah, l'héroïne indienne orientale ne pourra jamais être l'égale du héros blanc franco-mauricien occidental Delettre. Le refus du métissage met en évidence une idéologie colonialiste et orientaliste.

Le narrateur est de cette manière, celui qui englobe tous les discours, qui en a conscience, comme une autorité qui sait décrypter les mécanismes visibles et invisibles des sociétés créoles que ne maîtrisent pas les personnages indiens et cafres. C'est pour cela que le narrateur est blanc et que les Autres de couleur ne peuvent se représenter eux-mêmes ; qu'ils sont donc subalternes du narrateur.

5.4 Le narrateur blanc réaliste, seul capable de dépeindre et transformer l'Autre en concept.

Le narrateur témoin jusque-là d'*Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un noir* devient acteur au troisième chapitre d'une vision croisée exotique de Saint-Leu. De manière inattendue, dans ce troisième chapitre, le narrateur d'*Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un noir* quitte sa casquette d'observateur témoin, pour porter celle de l'acteur :

> *« Avec maman, je partis en vacances pour Saint-Leu. Si le volcan a fait notre île, la mer a formé Saint-Leu. C'est elle qui, semble-t-il, a déposé mollement sur le sable au fond des vergers sous les filaos berceurs, ses vastes maisons en bois pansues comme des navires et tous ces riches bâtiments. Certes, depuis l'Abolition de l'Esclavage, la fortune s'en est peu à peu retirée ; cependant elle persiste au cadre doré des salons grandioses et des immenses salles-à-manger, sous les galeries, sur les terrasses, dans les cours spacieuses pourvues – toutes- de viviers et autour des cuisines flanquées, chacune, d'un four seigneurial. Nous habitions un vrai château, chez mon oncle, le Maire » (LEBLOND, 1924 : 15).*

La description du voyage occasionne une présentation de la topographie de l'île et de sa géologie, puisque le narrateur raconte indirectement aux lecteurs parisiens comment est née l'île de La Réunion. D'ailleurs l'annotation en bas-de-page jouant le rôle de glossaire conforte sa position d' « enseignant » et d'informateur. Serait-il celui auto-dèsigné et proclamé digne d'apprendre aux lecteurs parisiens ce qu'est la société insulaire, comme le colonisateur doit « élever » et éduquer les autres de couleur ? Le nom « filaos » est en effet annoté : « conifère austral ». Le récit prend donc un caractère encyclopédique dans la mesure où il renseigne systématiquement sur les éléments créoles.

« Voyageant pour la première fois, je jouis en ce vieux bourg du plaisir de me croire un étranger » (LEBLOND, 1924 : 15). Le nom commun « étranger » est typographié en italique dans le texte pour mettre en valeur cette identité clé dans le sens où le narrateur écrit pour l'étranger et sur l'étranger. Le lecteur parisien a comme horizon d'attente le voyage, la découverte, l'aventure et l'exploration de terres inconnues, comme les écrivains exotiques. De plus, nous relevons bon nombre de verbes d'observation qui place une fois de plus le narrateur dans le rôle de

l'observateur, du témoin qui ne prend en charge le récit que pour rapporter ce qu'il voit ou ce qu'il s'imagine voir comme dans les récits de voyageurs :

> *« Quand le matin je m'appuyais à sa passerelle, j'avais l'impression de vivre à une époque de guerre navale et d'être descendu sur un rivage sauvage… Les nègres qui venaient, portant à la file des paniers de verdure et de fruits bariolés, et criant, figuraient des esclaves qui se plaignaient avec une tristesse marine ; le bruit de la mer qui se gonflait en marée me faisait voir un océan bleu balançant au soleil des vaisseaux de haut bord percés de canonnières. C'était l'époque où je lisais Les Mémoires de Garneray et les Aventures de Surcouf » (LEBLOND, 1924 : 16).*

Le narrateur veut voir dans la réalité saint-leusienne réunionnaise, celle décrite dans les textes exotiques. Il croise ainsi l'imaginaire exotique et l'histoire réunionnaise. Comme dans le roman colonial *La Belle créole* du Mauricien Jean Vitrac, le voyageur veut retrouver le lieu exotique qu'il a lu. Ce qui veut dire que le réel décrit et fixé par l'auteur exotique prévaudrait sur la réalité. Á la recherche de tableaux pittoresques, ces derniers refusent la vérité du lieu insulaire. Cette référence aux autres textes littéraires, cette intertextualité renseignerait peut-être sur le mode de fonctionnement du roman. Le narrateur ne ferait-il pas lui aussi à son tour, une sorte de mémoire ?

> *« J'avais encore dressés dans mon esprit, leurs récits vivants et pavoisés, comme s'il était à la recherche de cette mise en scène, tandis que, les yeux enivrés et la mémoire frappée comme d'un coup de soleil, je regardais partout autour de moi. Les mouchoirs orangés, les châles écarlates, les pagnes bleus et blancs pareils aux drapeaux, de fête dont s'enguirlandaient les hauts voiliers, flottaient aux galeries de magasins arabes. Les pêcheurs vendraient eux-mêmes en soufflant dans des ancives[55] […] Ah ! jamais je n'ai si délicieusement joui de la lumière : le passé, la vie, l'avenir, était bleu et chaud mystère qu'on sentait autour de soi, sans le regarder comme le ciel » (LEBLOND, 1924 : 16-17).*

Cette peinture pittoresque qui confond les réalités contraste avec le naturalisme.

[55] Annotée en bas de page : « conques marine ».

5.5 Naturalisme porteur de Discours de vérité et peinture exotique de l'Autre.

Au début de notre analyse, nous avons pu voir que le roman colonial mauricien *Ameenah* insistait d'abord sur la classification des classes et des races pour ensuite mettre en avant la singularité du personnage féminin principal indien Ameenah. Les passages qui vont suivre illustrent cette stratégie de la description-réification.

> *« Ils se rangeaient tout de suite, bien en ordre, sur plusieurs lignes, Tamouls au teint foncé, aux oreilles piquées d'argent, Calcuttas aux langoutis bouffants, Bengalis aux gestes harmonieux, ' lascars'[56] aux figures amenuisées par la barbiche » (CHAROUX, 1935 :4).*

Cette citation comprend une classification par ethnie qui met l'accent sur l'ordre et la catégorisation des races car à une ethnie particulière correspond un trait caractéristique qui leur donne une position d'objet de discours. Il s'agit d'une description des travailleurs de l'Habitation qui participe à l'essentialisation. Après avoir présenté les ethnies indiennes, le roman colonial mauricien passe *in medias res*, aux fonctions sociales et économiques qui s'y rattachent :

> *« Ici, les hommes de ' grande bande', les lurons, fossoyeurs ou coupeurs de cannes, travailleurs d'attaque, prêts aux plus durs labeurs, là, les « petites bandes », adolescents et vieillards, et puis les ' tchokras', troupe espiègle de gamins fiers de participer à la tâche commune » (CHAROUX, 1935 : 4).*

Le portrait et le paysage figent le décor des types humains comme s'il s'agissait d'une peinture exotique exposant la colonie comme espace autre où sont exposées diverses « espèces humaines ». Le texte romanesque se ferait-il aussi musé colonial ?

Cette description de la population classée par ethnies est ensuite classée par fonction. Le narrateur omniscient n'en fait pas partie. Nous sommes dans une écriture réaliste et naturaliste rendant compte du système industriel et social de façon « objective », dans le sens où il est question de faire découvrir une nouvelle contrée

---

[56] Annoté dans le roman : « Musulmans, dans le langage populaire. »

dans un genre documentaire peut-être différent des littératures exotiques dont l'enseignement reste trop superficiel et vague. Les termes en langue indienne exotiques renvoient à des réalités autres que celles de l'Occident, sont placés dans le texte sans explication pour nourrir le mystère qui entoure l'Autre pour l'Occident.

> *« La vapeur grondait aux chaudières. Les volants gigantesques soudain tournèrent dans un fracas, puis les cylindres avec des grondements sourds, puis, dans la canalisation de tôle, entraînées irrésistiblement, les cannes à sucre montèrent vers le moulin. […] La sucrerie était au travail » (CHAROUX, 1935 :6).*

Le mécanisme industriel y est même repris dans les moindres détails rappelant l'écriture d'Honoré de Balzac.

Le roman mauricien colonial *Ameenah* donne à voir le fonctionnement de la machine en « photographiant » les éléments du mécanisme. Ces longues explications caractérisent l'écriture réaliste qui a pour objectif de faire découvrir une science mécanique comparée à la science humaine sur la diversité raciale, sur le « génie » des races dont Marius-Ary Leblond se targue. A contrario, il considère la littérature exotique comme une littérature de surface, vide de sens, tronquée et contenant un faux savoir.

Il faut savoir que le personnage principal Frédéric Delettre symbolise cette science nouvelle, les Lumières du 18ème siècle, rattachées au monde occidental français. L'île apparaît alors comme un laboratoire à découvrir, à expliquer et à ressentir par le lecteur occidental qui ne connaît pas Maurice :

> *« De multiples parfums dans l'air, l'arôme des camphriers, les effluves d'une végétation luxuriante, se fondent dans l'odeur des sirops bouillants. Plus loin, des bougainvilléas font un immense manteau violet à un badamier centenaire ; tout au fond des palmes de cocotiers dominent les larges dômes des flamboyants » (CHAROUX, 1935 :8).*

La description des senteurs et de la nature luxuriante rappelle les enjeux du Romantisme et de l'Exotisme. La citation reflète la multitude, l'abondance de Dame Nature et la variété de la flore : « Et le décor s'anime du volettement de moineaux piailleurs, de serins de Naral, de cardinaux de Brésil, de martins véhéments, des cris d'innombrables petits gosiers » (CHAROUX, 1935 :8-9).

L'île est un décor et l'envol des oiseaux évoque le voyage du narrateur et du narrataire. La référence au Brésil illustre bien l'optique du narrateur voyageur qui

s'essaie au reportage à valeur documentaire sur la nature et les habitants de Maurice qui deviennent des objets de savoir. Comme le récit de voyage, le roman colonial est aussi placé sous le signe de découverte de l'Autre ; de fait il s'adresse à un destinataire occidental et non natif.

Toutefois, ils s'adressent également au lecteur occidental français, car nous sommes toujours dans la présentation d'un exotisme, d'une île à découvrir et à redécouvrir éternellement, étant donné qu'elle doit toujours rester cet Autre mystérieux pour continuer à nourrir les fantasmes et les désirs du monde occidental. Les textes restent alors dans l'image qu'attend l'Autre occidental du natif insulaire. Ainsi est perpétué le problème du lectorat qui impose un style d'écriture et un type de récit proche de celui de la littérature de voyage par ses horizons d'attente qui mettent en place un centre occidental et des périphéries orientales et insulaires créoles.

Nous nous demanderons pour quelles raisons le texte rapporte la procession du Feu. Un chapitre lui est entièrement consacré comme pour faire correspondre les « lumières » blanche apportée par la civilisation, et celle de la culture indienne. D'où la mise en scène de la supériorité de ces deux races qui auraient en commun cette lumière présente en Ameenah. De fait, Delettre se retrouve chez l'Autre indienne. Il se retrouve paradoxalement dans l'altérité d'Ameenah et perçoit en elle l'identité, le semblable, du familier.

Comme par égocentrisme ou par effet en miroir, le narrateur présente la culture indienne, comme se rapprochant de celle de la France. C'est pourquoi, les explications multiples concernant les cultes sont omniprésentes dans le texte romanesque. Autrement dit, tout se passe comme si les auteurs écrivaient pour un centre en quête de découvertes et d'explication du monde, ce qui sous-entend que cette représentation orientaliste. Le lecteur français souhaite comprendre ces cultes, comme pour mieux les dominer et les réifier de la même manière que le narrateur. Cette pratique orientaliste du roman colonial contente son envie de découvertes, et rétablirait une mise à distance avec l'Autre qui « fascine » ou qui est digne d'intérêt, parce qu'il renvoie à quelque chose que l'on connaît et que l'on possède. Le plaisir viendrait du fait de se retrouver dans l'autre.

Ameenah décrit dans ses moindres détails la race indienne. Deux systèmes de valeurs présentés la plupart du temps comme dissemblables, sont confrontés : celui des Français et des Indiens. Les couleurs chaudes et lumineuses rappellent le leitmotiv du clair-obscur du roman :

> *« « -Il est écrit dans le Livre : d'abord ce fut le néant ; […] Il a dissipé les ténèbres et il a créé l'Eau ; Il y a jeté la semence ; Et la semence produisit l'œuf d'or, qui est le soleil même : Et de l'œuf d'or naquit Brahma, le Père des Mondes » (CHAROUX, 1935 : 122) !*

Le roman colonial à l'image du livre sacré indien raconte la genèse du Monde. Le texte devient l'espace de l'énoncé religieux indien qui fascine l'Occidental. Le passage suivant nous présente ainsi la religion indienne. Le texte ménage le suspens dramatique en évoquant l'œuf d'or et Brahma au milieu de la phrase suivante et prend d'un point de vue narratif le genre du mythe :

> *« Sur la place, une foule compacte s'écrasait, Madras, Coringhys, Calcuttas, auxquels se mêlaient des ouvriers créoles vêtus de drap, chaussés de cuir jaune, coiffés du canotier de fantaisie ou du melon cérémonieux, quelques dhutis blancs ceignant des hanches, d'innombrables langoutis tombant aux chevilles, des mouchoirs de tête artistement noués sur l'occiput, des bonnets et des turbans. Les femmes arboraient leurs plus belles toilettes et tous leurs bijoux, des jupes de blancheur éblouissante, finement brodées, des tissus aériens, légers et bigarrés à souhait » (CHAROUX, 1935 : 123).*

Le texte décrit la population en insistant sur les différences ethniques « Madras, Coringhys, Calcuttas » sont les premiers groupes ethniques dépeints. Il s'agit d'une peinture exotique orientale d'un classement en catégorie. Les Indiens sont mis à l'honneur alors que les Créoles sont déterminés par leur classe sociale d'ouvrier. Les vêtements indiens qui les rassemblent occupent toute la citation parce qu'ils mettent en avant leur différence par rapport au lecteur français. Nous notons l'exotisme puisque le texte rend exotique (c'est-à-dire différent de l'Occident) l'étrange, bien que tout ce qui est étrange ne soit pas exotique, explique Bernard Mouralis.

La peinture de la lumière intense symbolise le feu qui rapproche le Blanc de l'Oriental et renvoie à la passion amoureuse et aux Lumières du 18ème siècle. Le blanc, l'incandescence et la lumière sont les leitmotivs sur lesquels se construit le discours romanesque. Pour parler de Delettre, le narrateur utilise le terme « cendres », en échos à la marche sur le feu, sur des cendres et des charbons incandescents. Tout se passe comme si à son tour, Delettre avait passé l'épreuve initiatique du feu, pour revenir à sa nation et à sa race. Le rite initiatique étant la

passion amoureuse pour Ameenah, perçue comme la tentatrice qui risque de faire déchoir le Blanc :

> *« Du bûcher, il restait un grand tas de braises rougeoyantes que des aides s'occupaient à répandre au fond du fossé, en longueur et en largeur. Ils ratissaient avec soin la voie ardente, en enlevant les bûches mal consumées, aplanissant avec un zèle pieux la route que suivraient tout à l'heure les serviteurs fidèles de Yama » (CHAROUX, 1935 : 123).*

La recherche de la flamme qui fascine et de la magie du côté sacré lié à la procession qui à la fois, attire et repousse le narrateur. Ce dernier parle des comportements sauvages et barbares : « Les pénitents poussaient des cris frénétiques, se tordaient en danses et en convulsions, - et avec des clameurs sauvages bondissaient vers le Feu » (CHAROUX, 1935 : 125).

Le narrateur ne peut expliquer ce débordement qu'il ne peut décrypter malgré ses explications précédentes. Le tiret signale l'incompréhension du narrateur. Il n'est plus maître de la réalité rapportée contrairement à tout ce qui a précédé jusqu'ici. Á ce moment-là, le discours devient négatif et méprisant envers les protagonistes. Aucune explication n'est donnée au lecteur qui doit se laisser convaincre de l'infériorité de cette race, à cause de ses rites.

Il y a dérapage du discours romanesque qui se veut aussi discours de vérité et qui ne parvient plus à expliquer le sens de la procession indienne et qui le justifie implicitement par le fait que les autres races soient barbares, restent sauvages, non rationnels doués de raison puisqu'ils agissent comme des animaux.

> *« Qu'on me jette sur une montagne de couteaux : leurs lames ne me blesseront point ! En vain j'affronterai la fournaise, ses flammes ne me brûleront point ! Qu'on me précipite dans l'Enfer même Yama, le Maître me protège » (CHAROUX, 1935 : 125).*

Á l'inverse, la quête de pureté spirituelle que le narrateur relate est censée rapprocher l'homme du divin. Aussi ce dernier serait au-dessus de l'humanité, puisqu'il est lié aux divinités par son rituel. L'Indien symboliserait sagesse spirituelle. D'où une part importante consacrée au texte sacré omniprésente dans le roman.

Ce pouvoir divin qui protège l'Indien de la souffrance grâce à sa foi et à son sacrifice, fascine le narrateur blanc :

« Les purs passeraient sans dommage le lac ardent, les autres, que les passions et de bas instincts attachaient à la terre, connaîtraient la torture du feu, le feu rongerait leur chair, - et ils seraient les maudits de Yama » (CHAROUX, 1935 : 126) !

Ce roman s'origine dans cette croyance en la pureté de l'homme par le feu, car Frédéric Delettre va aussi passer l'épreuve de la passion qui le consumera. Le Blanc veut passer par l'étape de l'échange avec l'Indien pour retrouver la paix et évoluer. La rencontre se réalise dans l'aventure.

Ce long chapitre laisse à penser que le narrateur, à l'image du personnage se transforme à la rencontre de l'Autre de couleur. Le roman devient alors dialectique, dialogique :

« Le pénitent pénétrait maintenant dans le lac de lait, symbole de la dilection promise à ceux des humains qui auront vaincu l'esprit du mal et brisé le joug de la chair. Pas un gémissement n'avait tordu ses lèvres, la plante de ses pieds s'offrait claire et lisse ; le feu destructeur avait respecté le fidèle » (CHAROUX, 1935 : 126).

Il est question d'un pénitent parmi tant d'autres, non identifié et caractérisé comme un personnage singulier, mais présenté comme un modèle type de pénitent. Le narrateur décrit la scène comme s'il la voyait s'exécuter devant lui. L'absence totale de Frédéric Delettre y est surprenante étant donné que le lecteur attend impatiemment des informations de ce dernier, car le chapitre précédent s'est achevé sur le regard échangé entre Ameenah et Frédéric Delettre. Les « amours » interdites sont donc censurées par le texte, par le narrateur et par le héros lui-même. De fait, le lecteur est ramené à l'espace sacré du rite, dans lequel le narrateur tantôt se mêle à la liesse, tantôt se replie dans sa culture et dans son système de pensée rationnelle. Le narrateur doit être à la fois dans le tableau qu'il dépeint et en dehors de la scène pour pouvoir en faire une peinture :

« Une mystique folie aux yeux, un jeune homme, bronze poli, entra dans la fournaise. Sur le tapis incandescent, il posa d'abord un pied hésitant, ensuite à pas mesurés, sans hâte comme sans lenteur, par le plus long, il se dirigea vers l'autre bord. Quand il l'atteignit, son visage n'exprimait aucune émotion, mais des gouttes de sueur perlaient à ses tempes. Une immense acclamation monta de la plaine, répercutée au loin » (CHAROUX, 1935 : 126).

Le groupe nominal « mystique folie » s'oppose à la Raison des Lumières. Cette peinture est décrite de telle manière que les membres de la communauté indienne paraissent mystérieux de par leur foi sans limite et par leur caractère surnaturel. Les successions et accumulations viennent dire que l'exploit n'est plus singulier mais se répète comme pour amplifier l'action :

« Un second, un troisième postulant affrontaient le périlleux passage. Le prodige se renouvelait vingt fois, trente fois, accompagné de clameurs frénétiques. Deux ou trois tentatives ne furent pas heureuses et leurs auteurs durent fuir, atrocement brûlés, en poussant des cris de douleur, sous les huées. La foule maintenant se pressait vers le temple où déjà le Poutcharee rendait grâces aux dieux» (CHAROUX, 1935 : 126-127).

Á partir de ce moment, le narrateur quitte l'identité de la foule pour reprendre son identité d'ethnologue observateur qui rapporte et explique de manière encyclopédique ce qui se produit. Il ne fait plus partie du peuple : « L'idole en fut baignée et tandis que le précieux liquide, à travers le mur, s'épandait au-dehors, le peuple se ruait pour en recueillir, y tremper ses lèvres, se sanctifier au contact régénérateur » (CHAROUX, 1935 : 127). Le narrateur quitte sa position d'entre-deux. Le contact avec l'Autre entraîne une reconfiguration de l'être, puisqu'il y a échange culturel entre deux civilisations dans les personnages de Delettre et d'Ameenah. Le héros se transforme après la rencontre d'Ameenah.

Dans son article « Portrait du créole (réunionnais) en Malbar, signes indiens dans le roman créole réunionnais contemporain »[57], Jean-Claude Carpanin Marimoutou affirme que le roman colonial se caractérise par une narration et une mise en scène ambiguë de la figure de l'Indien réunionnais. La fiction oscillerait entre le dénigrement et la fascination, entre le mythe des descendants de l'Inde Aryenne et de sa culture millénaire et la réalité des travailleurs engagés dans les champs ou les usines sucrières.

Dans les représentations du système colonial, le Malbar n'a pas de place véritablement assignée, il brouillerait les frontières de la représentation physique et mentale. Le roman colonial essaie de rendre compte de leur statut en multipliant les ethnotypes négatifs, mais ceux-ci sont niés par la logique même de la narration. Á cela, viennent s'ajouter l'hésitation et la gêne du discours sur la jeune Malbaraise, à la fois désirable et dangereuse, explique Jean-Claude Carpanin Marimoutou.

Dans le roman *Ulysse cafre, histoire dorée d'un Noir* de Marius-Ary Leblond, le dépassement de la contradiction s'opère par la construction, d'une figure féminine qui serait la réalisation de la Grecque indienne, à savoir la Créole blanche. Cette dernière serait la figure romanesque d'un fantasme colonial, à savoir un

[57] Michel POUSSE (dir.), *Inde, cinquante ans de mutations*, Paris, L'harmattan, 1998.

métissage réussi, non dans l'ordre biologique, mais dans celui du culturel. Non par rencontre ou croisement, mais par essence : la jeune femme créole réunirait en elle l'Europe méditerranéenne et l'Inde Aryenne[58]. Ainsi, sur la terre réunionnaise, l'Europe serait porteuse d'indianité, une indianité lavée des vices et des souillures des Malbars.

Dans l'imaginaire du texte et dans l'idéologie coloniale, seul le Blanc représente l'humanité évoluée, alors que les autres races demeurent des civilisations anciennes, proches de la nature, des traditions et des rites ancestraux, tournées vers le Passé. D'où les longs développements « ethno-typés », les ethnotextes : « Sur l'autel, il y avait les cinq pierres symboliques : le quartz blanc qui représente Çiva ; le caillou noir, Vishnou ; la pierre métallique, Purvatee ; le cristal, Sûrya, dieu du Soleil ; la pierre rouge, Gunnessa, dieu de la Sagesse » (CHAROUX, 1935 : 118). Nous pouvons parler d'ethnotexte qui rappelle la forme du discours de savoir hégémonique à l'origine des romans coloniaux. Ils utilisent un discours vraisemblable qui pourrait passer pour vrai, pour savoir encyclopédique.

Dans *L'ordre du discours*, Michel Foucault fait le lien entre les discours littéraires et historiques qui donnent une forme de discours de vérité. Il explique l'origine du discours et de la volonté de savoir des récits de voyage au 16ème et 18ème siècle. Nous comprenons le lien qui existe entre cette volonté des vérités du roman exotique, du roman colonial. La volonté de vérité décrite par Michel Foucault constitue un pouvoir qui pèse sur les autres discours dont celui de la littérature. Dans la littérature de voyage, nous retrouvons cette ancienne conception du discours du pouvoir, dans le sens où dans la littérature de voyage, le pouvoir est détenu par l'énonciateur blanc d'Europe de l'Ouest. L'énonciateur double la légitimité de son propos par l'enseignement des récits-commentaires constitués d'une variété de formules et de textes répétés. Ces récits-commentaires sont des procédures internes de contrôle et de délimitation.

Parce que les sociétés mauricienne et réunionnaise ont fait partie du champ de la découverte (scientifique) depuis le 16ème siècle, les écrivains voyageurs ont inscrit leurs discours dans le discours de vérité qui se mettait en place et qui était

[58] *Ibid*., 192.

valorisé à l'époque. Qu'est-ce qui légitiment les écrits, les discours écrits sur ces îles, si ce n'est une présentation des îles au peuple occidental, selon le mode du discours vrai ? Leurs premiers écrits constitueraient le premier pas vers l'Autre mais avec distance car le narrateur-sujet écrit pour le lecteur occidental français, ne fait pas partie de ces Autres qui. L'altérité est à l'origine du discours de vérité des récits de voyage, produisant ainsi une norme et une déviance.

Michel Foucault parle des liens entre les textes littéraires, les autres textes sociaux et leur fonctionnement dans l'organisation sociale étant donné que selon lui, la fonction de l'auteur donnée par la société est propre à chaque époque. De même que l'auteur peut bouleverser l'image traditionnelle que l'on se fait de l'écrivain, car dans les sociétés créoles mauricienne et réunionnaise, les auteurs et les maisons d'édition semblent revenir à représentation de l'écrivain « exotique » francophone qu'ils perçoivent comme une périphérie.

D'où vient le réalisme et pourquoi abordons-nous cette notion ? Il nous semble important de voir ce courant littéraire esthétique qui pourrait faire la lumière sur ces textes coloniaux portant un nombre infini de précisions, de notes de bas de page destinées à informer le lecteur parisien. Comme un musée des colonies, les romans coloniaux ont pour fonction « d'exposer » en détail les sociétés coloniales. Étant porteurs d'une parole à valeur encyclopédique sur les autres de couleurs, dans le sens où elle expliquerait dans le détail les différences

Daniel-Henri Pageaux[59] explique qu'à partir de la seconde moitié du 19ème siècle, la plupart des romanciers européens (de Dickens à Dostoïevski, sans oublier le Victor Hugo des *Misérables*) vont travailler pour le feuilleton, y sacrifier, fournir des histoires à une presse de plus en plus envahissante. Il écrit que la production va ainsi se spécialiser, puisque le roman historique connaît encore du succès, le roman social, le roman rural ou rustique, le roman maritime et bien d'autres. Il ajoute que le roman-feuilleton, le roman populaire n'a pas seulement à son actif des succès. Il a des actions plus profondes étant donné qu'il participe à la remise en cause de la « haute » et « belle » littérature, il a sa part dans la crise du roman qui va se déclarer à la fin du siècle.

[59] Daniel-Henry PAGEAUX, *Naissances du roman*, Paris, Klincksiek, 1995, p.98.

> *« De sa place de marginal dans le système littéraire, il brouille la hiérarchie des genres et tend peu à peu à se littérariser […]. Comme mode de publication du roman (de population ?), il a servi la diffusion des deux esthétiques qui ont eu le roman comme mode d'expression privilégiée : le réalisme et, en France à partir des années 1870, le naturalisme » (PAGEAUX, 1995 : 99).*

Pour Michel Raimond, la recherche de l'exactitude et le goût du vrai peuvent définir un certain réalisme[60].

Cette parenthèse faite sur le lien existant entre formation romanesque en France et courant réaliste fait la lumière sur l'une des politiques des romans coloniaux ainsi que sur son origine. Réalisme et Roman seraient ainsi inséparables et expliqueraient peut-être pourquoi l'Autre ne serait présenté que dans un cadre énonciatif et narratif censés rendre compte du « vrai », du « réel » et d'une réalité inconnue.

Depuis le 16ème siècle, la littérature exotique qui compte aussi des romans, assignait l'Autre « oriental », c'est-à-dire l'insulaire. La littérature coloniale assignait aussi les « Autres » : Noirs et Indiens dans le discours du narrateur. La plus grande partie de l'œuvre de Marius-Ary demeurerait étroitement liée au projet colonial français, à ses institutions et discours officiels, et ne manqua de susciter des réactions opposés. Vladimir Kapor affirme que ces romanciers étaient à la fois conteurs, historiens, critiques littéraires et d'art, et anthropologues qui incarnaient le type même du polygraphe colonial. Il met l'accent sur les cloisonnements génériques et disciplinaires peu étanches :

> *« Considérés dès les années 1900-1910 comme des spécialistes des colonies, ils se voient invités à traiter de sujets aussi disparates que « Le Prolétariat aux colonies », intégré aux Prolétaires intellectuels en France d'Henri Béranger, ou s'interrogent sur les considérations anthropologiques et historiques comme dans « La Race inférieure », par exemple[61] » (KAPOR, 2012 : viii –ix).*

C'est pourquoi dans leur conception, la littérature déborde souvent le domaine des belles-lettres, en s'assimilant à l'acception qu'a le mot *literature* dans les cultures anglophones. Vladimir Kapor affirme que les pages sur les prosateurs réunionnais ou antillais qui confondent romanciers, conteurs, historiens, critiques et

---

[60] Michel RAIMOND, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, Cursus, 1989, p.45.

[61] *Prolétaires intellectuels en France*, Paris, Éd de la Revue, 1901 ; « La Race inférieure », La Revue de Paris, le 1er juillet 1906, XIII, n°4, p. 104-130.

hommes politiques. Par exemple, l'intitulé d'une rubrique de La Vie, qui oscille nonchalamment entre « meilleurs romans coloniaux » et « meilleurs livres coloniaux ».

> *« Cette insensibilité que les Leblond semblent manifester à l'égard des questions de genre relève, en réalité, d'une tendance plus générale : parmi les œuvres concourant au Grand Prix de Littérature Coloniale, on retrouve le même mélange du fictionnel et du factuel ; un reportage y côtoie un roman, un témoignage va de pair avec des contes et des récits de voyages. La littérarité de la « littérature coloniale » […] réside surtout dans une certaine manière d'appréhender et de décrire les colonies ; manière qu'il incombe au critique colonial d'apprécier selon des critères […] » (KAPOR, 2012 : x–xi).*

Il y avait déjà hybridité générique et re-construction de la définition de littérature avec les romans coloniaux de Marius-Ary Leblond. De ce fait, il semblerait que perdure cette conception de la littérarité dans les récits mémoriels, romans postcoloniaux et romans mémoriels, car il s'agit également dans ces textes d'appréhender le réel d'une manière particulière, surtout à La Réunion, car il est toujours question d'appréhender et de décrire ces sociétés dans des genres littéraires et paralittéraires peu étanches.

5.6 L'esthétique naturaliste : stratégie et conflit de légitimité énonciative.

L'esthétique naturaliste renverrait à une posture d'un narrateur qui domine la réalité décrite, étant donné qu'il sait tout, notamment les vérités cachées et avouées des sociétés insulaires. C'est aussi une manière de dire une nouvelle fois que cet espace et cet univers ne peuvent être entendables, représentables et exprimés autrement que dans un forme de texte présentatif et informatif, semblable à la formation discursive orientaliste dominante.

Nous avons pu observer que les romans du corpus se donnait pour objectif d'atteindre une certaine vérité ainsi qu'une certaine scientificité à travers le mode d'écriture naturaliste qui naît au 19ème siècle en Europe et dont s'inspirent fortement Clément Charoux et Marius-Ary Leblond. Pourquoi ces romanciers mettent-ils en scène ces Autres de couleur dans ce genre romanesque (au contour flou)

naturaliste ? Nous pouvons l'expliquer par un conflit de légitimité dans la prise de parole pour se représenter soi-même qui prouve qu'ils sont capables de parler d'eux-mêmes et parfois (et surtout) de dépeindre leur société, plus intimement, plus profondément que ne le faisaient les auteurs de récits de voyage dont Pierre Loti.

Selon Valérie Paüs[62], le roman colonial se prétend supérieur au roman exotique en ce qu'il ne ferait que décrire des impressions et utiliserait le regard d'un « exote » sur la société coloniale, là où le roman colonial part du regard du natif, présenté comme plus à même de décrire le référent colonial. De ce fait, le romancier colonial porte la casquette du « porte-parole » des natifs réunionnais. Ce qui laisse percevoir un conflit de légitimité pour être entendable.

Marius-Ary Leblond expliquent dans *Après l'exotisme de Loti, Le roman colonial*, que deux besoins essentiels du public et du pays dominent l'évolution du genre romanesque :

La France ne peut plus tenir son rang en Europe, ni même vivre sans s'appuyer sur son empire d'outre-mer. Il lui faut donc s'attacher étroitement et durablement à cet empire. « D'où approfondissement de l'Exotisme- qui était surtout chez Loti un déploiement de décors, un enrichissement de l'individualisme et un impressionnisme orientaliste – en Littérature Coloniale »[63] (LEBLOND, 1926 : 7). Par conséquent, Marius-Ary Leblond écrivent pour reconstituer l'empire, le pouvoir et pour rétablir l'impérialisme français. D'emblée, le genre romanesque s'énonce dans une dialectique du pouvoir colonial.

Selon les auteurs, *Le Mariage de Loti* serait la féerie exotique alors que les auteurs de romans coloniaux « entend[ent] révéler l'intimité des races et des âmes de colons ou d'indigènes[64] » ; de sorte que le roman colonial ne serait « plus seulement

---

[62] Valérie PAÜS, *Des indianités dans la littérature coloniale de l'Océan Indien : « Moutoussami » et « La Croix du Sud » de Marius-Ary Leblond et « Ameenah » de Clément Charoux*, sous la direction de Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU [s.l] :[s.n], 1999.

[63] Marius-Ary LEBLOND, *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial,* Paris, Vald. Rasmussen, 1926.

[64] Annoté dans le texte : « Quelques exemples : *Le Sang des Races* de Louis BERTRAND (1899) ; *Le Zézère* de Marius-Ary LEBLOND (1903) et surtout, pour l'âme, *Ulysse Cafre* (1924) ; *Les Colons* de Robert RANDAU (1905) ; *Les Immémoriaux* de Max ANÉLY (1907). »

une machine à décors et une matière à aventures, [puisqu'] il aborde les revendications et les grands problèmes sociaux ou spirituels qu'on ne trouvait jusqu'ici que dans les romans métropolitains des Balzac, des Zola ou des Bourget » (LEBLOND, 1926 : 8).

Le roman colonial est aussi l'occasion d'évacuer dans la littérature, l'image des colonies d'outre-mer comme simple décor exotique pour mettre en place et au-devant de la scène des sujets insulaires, leurs aspirations et leurs souffrances. L'objectif est d'émerger comme sujet et ne plus laisser la place principale à un espace édenique sans hommes :

> *« Beaucoup d'entre nous, révoltés d'être traités en cousins pauvres, demandent que le public français s'intéresse aux héros jaunes ou noirs des romans coloniaux, aux aspirations et souffrances des sujets de nos territoires, autant qu'aux moudiks des romanciers russes. Les Russes eurent un Vogüe, les Anglais de l'Asie un Chevrillon : nous sollicitons qu'un critique s'attache à illustrer le vaste front des Français outre-mer » (LEBLOND, 1926 : 8).*

Après la guerre, le roman colonial porterait la voix des insulaires et leur but consiste à rétablir une certaine justice pour la reconnaissance d'une France qui leur doit la victoire. Marius-Ary Leblond parlent au nom des auteurs de romans coloniaux, mais aussi au nom de ceux qui vivent dans les colonies rendu aux hommes des colonies morts pour la France. En ce cas, le roman colonial serait « un dû » de la guerre, comme un devoir de mémoire. Les romanciers mettent en scène par le fait littéraire des hommes dans leur diversité et la société insulaire. Dans ce cas précis, dès le départ, la littérature (devient une compensation politique et fait partie d'une sorte d'échange de savoir, puisque leur manifeste des romans coloniaux aurait un rôle politique et performatif.

> *« Les troupes noires sont venues sur le front d'Occident : que les lecteurs parisiens ou provinciaux embarquent leur imagination pour nos colonies, aussi nécessaires au ravitaillement de la sensibilité française que leurs matières premières le sont à notre renaissante industrie ! […] Ils (Louis Bertrand, Pierre Mille, Jean Ajalbert, Jean Rodes, Robert de Traz, André Lichtenberger, Gilbert de Voisins, Alfred de Tarde, Camille Mauclair, Sébastien-Charles Leconte) le déclarent tous : la littérature d'aujourd'hui qui survivra le plus est celle qui a de l'horizon » (LEBLOND, 1926 : 8-9) !*

Le propos rappelle la littérature de voyage avec le champ sémantique qui lui appartient. Il est question d'un voyage vers l'Autre adressé au lecteur parisien ou provincial. Les auteurs de romans coloniaux écrivent et s'adressent essentiellement à un public occidental français, aux lecteurs parisiens ou provinciaux ; ce qui

conditionne l'écriture et la représentation de l'altérité exhibée puisque la demande est l'horizon d'ailleurs exotique, et le roman colonial s'inscrit dans la continuité du roman exotique.

« L'horizon » serait pour Marius-Ary Leblond, le mot le plus poétique et le plus riche d'humanité parce qu'il signifie l'inconnu, la découverte, la Révélation, la Connaissance, la Reconnaissance et la Fraternité. Ce terme recouvrirait à la fois l'altérité exotique, l'orientalisme et le Savoir.

> *« La véritable littérature coloniale doit aller jusqu'à l'âme ; elle doit donner le suc du cœur autant que l'essence des couleurs. Il ne s'agit pas seulement de faire connaître mais d'épanouir la personnalité des pays et des races qui s'y sont adaptés dans le drame de la possession : alors, loin de se complaire au subjectivisme des voyageurs préoccupés de s'enrichir, on regarde avec un sens religieux et fraternel de l'objectivité » (LEBLOND, 1926 : 9-10).*

Le subjectivisme s'oppose à l'objectivisme, à la Science et à la connaissance de la littérature coloniale. Les romans coloniaux informent le lecteur de France de la richesse et de la diversité des hommes.

> *« Á quoi tend suprêmement la littérature coloniale ? Ce qui est le plus chérissable dans l'existence c'est de « faire la connaissance » des hommes, avec une allégresse plus capiteuse quand ce sont ceux que la solitude des longs voyages, la poésie de la mer, des rivages surprenants, des mœurs imprévues, nous ont préparés, comme par le sortilège de l'Espace, à retrouver et à aimer ! Car là est le but du roman : nous le concevons comme un trait d'union, un trait d'amour entre les humanités qui s'ignorent mais qui si souvent se pressentent et s'attirent » (LEBLOND, 1926 :11).*

Les auteurs gardent dans le roman colonial la vision et l'identité du voyageur européen extérieur à l'île, qui rencontre des peuples :

> *« Dans une étude du Monde Nouveau, à propos d'une œuvre coloniale, […] Gaston Sauvebois a établi que le roman de l'avenir est « le roman des Races ». […] Le réalisme est d'abord indispensable au colonial qui veut présenter au public européen, avec l'autorité du vrai, types et décors exotiques. Du réalisme se dégage naturellement l'idéalisme, car il excelle à faire rayonner l'inconnu, l'inédit, en un mot, **le** merveilleux des hommes et des choses d'outre-mer, presque d'outre-monde » (LEBLOND, 1926 : 12) …*

L'écriture romanesque dans sa genèse, est tournée vers la représentation de l'altérité d'un point de vue diégétique et narratif car le roman colonial est censé s'écrire et s'inscrire dans la littérature française et non dans une littérature francophone réunionnaise, d'où le point de vue ethnocentrique de la représentation. Ces romanciers se situent dans la tradition de Pierre Loti, qui « dans l'ensemble de la littérature européenne comme dans la littérature française, […] se caractérise très

fortement par l'homme qui a regardé, senti et exprimé les plus diverses races » (LEBLOND, 1926 : 13).

> *« Pour le juger il ne suffit pas de le comparer à Kipling qui, Anglo-Indien, a presque exclusivement peint des Anglais et des Indiens, mais il faut évoquer Byron, le plus grand et noble orientaliste » (LEBLOND, 1926 : 13-14).*

> *« La littérature coloniale d'aujourd'hui prend enfin connaissance intime de l'homme dans la variété de ses races. On sort des généralisations superficielles pour entrer dans les précisions réalistes. L'ethnographie renouvelle, élargit et éclaire l'art. Par la littérature coloniale la France et sa littérature prennent conscience de leur puissance mondiale dans ses forces et ses responsabilités, et le sentiment de la fécondité qui s'épuisait lui est rendu » (LEBLOND, 1926 : 64).*

Les «généralisations superficielles » s'opposent au singulier, à l'expérience, contrairement aux préjugés. Le champ littéraire mauricien et réunionnais naîtraient d'un contexte précis où la littérature a d'abord pour mission de montrer l'Empire et sa puissance. Il est donc nécessaire de remettre en cause la continuité des formes de discours préalables et des stéréotypes, des synthèses toutes faites, au profit de l'expérience « plus vraie ». Dans *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial*, Marius-Ary Leblond affichent leur souci de l'exactitude et du réalisme :

> *« Le réalisme est d'abord indispensable au colonial qui veut présenter au public européen avec l'autorité du vrai, types et décors exotiques. »*[65]

Pour Valérie Paüs, le roman colonial revendique une filiation avec le naturalisme qui permettrait une approche plus ethnographique de la réalité coloniale. Il s'agit de mettre en scène le réel insulaire et de donner une représentation plus proche de la réalité, puisque le natif y a vécu et y a vu ce que l'auteur de récit de voyage n'a pas pu rencontrer dans un laps de temps aussi court. Le roman colonial se focalise sur l'essence même des races et tend à révéler « l'intimité des races et des colons indigènes »[66], la société coloniale dans sa réalité au quotidien par la description des paysages, des habitants de la manière la plus « objective » possible. Dans cette perspective, le roman colonial serait selon Carpanin Marimoutou, « le roman de la confrontation, de l'échange, de la dialectique des paroles et des regards, un roman polyphonique et polypoétique. […] Bien entendu la contradiction est intenable, et dans le roman colonial, il n'y aura […] qu'une seule voix, celle du

[65] Ibid.

[66] *Ibid*.p.8.

narrateur Blanc créole qui revendique sa spécificité face aux Français d'Europe et non Blancs qui peuplent l'île. »[67]

Paradoxalement, les romanciers coloniaux qui prétendent que ce type romanesque serait dialectique et polyphonique fait surtout entendre une seule et unique voix, différente de celle des occidentaux français et de celle des gens de couleurs insulaires. Le roman colonial réunionnais se caractérise par l'utilisation de cette voix du narrateur blanc qui semble dominer le texte. Le narrateur reprend ainsi la position des auteurs des récits de voyages exotiques, étant donné qu'il adopte une fois de plus, la position de celui qui est extérieur aux Autres. Nous passons du regard du voyageur extérieur sur l'espace insulaire à celui du Créole blanc qui reprend à son compte le discours du voyageur, du colonisateur pour justifier la mission civilisatrice blanche et qui fait état des Hommes.

> *«Le roman colonial se définit comme un projet esthétique, [qui] montre la société coloniale en s'inscrivant dans une démarche réaliste voire naturaliste, mais aussi dans un projet idéologique, car la lecture du monde colonial se fera à partir d'une prise de position idéologique. D'emblée l'écriture coloniale se définit par opposition à un autre type d'écriture : celui de la littérature exotique » (LEPERLIER, 1995 :90).*

[67]Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, « Le Malbar dévisagé et l'Inde envisagée : la figure du Malbar dans la fiction coloniale de Marius-Ary Leblond » in *Inde, Etudes et Images*, M. Pousse, L'Harmattan, Université de La Réunion, 1993, pp 111-112.

5.7 Une voix dominante et l'expression d'un savoir.

Dans ces romans coloniaux, le narrateur ayant une position centrale, adopte le point de vue des auteurs qui se revendiquent Créoles blancs ou Franco-mauriciens. Il transmet le discours colonial au narrataire qu'il souhaite rallier à sa cause en présentant dans un souci de réalisme la société coloniale. Selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou, « la parole du roman colonial, qu'elle soit narratoriale ou rapportée, est dite pour le lecteur occidental qu'il s'agit de convaincre. Le roman est ainsi une scène linguistique où des paroles sont jouées et manipulées, produisant à leur tour une scène où se représentent les races et les ethnies dans la perspective que le romancier veut faire adopter à son lecteur. »[68]

Ce sont des romans à thèse. Jean-Claude Carpanin Marimoutou explique que le roman colonial des Leblond se caractérise par l'importance qualitative des paroles des personnages qui participent d'une stratégie générale de l'œuvre. Martine Mathieu[69] déclare que sous cette apparente libéralité de la distribution langagière, apparaît un discours de maîtrise du narrateur idéologue qui, jouant des degrés d'insertion de la parole dans le récit (discours rapporté, transposé ou narrativisé) en oriente la lecture[70]. D'après Jean-Claude Carpanin Marimoutou, le discours rapporté constituerait un élément important du dispositif rhétorique colonial dans le sens où il conforte l'apparente visée ethnographique définie dans le discours paratextuel ou dans l'interdiscours théorico-programmatique, qui dèsamorce l'esprit critique du lecteur par « l'effet de réel » qu'il produit. De sorte que le discours rapporté contribuerait au réglage systémique du sens désiré par l'institution et par ses

---

[68] Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Jean-François REVERZY, *Ile et Fables : Paroles de l'Autre, Paroles du Même, linguistique, littérature, psychanalyse : actes du colloque, Saint-Gilles de La Réunion, 5-9 juillet 1988, tome 2, psychanalyse, langues et littérature*, Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de La Réunion, L'Harmattan, 1990, p.172.

[69] Martine MATHIEU, *Le discours créole dans le roman réunionnais d'expression française*, thèse de 3ème cycle, Aix-en-Provence, 1984.

[70] *Ibid*., p.164

représentants écrivains[71]. « Même si le discours par son contenu peut toucher le lecteur, la mise en scène a pour but de le dissuader d'y croire » (MARIMOUTOU, 1990 :172).

Quand il ne s'agit plus de discours rapporté, le narrateur commente la praxis linguistique du personnage ethnotypisé. Le théoricien prend l'exemple d'un passage du *Miracle de la Race*, dans lequel le narrateur commente ironiquement le comportement des jeunes filles noires à l'arrivée de la malle de France :

> *« Ce furent ces romances dont elles étirent la sentimentalité criarde sous les filaos du lavoir, et qui doivent s'élever jusqu'au septième ciel pour couvrir le tapage des battoirs. Toutes, anciennes élèves de l'école gratuite, caressaient les s avec langueur, chatouillant les z comme des baisers, berçant leurs bon cœurs de nénaines avec des refrains balancés. […]Ces voix effilées, brisées à tout instant par le bruit de la vaisselle qu'on lavait déjà pour la rendre à la vieille Mme Dosithée, laissaient sentir jusqu'aux larmes comme les noirs se font illusion ! »*[72]

Il s'agit d'un commentaire de la représentation des énoncés réifiés des personnages féminins de couleur. Jean-Claude Carpanin Marimoutou y observe la manipulation des énoncés, notamment dans les jugements métalinguistiques ou métadiscursifs amenant le lecteur à s'apitoyer sur la naïveté des jeunes noires des îles, tout en lui montrant la sensualité toujours présente qui caractérise l'ethnotype noir dans le discours exotique ou colonial. De fait, l'Autre féminin est réifié dans sa représentation langagière. Le théoricien explique que le style indirect libre est une pratique privilégiée, parce que ce procédé masque la frontière entre le discours assumé par le narrateur et celui qu'il fait assumer au personnage, générant ainsi une confusion.

> *« Dès lors, le discours de dépréciation peut être lu, par exemple, comme discours critique d'auto-dépréciation, l'idéolecte dominant passe pour une parole vivante et revendiquée par un sujet à la recherche de lui-même : le procédé sera utilisé de façon systématique dans ce roman de l'assimilation qu'est Ulysse, Cafre, Histoire dorée d'un Noir » (MARIMOUTOU, 1990 :172).*

Le narrateur fait dire aux personnages une hiérarchisation langagière correspondant à une hiérarchie de la race. Ainsi, conclut-il, le roman colonial met en scène la parole des races dans le cadre d'une opposition binaire entre le beau parler des Blancs qui maîtrise le réel et le parler approximatif ou l'absence de paroles

---

[71] *Ibid*., p. 172.

[72] Marius-Ary LEBLOND, *Le Miracle de la race*, Paris, 1925, p.131.

organisées des autres races. Selon Michel Carayol, la présentation des paroles dans le roman colonial met en œuvre la figure de l'inversion. Autrement dit, une fois que les caractéristiques du discours des Blancs sont posées, la parole des Noirs apparaît négative, de sorte que l'inversion construit une altérité transparente, et, par là-même, inintelligible. Pouvons-nous faire un parallèle avec ce qui se passe dans la littérature exotique qui représente l'Autre différent du colon ?

Cette inversion élabore une représentation d'un monde fondé sur un dualisme manichéen autour duquel s'organiseraient les formes discursives en oppositions binaires.[73]

Pour Jean-Claude Carpanin Marimoutou, le Blanc est le seul qui émerge comme un sujet d'une parole individuelle et d'une vie intérieure, alors que les autres sont toujours pris dans un discours collectif quand ils ne sont pas impuissants à parler, ou alors ne font que reproduire des paroles toutes faites, des ethnolectes et des sociolectes attribués au « génie » de leur race, à moins qu'ils ne réussissent à singer le discours blanc. La parole du métis n'échapperait pas à la dévalorisation étant donné que leurs paroles relèvent d'une interlangue mise en scène dans la dérision.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou remarque que le dénigrement ne porte pas sur le dit, mais sur le dire, pas sur l'énoncé mais sur les conditions de l'énonciation. Le discours narratorial commentant la parole du métis, signale le subtil décalage qui existe entre la parole et sa mise en voix. Bien qu'elle soit correcte, la parole du Métis apparaît souvent comme empruntée ou affectée. Il y aurait inadéquation entre le contenu et la forme du discours du Métis. Sa parole correcte apparaîtrait comme une langue étrangère, apprise et non maternelle, une langue qu'il se serait incorporée hors de ses conditions normales de réalisation.

Ce qui révèle une fois de plus, l'inaptitude à discourir du Métis, du personnage de couleur ; et justifie le fait que le narrateur blanc le représente, là où l'Autre ne peut se représenter lui-même.

---

[73] Michel CARAYOL, « La mise en scène de la parole dans Le Miracle de la race, de Marius-Ary Leblond » in *Itinéraires et contacts de cultures*, volume 7, 1987, p.134.

> *« Dès lors, les auteurs entendent montrer, ou faire comprendre implicitement au lecteur programmé, que cette faille, en rendant le métis toujours un peu étranger à la langue qu'il parle, le rend toujours étranger au monde que cette langue parle. […] La mise en scène de l'inégalité des paroles, d'une part, de l'impossibilité d'une conjonction totale des autres avec la parole blanche, d'autre part, affirme bien l'inégalité essentielle des races et l'impossible identification : l'Autre ne peut jamais être le Même » (MARIMOUTOU, 1990 :175).*

En d'autres termes, comme dans la littérature exotique, l'Autre est toujours décrit par opposition à celui qui observe, l'Occidental. L'Autre demeure différent. Littérature exotique et coloniale ne peuvent représenter la différence dans la différence.

Dans les romans coloniaux réunionnais, les Leblond soutiennent qu'ils élaborent un système discursif qui prétend donner la plus pertinente lecture du référent colonial, contrairement au roman exotique qui pose un regard superficiel sur le monde. « Le regard du natif monopolise le discours vrai. Il se définit comme le seul capable de lire le réel colonial, et surtout, le seul apte à rendre compte de la complexité et de l'ordonnancement des « races » » (LEPERLIER, 1995 :93). Nous avons affaire à un conflit de légitimité concernant celui qui détiendrait le discours de savoir vrai. Le regard est au centre des perspectives dans le sens où le roman colonial devient l'œil par lequel les Occidentaux peuvent observer les Autres et les dominer en les connaissant.

Le point de vue de la littérature exotique est en dehors de l'objet regardé, alors que celui de la littérature coloniale serait à l'intérieur même de cet objet. Serait-il question d'une première tentative de décentrement du regard ?

De fait, les Leblond seraient les premiers à remettre en question un discours dominant littéraire exotique afin de sortir d'une représentation d'une réalité « fausse » et des préjugés qui ne laissent pas de place aux discours de l'Autre. Il s'agirait de mettre en scène une autre réalité plus « vraie » car plus complexe, plus détaillée. En ce sens, nous pouvons dire que les romans coloniaux constituent un premier discours anti-dominant de la littérature exotique d'un « centre » essentialisant orientaliste. Or, ils reproduisent l'essentialisation et le discours orientaliste de la littérature exotique.

Florent Leperlier explique que la volonté de rendre compte du référent colonial à travers le roman plie le texte aux exigences du discours idéologique. De

fait, dans certains cas, le roman devient illustration du discours idéologique dans certains ethnotypes dont la représentation est figée au préalable par le discours idéologique.

« Le texte romanesque ne pourra dévier du schéma préétabli, s'il le fait, ce sera dans les blancs et dans les non-dits qui le parcourent » (LEPERLIER, 1995 :91). S'élabore dans leur texte, un travail de classification des ethnotypes. « Les Leblond définissent leur écriture comme une écriture intimiste, puisqu'il s'agit pour eux d'aller vers l'intimité des « races », démarche que ne peut en aucun cas suivre le romancier exotique qui, après tout, n'est qu'un voyageur de passage » (LEPERLIER, 1995 :93). Florent Leperlier explique que pour les Leblond, l'extériorité du roman exotique n'est pas pertinente :

> *« Le regard exotique n'est pas apte à aller jusqu'à l'âme des « races » qu'il perçoit comme un tout homogène. Or pour l'écrivain colonial, la variété des « races » est le propre même de la colonie. Aussi le roman colonial se donne-t-il à lire comme production native, comme discours vrai et autorisé sur la réalité de l'île, cela non seulement dans la mise en scène des ethnotypes, mais aussi dans la mise en scène des espaces » (LEPERLIER, 1995 :94).*

Toutefois, le roman colonial ne rend-il pas lui aussi des races homogènes ?

L'importance de la thématique de la race dans le roman colonial s'explique par le fait que pour l'écrivain colonial, la variété des « races » serait le propre de la colonie. Ce leitmotiv déjà présent dans le roman exotique est investi dans le roman colonial. Le roman colonial se donnerait à lire comme production native, comme discours vrai et autorisé sur la réalité de l'île dans la mise en scène de l'espace et des ethnotypes indique Florent Leperlier. Il y a à la fois, une prise de conscience d'un discours faux sur soi et une prise de conscience de l'importance du discours du Pouvoir sur la scène littéraire. Aussi, les auteurs des romans coloniaux natifs des sociétés insulaires se rendent compte de leur position d'assignés en subalternes : « parlés »[74] et décrits par l'Occidental. Percevant le discours exotique comme erroné, ils élaborent un discours « scientifique » naturaliste. Pour légitimer leurs discours de savoir et de pouvoir, les auteurs mettent en place des descriptions du fonctionnement de la colonie, de son idéologie, de la société de Plantation et des communautés. D'où la visibilité maximale du réel de la société insulaire. Les

[74] représentés

romanciers coloniaux se centrent sur les identités que n'ont pu expliquer les voyageurs de passage. Dans le prolongement de la littérature exotique, le roman colonial présente un espace autre pour le lecteur parisien ou provincial tout en s'inscrivant dans le discours du Savoir et du Pouvoir puisqu'à son tour, il assigne l'Autre qui n'est plus le natif créole blanc, mais les autres natifs de couleur des sociétés coloniales. Cette écriture romanesque veut rendre compte de l'intimité et du mécanisme profond de la société créole en mettant l'accent sur le classement des races, leur cohabitation, leur fonction dans les sociétés créoles et les idéologies.

Le roman colonial serait un espace dans lequel l'insulaire sortirait de sa condition d'assigné par un discours orientaliste et exotique, puisqu'il deviendrait sujet de discours pensant, sujet de vérité et de savoir, capable de remplacer l'Occidental dans sa mission de faire découvrir à l'empire colonial français les autres hommes. Ceux-ci ne seraient donc plus dans la position de subalternes, c'est-à-dire parlés par les auteurs de récits de voyage qui les figent dans des stéréotypes. Ce conflit de légitimité du discours pose le problème du sujet de la parole « vraie » sur la réalité de l'île. L'écrivain natif souhaite sortir de sa condition d'objet du discours littéraire exotique pour devenir sujet du discours littéraire colonial. Le roman colonial prend son origine dans la manifestation d'un refus pour les narrateurs blancs de rester dans la position d'objets de discours représentés dans la littérature exotique.

Conclusion

Notre question de départ était : De quelles manières sont mises en scène, sont décrites, présentées les Autres de couleur et plus spécialement les femmes de couleur et leurs discours dans ces romans mauriciens et réunionnais ?

Les trois romans coloniaux : *Ameenah* de Clément Charoux, *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* de Marius-Ary Leblond et *Namasté* de Marcel Cabon donnent à voir deux perceptions de l'Autre de couleur « exotique » et deux perspectives différentes dans l'exploration et la découverte des altérités magico-religieuse ou mystérieuses et de « l'occidental » romantique ou témoin expérimentateur de la rencontre avec l'Autre. C'est le côté insaisissable, énigmatique et discret d'Ulysse, d'Ameenah et de Ram qui pousse les narrateurs à raconter leur récit, pour pouvoir élucider leur mystère, et débattre des thèses retenues par le colonialisme, par les textes religieux et par les sociétés coloniales mauricienne et réunionnaise. Le narrateur tantôt autodiégétique tantôt omniscient d'*Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* érige Ulysse en héros noir, descendant d'une tribu primitive d'Afrique, modèle de force physique et porteur d'une parole annonçant le triomphe de la religion occidentale chrétienne sur celle des autres de couleur.

Ces romans coloniaux feraient entrer les lecteurs dans l'intimité (aux portes de l'intimité) d'une entité, d'un village indien mauricien, de l'Habitation mauricienne, de l'univers des sorciers réunionnais de plusieurs mondes clos et refermés sur eux-mêmes et dans lesquels, l'on n'entre pas si aisément. C'est pourquoi, chez Marcel Cabon et *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un noir* leur structure narrative est celle d'un enchâssement d'histoires, d'anecdotes et de ragots sur tout un chacun. Là encore, il s'agit de « saisir » dans le sens d'approcher, d'atteindre et de comprendre et de découvrir (en faisant peut-être tomber les préjugés sur les villageois, sur le métissage, l'interculturel, l'Indien, le Cafre qui

seraient incapables de progrès ou discutant, c'est-à-dire en corroborant ou non ces stéréotypes concernant la classe sociale et la race). Comme dans *Ameenah* et *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*, il s'agit d'opérer un décentrement, en cherchant à percer le mystère que l'Autre de couleur recouvre (dans sa culture, son discours, sa religion, son idéologie). Toutefois, ces romans diffèrent totalement, d'abord parce qu'ils appartiennent à des sous-genres romanesques distincts. Tandis que Marcel Cabon choisit de placer au centre de son roman, la rencontre non sans obstacle avec celui qui représente un idéal de pureté indienne (comme dans le roman colonial *Ameenah*, cette fois au masculin) : Ram.

Il s'agit d'échanges culturelles qui vont se nouer entre le village mauricien et l'Inde « ancestrale » qu'incarnerait Ram, le héros parlé par tous, par les narrateurs commères villageois et par le narrateur premier que nous supposons franco-mauricien, voire Français, étant donné qu'il s'exprime en français. Comme Ulysse et Ameenah, ces héros incompréhensibles, surprenants, parfois inquiétants pour les narrateurs ou pour les autres personnages font l'objet du récit. Les narrateurs les transforment alors en éléments d'expérimentation, objets de savoir qu'il faut interroger, puisqu'ils fournissent des preuves de la thèse orientaliste, puisqu'ils valident ou non les dogmes religieux, colonialistes, politiques et sociaux.

Nous avons constaté dans cette partie que des romans coloniaux réunionnais et mauriciens mettaient en place le pouvoir de dire et de dominer du narrateur sujet blanc et des personnages blancs sur les personnages de couleur dont l'Indien devenus objets de discours et de savoir. Justifiant ainsi la mission civilisatrice des colons, le narrateur reprend l'idéologie du discours colonial qui cloisonne les races en objets réifiés, qui ne peuvent ni se mélanger, ni évoluer. Il les fige dans des présupposés qui glorifient le Blanc. L'intitulé de ce premier chapitre indique que le roman colonial met en scène un énoncé narratif colonialiste et omniprésent. Le narrateur blanc réifie les Autres membres de la société coloniale, en leur « confisquant » la parole et en laissant de côté l'échange et le métissage avec ces derniers, car il s'agit d'un roman à thèse dont l'auteur cherche à convaincre le lecteur. Pourtant, ces Autres de couleur parlent à leur insu dans les failles et paradoxes des textes.

Florent Leperlier affirme que l'idéologie coloniale met en place un monde insulaire rêvé, une sorte de mythe du développement d'une « race » blanche particulière dans l'île. Le mythe du colon blanc légitime la présence de ce dernier, la mission civilisatrice, garant d'un certain ordre de pensée, il montre l'absence de nuance et le parti pris des auteurs. Le roman occulte ainsi l'élément constitutif de la société insulaire, à savoir les rencontres entre les différentes « races ».

C'est pourquoi, le roman colonial est le « théâtre » de lutte pour la légitimation du Créole blanc sur les autres parce qu'il serait détenteur du « vrai savoir » donc, le seul à pouvoir transmettre la réalité et faire l'intermédiaire entre la société insulaire et la France. Dans les romans coloniaux, les Créoles blancs narrateurs s'approprient le discours du savoir religieux hindou, qu'ils reprennent à leur compte.

Ces représentations révèlent des préoccupations concernant l'identité créole qu'il s'agit toujours et de manière obsessionnelle de décrire et de présenter pour le lecteur occidental. Ces prises de position déjà présentes dans les littératures exotiques et dans les romans coloniaux ou hérités de ces types de littérature.

Ces romans coloniaux peuvent être qualifiés de « romans de races » puisqu'ils sont l'évocation de « l'intimité-vérité » des races et font échos aux textes exotiques qui renseigneraient inexactement et incorrectement sur les Autres de couleur. Ces romans coloniaux écrivent sur l'Autre, l'exhibent, le mettent en scène de manière à ce que leurs représentation de son intimité-vérité entrent en résonnance avec celles de la littérature exotique qui cherchait à décentrer le roman et le regard avec l'insertion des Autres hommes, mais qui n'a pu que rester en surface, selon Marius-Ary Leblond.

En conséquence, nous pouvons dire que la littérature exotique a ouvert un champ de pratique discursive chargé de décrire et de rendre visibles et présents les Autres de couleurs orientaux, africains, créoles, insulaires, indiens, mauriciens, etc.

Ces romans produisent un nouveau lectorat attentif à l'Autre de couleur. Ceux-ci deviennent des objets de discours et de savoir qui ne peuvent se représenter, d'une part parce qu'ils cultivent le mystère qui les entoure et d'autre part, parce qu'ils ne seraient pas capables d'appréhender l'ensemble de la société et son

fonctionnement comme le narrateur colon blanc, puisqu'ils ne sont pas toujours intégrés et compris dans la société. Ils ne se laisseraient finalement pas influencer par elle et refuserait toute emprise de la doxa et de certains discours dominants. Ils vivraient en quelque sorte une certaine indépendance.

Cette recherche d'une idée de la vérité par l'écriture de l'Autre de couleur, jusqu'à aujourd'hui touche les narratrices et écrivaines mauriciennes et réunionnaises qui tentent ou bien par le roman ou bien par des types d'autobiographies de s'écrire soi-même pour pouvoir davantage peut-être sortir de l'identité présupposée des femmes de couleur, c'est-à-dire pour pouvoir rompre avec la continuité des synthèses préalables. L'écriture serait aussi un moyen pour les narratrices de se connaître soi-même, de s'arpenter dans l'écriture de leur vie, une manière d'être « plus proche de leur moi », d'être la plus fidèle possible d'une identité ou des identités de celles que les autres lecteurs français perçoivent comme « étranges » et étrangères.

Après avoir exploré de quelles manières étaient mises en scène les Autres de couleurs des trois romans coloniaux mauriciens et réunionnais : *Ameenah* de Clément Charoux, *Namasté* de Marcel Cabon et *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* de Marius-Ary Leblond, nous avons observé qu'ils n'y étaient plus ou moins inaptes à s'auto-représenter, à s'auto-observer, à se raconter au narrataire parisien. D'autant qu'il ne pourrait s'exprimer aisément et en langue française. Souvent discrets ou bien mystérieux, ou peu bavards, ces différents personnages principaux ne se laisseraient pas dès le départ saisir par les narrateurs et autres personnages. Ils cultiveraient une part de mystère et préserveraient leur vie secrète. Il semble que c'est en cela que le narrateur ménage le suspens dramatique et cherche à intéresser, à « intriguer » le lecteur, car dans la pratique discursive du texte exotique, il faut rendre l'Autre de couleur spectaculaire.

Sa spectacularisation réside dans la mise en scène de son silence de cet Autre que l'on croit connaître à cause des préjugés. En cela les romans coloniaux diffèrent des textes exotiques qui ne feraient que véhiculer ces idées reçues, ces stéréotypes raciaux orientaliste et colonialiste, en participant à la formation discursive de l'Orientalisme. A contrario, les auteurs de romans coloniaux (à thèse) et engagés souhaitent se démarquer d'une littérature qu'ils considèrent comme trop

superficielle et qui ne rendrait pas compte du vrai, du sujet insulaire. Marius-Ary Leblond soutiennent que l'appartenance au pays est essentielle pour pouvoir parler de la société insulaire. Leur légitimité à écrire les romans coloniaux réside dans le discours réel, discours de vérité que les auteurs souhaitent représenter et qu'ils ne semblent y arriver qu'à moitié à cause de la réification qui ronge le texte.

CHAPITRE II :
DES NARRATRICES ET PERSONNAGES DE COULEUR CAPABLES DE SE REPRÉSENTER ET FIN D'EXOTISME ?

Introduction

Ces romans coloniaux sont-ils parvenus à exposer dans le texte romanesque l'intimité, la réalité de l'Autre ? Dans certains « interstices » d'*Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* et d'*Ameenah*, les personnages principaux représentant l'altérité (Ulysse et Ameenah) restent insaisissables, étranges, fuyant et incompréhensibles. Ce serait donc pour les réduire/ en faire des êtres, des entités connaissables, des personnages « réifiables » et subalternes d'une part parce qu'ils ne se représentent pas eux-mêmes (n'étant pas aptes à le faire « Ils ne peuvent se représenter eux-mêmes » Marx), et d'autre part, parce qu'ils sont parlés par une instance supérieure, par le narrateur qui orchestre son récit pour ou les faire entrer dans le moule occidental ou dans le moule oriental. Ils ne sont que des objets, des preuves de leur connaissance sur l'altérité, mais aussi des prétextes pour mettre en avant l'identité supérieure occidentale. Nous pouvons également parler de personnages subalternes en ce qui concerne Ulysse et Ameenah dans la mesure où leurs paroles sont conditionnées, c'est-à-dire qu'elles sont entendues qu'au moment où elles appuient le discours colonialiste, le discours orientaliste, religieux ou patriarcal. Autrement dit, ces personnages féminin et masculin de couleur que sont Ulysse et Ameenah ne sont dignes d'être représentés que s'ils reprennent à leur compte ou qu'ils figurent des exemples probants de l'impérialisme colonial. Ne disent-ils que cela ? Si les deux romans s'achèvent sur la clôture des débats entre conflits religieux ou possibilité ou impossibilité du métissage, nous voyons apparaître la transformation du héros blanc Frédéric Delettre et du narrateur blanc maître d'Ulysse au contact d'Ameenah et d'Ulysse.

Les romans postcoloniaux féminins de notre corpus proposent-ils des contre-modèles des représentations de l'Autre de couleur et de ses discours des romans coloniaux ? Des auteures des romans postcoloniaux féminins mauriciens et réunionnais tendent également à un décentrement opéré dans la narration, car ce sont des narratrices autodiégétiques de couleur mauricienne et réunionnaises qui peuvent se représenter, se raconter et s'auto-analyser d'abord dans le but de déconstruire et de renverser (de manière différente) les discours dominants qui réifient leur identité.

Elles remettent en cause la doxa et un ensemble d'idées communes présentes dans les romans coloniaux où les personnages de couleur se réappropriaient le discours dominant pour parler d'eux-mêmes (comme Ulysse) ou dans lesquels les narrateurs et l'auteur font le choix de les faire dire la « vérité » et la domination orientaliste et colonialiste.

Dans *Á l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert, dans *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff et dans *Femme sept peaux* de Monique Séverin, les narratrices et personnages féminins de couleur discutent et débattent explicitement, longuement de leurs identités de couleur et de la doxa réifiante à leur égard. Elles sont dotées d'une capacité d'analyse qui était le seul fait du narrateur colonial dans les romans coloniaux étudiés au chapitre précédent. Les narratrices et personnages féminins de couleur vont débattre de leurs nombreuses identités conflictuelles et instables car elles sont habitées par deux énoncés antagoniques : dominants et anti-dominants. Les explorations de leur « Moi », de leur identité de couleur, identité perçue par les lecteurs métropolitains comme Autre de couleur (que des formations discursives dominantes tentent de réifier) vont prendre diverses formes, à savoir l'altérité-identité dans la gémellité chez Marie-Thérèse Humbert ou dans le dédoublement de la personnalité, dans la dèsarticulation et l'éclatement de la narratrice de *Rouge Cafrine* ou dans le traumatisme refoulé chez *Femme sept peaux*.

Il semble que les romans (-journaux) à la première personne mauriciens et réunionnais *Á l'autre bout de moi* et *Rouge Cafrine* seraient capables de mettre en scène un monologue intérieur de personnage féminin et narratrices autodiégétiques de couleur et feraient entendre des strates polyphoniques et le « je » / « moi » habité par les discours d'autrui. Car selon Michel Foucault, « nos mots » portent ceux des autres. Nous n'inventons ni nouveau discours, ni nouvelle idée, nous ne faisons que les répéter. Nous n'en sommes pas les véritables auteurs, seulement les « réceptacles ».

C'est à propos de ces questions concernant la ligne de couleur discriminante, la classe et le genre que ces narratrices débattent. Elles expérimentent les idées préconçues, en les testant, en s'y conformant, (comme c'est le cas de Rose-Mélissa et de Nadège qui acceptent de se transformer et de s'assimiler et être en accord avec l'image qu'elle a de la bonne société,) en les remettant en cause et en s'y opposant

(par exemple Nadège). C'est dans l'appropriation et l'intégration des discours dominants d'autrui que Rose devient Mélissa et que le récit se développe dans le monologue intérieur dont l'énonciatrice se trouve tantôt du côté des formes préétablis, des stéréotypes racistes et tantôt du côté de discours qui contredisent ces discours dominants.

D'autre part, ce sont des personnages et des narratrices qui comme ceux de la première partie des romans coloniaux analysés ci-dessus ne se laissent pas toujours saisir. Avec Rose-Mélissa, Nadège et Madame Joseph, tout se passe comme s'il s'agissait d'êtres qu'aucun ne peut saisir, car les auteures chercheraient à mieux rendre compte du réel, étant donné que les identités plurielles et inconstantes ne peuvent être fixées dans les mises en scène. C'est pourquoi, nous pouvons plus ou moins dire que leurs présentations se rapprocheraient davantage du réel, d'une certaine « vérité de fiction » que ne l'étaient celles des romans coloniaux du corpus qui cherchaient pourtant à saisir l'intimité-vérité de ces Autres de couleur spectaculaires inconnus à la fois inquiétants, fascinants et attirants.

Nous retrouvons pourtant dans *Á l'autre bout moi*, la même stratégie de l'observateur-témoin de l'Autre, puisqu' Anne comme le narrateur colonial, tente de comprendre et d'élucider le mystère de sa sœur jumelle « indienne » Nadège. Á la suite des romans coloniaux et de la littérature exotique qui construisent une figure de l'Indienne homogène, des romans postcoloniaux contemporains donnent une autre vision de l'Indienne et des femmes de couleur qui viennent contredire ou compléter un tableau figé dans le temps et l'espace.

Leurs auteurs utilisent pour ce faire, un genre narratif et énonciatif particulier qui permet de représenter des personnages et narratrices de couleur capables de s'énoncer et de s'élever contre les discours dominants. Il s'agit du mode de la littérature intime, c'est-à-dire de récits écrits à la première personne qui leur permettent de sortir de l'assignation des subalternes (définis comme étant parlés par autrui) instauré par le discours dominant. Parce qu'elles mettent en avant dans cette écriture à la première personne leur singularité, elles semblent se libérer de l'essentialisation imposée par le discours dominant colonial et orientaliste. Elles construisent alors un discours anti-dominant dans le sens où elles postulent des thèses de résistance.

Il s'agit de mettre en œuvre un dialogue entre deux dogmes qui s'affrontent chez la narratrice ou chez les personnages. Ainsi, dans plusieurs textes engagés du corpus, les narratrices élaborent un « autre » énoncé en réponse à la doxa, un nouveau discours dans le genre romanesque, puisqu'il est omniprésent dans le genre romanesque des années 70-80. Ces romans engagés mettent en avant à l'aide des mouvements culturels, linguistiques et politiques créoles de l'époque, une discussion entre discours colonial et anticolonial. L'objectif est de faire montre des inégalités sociales entre les catégories socio-économique, et parfois socio-ethnique. C'est ainsi que survient d'une nouvelle manière, le fantôme colonial dans le genre romanesque mauricien et réunionnais qui renvoie à la situation postcoloniale.

Par ailleurs, si leurs interlocuteurs-lecteurs sont dans une large mesure occidentaux, nous pouvons dire qu'il y a un discours attendu de résistance qui serait le discours anti-dominant. Il donnerait à voir des narratrices capables de questionner la doxa et capable de s'auto-analyser et de se représenter soi-même. Elles questionnent des représentations pour un nouvel humanisme non racialisé, hétérogène, en multi-contradiction et en évolution.

Nous émettrons l'hypothèse que ces romans féminins postcoloniaux seraient plus proches de la réalité parce qu'il y aurait présentation d'identités des narratrices et de personnages de couleur plus complexes, en rupture avec l'archéologie des représentations réifiantes de l'Autre de couleur des textes exotiques et coloniaux.

Est-ce que ces romans obéissent à la logique orientaliste qui assigne les Autres de couleur, le héros de couleur selon les stéréotypes raciaux, culturels, cultuels, machistes et occidentaux ? Il semble que les romans féminins à la première personne (*Á l'autre bout de moi* et *Rouge Cafrine*) qui évoluent réellement comme une autobiographie fictive (à la différence d'*Ulysse cafre, ou l'histoire dorée d'un noir*), donneraient à voir des personnages et des narrateurs de couleur aux identités plus complexes non duelles et simpliste des stéréotypes coloniaux qui consiste à exagérer ou à synthétiser les traits distinctifs et caractéristiques de chaque race qu'a voulu dresser les romans coloniaux, car les romanciers coloniaux cherchaient à révéler l'intimité des races nous dit *Après l'exotisme de Loti, Le Roman colonial*.

Comment procéder à la comparaison de ces textes ? Nous avons commencé à les rassembler grâce à l'objet d'étude et à la problématique commune aux textes, à savoir comment sont représentées les femmes de couleur dans ces romans. Autrement dit, ce qui les rapprochait, c'était la manière qu'avaient les écrivaines à problématiser et à faire de leur texte, l'espace, le lieu d'un argumentaire, d'un débat sur la ligne de couleur discriminante, sur la symbolique des classes et des races qu'elles cherchaient à dénoncer.

Notre travail de recherche s'élabore à partir de cet objet d'étude parce que le genre romanesque reste essentiel dans la mise en scène d'un réel langagier, d'un univers réel transposé grâce au travail d'écriture polyphonique « permettant » d'entendre toutes les voix (et le débat d'idées). Or, certains romans (tels *qu'Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*) adoptent un point de vue et une structure narrative et énonciative de l'intimité du journal intime et du biographique, *Ulysse, cafre ou l'histoire dorée* d'un noir mêle lui, deux types « autobiographique » du journal à la première personne et « biographique » avec l'histoire contée d'Ulysse, histoire hors du commun d'Ameenah, et « autobiographie » fictive de Rose-Mélissa dans *Rouge Cafrine*, d'Anne-Nadège d'*Á l'autre bout de moi* et comme Ram, Ulysse, Ameenah qui restent un mystère.

1. Des romans féminins postcoloniaux et un nouveau décentrement.

Il y a dans les romans féminins postcoloniaux de notre corpus, de nouveau décentrement, étant donné que les narratrices et héroïnes apporteraient une manière différente d'appréhender les mondes créoles. Dans d'autres types d'intimité, à savoir dans l'intériorité des monologues, des journaux et des reconstitutions « biographiques », les auteures donnent à voir les éléments cachés de chaque identité. Elles nous dévoilent les méandres des consciences, des identités rêvées, cachées ou exhibées comme Autre de couleur ou comme Assimilé au Blanc.

1.1 De nouveaux décentrements…

Dans les romans féminins postcoloniaux mauricien et réunionnais, *Á l'autre bout de moi*, *Rouge Cafrine* et *Femme sept peaux*, ce sont les narratrices autodiégétiques et les personnages de couleur qui parlent de la société qu'ils décrivent, qu'ils inventent en les analysant et en faisant leur objet d'analyse. Les femmes de couleur ne sont plus comme dans les romans coloniaux, objets de savoir, puisqu'elles agissent. Á leur tour, elles sont observatrices et expérimentatrices. Elles parviennent à déjouer les mécanismes de domination, puisqu'elles sont capables de créer un monde, une identité, un nouveau discours, une résistance et un nouvel ordre dans et par son récit. D'autant que ces narratrices autodiégétiques et personnages féminins de couleur remettent en question les discours dominants coloniaux. C'est la raison pour laquelle, nous pouvons parler de romans postcoloniaux qui prendraient le contre-pied des romans coloniaux.

Nous pouvons parler de décentrement d'abord parce qu'au lieu de présenter des Autres exotiques de couleur en passant par le regard d'un narrateur colon blanc franco-mauricien ou créole, les romans féminins postcoloniaux donnent à voir des personnages qui se dévoilent peut-être toujours comme Autre pour le lecteur occidental.

En outre, il y est constamment question de femmes principalement. Les personnages masculins sont secondaires, contrairement aux romans coloniaux bien que dans le roman de Clément Charoux, Ameenah soit l'héroïne, elle agit peu.

Nous observons chez les narratrices et les personnages d'*Á l'autre bout de moi* et de *Rouge Cafrine* de nouvelles manières de se décentrer dans leur prise en charge de la narration de leur journal. Elles se dévoileraient en faisant leur propre argumentaire, leur analyse de soi, leur expérience de leur corps qu'elles n'acceptent pas toujours, puisqu'elles se voient avec le regard discriminant colonialiste de la pureté de la race et de la hiérarchie raciale. Il est question dans certains cas de traumatisme, de conflit identitaire, de dédoublement de personnalité, lorsque les identités multiples conflictuelles se disputent le « Je » par exemple chez Rose et chez les personnages de *Femme sept peaux.*

Rose et Anne se représentent elles-mêmes sans passer par aucune autre instance. Á l'inverse de Madame Joseph de *Femme sept peaux* qui est présentée par une narratrice qui mène en quelque sorte l'enquête sur cette dernière, en interrogeant toutes celles qui l'auraient croisée ou connue.

1.2 … pour présenter aussi des altérités et une société postcoloniale dans *Rouge Cafrine*.

Il est toujours question de présenter l'altérité bien mise en valeur dans les intitulés : *Á l'autre bout de moi*, *Rouge Cafrine* et *Femme sept peaux*. Les deux derniers romans réunionnais attirent l'attention sur l'Autre féminin de couleur. Comme les romans coloniaux, les écrivaines choisissent d'exhiber des Autres noirs et indiens pour le lecteur parisien occidental. S'agit-il pour autant de la même perspective et du même objectif ? S'agit-il d'atteindre une certaine réalité de la race prise dans son intimité ?

Les romanciers coloniaux Marius-Ary Leblond voulaient présenter dans le détail et en profondeur les composantes de la société coloniale, là où les récits de voyages ne faisaient que dépeindre ses sociétés et ses insulaires comme un décor.

Le titre du roman « Rouge Cafrine » réfère comme « Femme sept peaux », à une expression créole, à savoir « Cafrine rouge » qui signifie une Cafrine au teint plus clair. Nous avons deux romans réunionnais ayant pour intitulé des nominations de la ligne de couleur discriminante. En outre, l'anti-héroïne s'appelle Rose. La narratrice autodiégétique du roman réunionnais de Véronique Bourkoff est née à La Réunion dans les années soixante, comme l'indique la citation « il y a un peu plus de trente ans » (BOURKOFF, 2003 : 7). Ce roman d'apprentissage réunionnais est intéressant dans la mesure où il met en exergue les problèmes liés aux représentations sociales à l'origine de la discrimination raciale familiale.

Rouge Cafrine donne à voir l'expérience d'une jeune fille devenue femme qui, comme dans un conte, doit passer par plusieurs épreuves du monde contemporain pour se comprendre et s'accepter en dehors des représentations sociales racistes réunionnaises qui datent de l'époque coloniale. Elle parvient à sortir de ces représentations sociales dans la dernière partie du roman, et peut vivre en paix avec elle-même et avec les autres sans faire semblant, débarrassée de la mauvaise image qu'elle avait d'elle-même, débarrassée du « masque blanc ». Depuis le commencement, la narratrice autodiégétique qui prend en charge le discours

dominant de ses parents, met l'accent sur la couleur « noire » à l'origine de son sentiment de honte, de haine envers elle-même : « Tout cela me donnait un air de chien battu à la recherche d'un peu de compassion. Sans puce, avec un beau collier d'occasion, bien nourrie, je restais éternellement en attente. Mes parents m'ignoraient. Je n'étais pas. Lave-toi la bouche et tais-toi » (BOURKOFF, 2003 : 22).

Dans la première partie du roman, la narratrice autodiégétique rend compte de son incompréhension vis-à-vis de sa famille qui la censure et l'ignore. La comparaison avec le chien, met en exergue son exclusion au sein de sa famille. La narratrice est ainsi réduite par sa famille au néant à cause de sa couleur de peau « trop brune » qui renvoie à la souillure de la lignée blanche de sa descendance. Elle atteste de l'identité cafre rejetée par la mère de l'héroïne et héritée de son père cafre d'origine africaine. Rose rappel à sa mère yab des hauteurs de La Réunion, l'identité noire de son père. Le prénom Rose indique bien l'obsession de la mère pour la couleur blanche qu'aurait incarné sa première fille, signe d'un renouvellement du lignage blanc. La narratrice naîtrait ainsi d'une tragédie liée aux représentations de la hiérarchie raciale coloniale qui la condamne à l'inexistence.

> *« Ma sœur naquit juste dix mois après moi, un accident, ma mère fut d'une inquiétude inconsolable durant toute sa grossesse, à l'idée de mettre au monde une nouvelle fois un être qui n'aurait pas eu sa couleur. Á sa naissance, tout le monde fut rassuré et on ne me regarda carrément plus du tout. Ma petite sœur était belle. Pas seulement parce que son teint de pêche parfait qu'elle descendait des anges mais aussi parce qu'elle avait déjà dans son berceau une grâce innée que j'admirais » (BOURKOFF, 2003 : 22-23).*

Bercée par des discours dominants, Rose intègre une classification et une norme stéréotypées qui lui enseigne la dévalorisation d'elle-même. La narratrice adopte elle aussi cette obsession pour la blancheur mythifiée.

Qui parle ? S'agit-il du discours de l'enfant ou de l'adulte ? Le récit rétrospectif présente une tragédie avec beaucoup de distance comme pour montrer la puissance de la fatalité et l'impuissance d'une enfant contre le monde qui l'entoure et la formate : « L'âge nous liant, nous aurions pu devenir sœurs ou même amies mais ma mère ne voulait pas que je l'influence de mes attitudes engendrées par mes gènes nègres » (BOURKOFF, 2003 : 23). Il est à noter le regret de la narratrice qui aurait préféré entretenir de bons rapports avec sa sœur, ce qui ne sera pas le cas, comme chez Anne. La mère lui coupe donc toute communication et toute possibilité

d'établir une quelconque relation avec sa famille qui la dèshérite. Rose ne fait donc plus partie de la famille, étant remplacée par sa sœur mieux légitimée dans le rôle de fille blanche. Le terme « nègre » reste l'injure du discours colonial. N'étant pas aussi blanche que le reste de sa famille de petits blancs, elle en est totalement exclue.

1.3 Regard de l'enfant, journal et témoignage « social » ?

Face à sa mère et à sa famille entière, Rose et sa grand-mère mettent au point une certaine résistance en tendant à aller au-delà des barrières de couleurs, à l'image de sa grand-mère qui représente la marginale blanche dans la mesure où elle a accepté le Noir comme l'égal du Blanc. La grand-mère est aussi marginalisée que Rose, parce qu'elle serait la responsable de la déchéance de la lignée. Cette dernière tente de lui transmettre un enseignement sur l'illusion raciale :

> *« Je lui demandais pourquoi elle était tombée amoureuse d'un noir, comment ses yeux avaient fait pour voir qu'à l'intérieur il était pareil à un blanc. Elle me répondait qu'elle ne l'avait jamais vu ni noir ni blanc, elle n'avait vu en lui, que lui, l'homme de sa vie. Et ajoutait qu'à l'intérieur il était beaucoup mieux qu'un blanc » (BOURKOFF, 2003 : 14).*

Nous relevons la prédominance du critère « homme », sur celui de la « race ». Pour la première fois, la représentation du Noir est méliorative dans le roman. Pourtant son raisonnement annulant toutes frontières et la classification des hommes revient en fin de phrase à reconnaître la supériorité du Noir sur le Blanc. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une vengeance et d'une inversion de cette hiérarchie dans un discours anti-dominant. En d'autres termes, après avoir déconstruit et invalidé la thèse d'une supériorité raciale en prônant l'humanité, la grand-mère la reconstruit immédiatement en fin de théorie.

Tout se passe comme si, avec ses yeux d'enfant, Rose collectionnait les représentations liées à la ligne de couleur et qu'elle apprenait une autre manière de décrypter le monde. Cette nouvelle perception lui présente une réalité dans laquelle elle peut prendre place et s'épanouir. Trop jeune encore pour comprendre les propos (contradictoires) de sa grand-mère, Rose devra mener sa propre expérience car après

la mort de cette dernière, elle se laissera peu à peu ronger par le discours social et par le discours hégémonique, qui selon Marc Angenot n'empêchent pas de dire, mais obligent à dire la domination. Imprégnée de ce discours hégémonique, sa vie fonctionnera comme un contre-discours, puisqu'elle tentera de prouver la valeur et la supériorité du Noir sur le Blanc, à travers sa carrière d'animatrice d'une émission télévisée à Paris. Elle restera ainsi prisonnière de ce binarisme jusqu'à la mort de ses parents, qui lui fera perdre tout objectif. Sa comédie perdant tout son sens, s'achève avec sa descente aux enfers.

1.4 De la présentation de l'identité « Nègre » à celle du « Black ».

Adolescente à la mort de sa Grand-mère, son seul cercle d'amis est celui de son frère, qui l'accepte telle qu'elle est. Elle témoigne de leur vision du Noir, car tout au long du roman, Rose développe les pensées racistes des autres, en menant sa « propre » réflexion psychologique et en rapportant le discours social concernant ce racisme :

> *« Dans sa [celle de son frère] bande de copains, il y avait un black, le terme faisait moins nègre, plus branché, V.I.P, cinéma hollywoodien, numéroté au box-office. Le qualificatif employé ne lui enlevait pas sa couleur mais lui donnait un côté américain en voie de développement » (BOURKOFF, 2003 : 43).*

La narratrice autodiégétique mène ici une analyse linguistique et sociolinguistique ironique sur le fait de remplacer le terme « noir » par le mot anglais américain « Black » référant à une puissance économique et culturelle américaine et renvoyant aux mouvements afro-américains pour la lutte contre le racisme. Rose raconte le choc culturel et l'importation de ce terme « Black » pour éviter de dire « noir ». Le tabou prend alors d'autres appellations pour désigne r une autre réalité et un sens positif. Or, la perspective choisie par la narratrice est sarcastique, puisqu'elle a une vision pessimiste et considère l'utilisation de ce terme comme un leurre qui ne changera rien au problème du racisme et à l'histoire de l'esclavage sous-jacente. Le récit s'organise entre discours hégémoniques portés par la narratrice et discours anti-hégémoniques énoncés par les autres qui n'arrivent pas

à la convaincre du rejet total du discours colonial : « Cette étiquette de bonne conscience était ridicule et ne lui ressemblait pas. Cette traduction chargée de superlatifs erronés au moment où elle passe dans la langue à l'autre ne faisait pas de lui quelqu'un d'autre qu'un noir » (BOURKOFF, 2003 : 43).

Á La Réunion, le terme « Black » n'a pas d'échos et ne pourra remplacer le mot « Noir » puisqu'ils recouvriraient deux réalités différentes parce que contextualisées. La narratrice tourne en dérision l'emploi du terme « black » plutôt que « noir » qui ne pourra enlever la connotation péjorative qu'elle y perçoit. Ainsi, elle garde une distance critique vis-à-vis des discours dominants importés d'une culture et d'une puissance américaine qui leur permettrait d'entrer dans un réseau d'images de Noirs dominants :

> *« Et quoi dire pour que ces lettres passent de péjoratives à objectives ? On traduit les langues pas le passé, la syntaxe garde son baluchon de non-dit, de mots tus. Un noir. Sans sous-entendu. Un noir. Á travers le passé des peuples j'avais le mien. Á la couleur, aux mouches, aux gros ventres des enfants, aux boubous, au Sahel, à Martin Luther King, aux stars, au jazz, à mon grand-père, j'avais ajouté l'amour de ma granmoune, la poésie et pour chaperonner tout cet hétéroclite panier les yeux de ma mère regardant son infâme contenu » (BOURKOFF, 2003 : 43).*

Rose donne sa propre définition du mot « Noir » et bricole alors l'histoire de ces derniers dans un désordre sans transition évoquant le procès fait à la colonisation, aux racistes et à sa mère. Le texte se développe comme un véritable dictionnaire de concepts, donnant le sens des mots-clés qui organisent son existence, tels que « exclusion » et « noirs ». Le récit se réfère à l'altérité de façon plus ou moins didactique comme pour expliquer ce discours de l'altérité à l'origine du traumatisme qu'elle devra surmonter après de maintes épreuves.

L'analyse des représentations des discours sur la ligne de couleur dans le roman réunionnais *Rouge Cafrine* a mis en lumière une représentation d'un « pouvoir noir » américain, reprenant un discours de pouvoir Black hégémonique aux États-Unis. L'anglais américain serait la langue de la catégorie raciale dominante parmi les autres Noirs des autres pays : « Black is beautiful », « United colors » (BOURKOFF, 2003 :43 et 57). L'expression du pouvoir noir passe par la langue américaine qui suffit à dire la domination. D'autant que la narratrice autodiégétique fait allusion au « modernjazz » qu'elle ramène au « rythme de [s]a couleur ». Toutes formes d'art générées par ce mouvement black repris ici, donnent

à voir une vision positive stéréotypée, donc homogénéisée du Noir qui survient comme réponse au discours colonial racial. Rose fait entrer dans son univers romanesque les mouvements culturels blacks, dont le jazz qui dit une fois de plus, l'art noir ainsi que toute la richesse voire la supériorité de la culture Black sur celle des Blancs.

Dans la préface de *France noire présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'Océan Indien en France*, Alain Mabanckou écrit que les Noirs devaient détourner le mot « Nègre » et en faire leur fierté, toujours comme les Africains-Américains. Ils s'en sont emparés pour lancer un des mouvements les plus marquants de la pensée noire, la *Négritude*.

> *« Qu'y avait-il d'offensant dans le mot « Noir » ou « Nègre » pour qu'on les remplaçât bien plus tard par le terme anglophone « Black » ? Á chaque époque son vocabulaire et sa manière d'édulcorer les concepts. Les anglophones avaient eux aussi le terme « Negro », ou pire, « Nigger » ! Toujours est-il que d'autres qualifications allaient suivre pour [les] désigne r, et finalement questionner notre présence, douter de sa légitimité et de son opportunité en nous englobant dans un terme plus générique : [ils étaient] tout simplement des immigrés, même lorsqu' [ils n'avaient] connu qu'un seul territoire, la France » (BLANCHARD, 2012 : 6).*

Dans *Rouge Cafrine*, le « Black » serait l'élite des Noirs, le modèle dont la narratrice se moque pour ne pas tomber dans l'essentialisation. Toutefois, elle reste prisonnière du discours colonial.

1.5 Critique de la peinture de la Femme exotique de couleur.

Prisonnière du discours dominant raciste, cette ligne de couleur discriminante surgit comme une obsession qui prend plusieurs formes (*« un ton sépia » ; « carnation avilissante » ; « couleur « de nègre » ; « cette peau « café au lait »)* dans le passage suivant :

> *« Elles [les filles de la plage] fantasmaient sur la couleur pain grillé que seule une peau de blonde peut obtenir en passant huit à dix heures de son temps sous les soleils des tropiques. Parce qu'elles ne voulaient pas de ma couleur pain de campagne trop foncé. Non, elles rêvaient de la couleur du luxe, toast de palace, draps de soie, nuit de débauche, celle qui leur assurait de tomber dans les bras d'un play-boy au nez grec. Des pigments éphémères le temps de l'été puis plus de plage, plus de couleur et à nouveau blanches à la première occasion souhaitée, leur corps amnésique d'avoir été pur et de pouvoir le redevenir » (BOURKOFF, 2003 :42).*

L'absence-présence de cette ligne de couleur valorisante marque l'exotisme féminin de couleur, objet de désir et de plaisir de l'Européen. Cette représentation érotique et exotique est originale dans le sens où il s'agit d'une déconstruction du discours phallocentré de la ligne de couleur. Rose se moque de ces filles blondes en vacances qui souhaitent accéder au mythe exotique de la belle créole, de la métisse et de la fille des îles, objets sexuels de l'homme blanc. Ces dernières aspirent à l'image que se fait l'homme blanc de la femme des îles qui incarnerait l'impureté, à l'inverse de la femme blanche qui serait la pureté. Elles doivent entrer dans un moule physique et culturel pour plaire à l'Occidental, empruntant l'image désirable et exotique de la Femme de couleur.

Nous pouvons parler de modernités dans les représentations de croisement des réalités créole et américaine dans ce roman réunionnais. D'autant que la narratrice n'adhère pas à ce contre-discours « black américain », laissant ainsi transparaître la complexité des réalités créoles réunionnaises. Rose tient un discours sarcastique parce qu'elle tend (malgré elle) à un discours de vérité et parce qu'elle veut prendre de la distance avec ce qui la touche profondément. C'est une manière de prendre du recul et de dominer ce monde qui paradoxalement la régit. Comme une revanche, le récit intime constitue un moyen de résistance en coulisse puisqu'elle se sert du journal intime. Rose est donc un personnage capable de

représenter le monde qui l'entoure avec précision et avec un regard critique et informatif comme les narrateurs des romans coloniaux. C'est le personnage féminin de couleur qui détient le Savoir et qui semble dominer son histoire. Le texte devient un espace discursif dialogique original de règlement de compte pour exprimer les représentations complexes des identités. La romancière s'adresse-t-elle particulièrement à un lectorat féminin dans sa présentation des problématiques de la féminité noire ? Ou bien s'adresse-t-elle aux lectrices réunionnaises ou plus largement aux lectrices créoles qui pourraient s'identifier et en tirer un enseignement concernant les identités imposées par la ligne de couleur discriminante ? Á travers le récit de sa vie, la narratrice mène une longue réflexion, observation et expérimentation de l'identité de cafrine. Comme les romans coloniaux, nous pouvons parler d'une perspective didactique qui informe des différents regards qui perdurent toujours dans des sociétés anciennement colonisées et qui produisent des identités stéréotypées. La somme de ces regards forme la réalité et permet le décentrement.

> *« Et quoi dire pour que ces lettres passent de péjoratives à objectives ? On traduit les langues pas le passé, la syntaxe garde son baluchon de non-dit, de mots tus. Un noir. Sans sous-entendu. Un noir. Á travers le passé des peuples j'avais le mien. Á la couleur, aux mouches, aux gros ventres des enfants, aux boubous, au Sahel, à Martin Luther King, aux stars, au jazz, à mon grand-père, j'avais ajouté l'amour de ma granmoune, la poésie et pour chaperonner tout cet hétéroclite panier les yeux de ma mère regardant son infâme contenu » (BOURKOFF, 2003 :43).*

Rose donne sa définition du mot « Noir » et bricole l'histoire des Noirs dans un désordre de mots, de réalités et de pensées fragmentées qui renvoient à l'instabilité de son positionnement : prise entre reconstruction et déconstruction du discours colonial. Il ne s'agit pas de contre-écrire simplement à l'aide d'un contre-discours « black américain » dans ce système dialogique. Ces représentations plurielles, singulières (et contraires) de personnages féminins de couleur en font des textes modernes.

Le seul mot créole qui apparaît est le nom « gramoune » qui indique une réalité spécifique de l'île. Autrement dit, « gramoune » n'aurait pas le même sens que « grand-mère ». Il s'agirait d'une figure clé comme nous pourrons le voir dans les autres parties, en ce qu'elle incarnerait une forme de traditionalisme et de valeur sure dans un monde capitaliste et industrialisé. Or, celle qui porte un discours moderne témoignant de l'évolution des idées n'est pas la mère mais la grand-mère.

1.6 L'utilisation d'un discours de pouvoir médiatique chez la narratrice.

> *« Dans sa bande de copains, il y avait un black, le terme faisait moins nègre, plus branché, V.I.P, cinéma hollywoodien, numéroté au box-office. Le qualificatif employé ne lui enlevait pas sa couleur mais lui donnait un côté américain en voie de développement » (BOURKOFF, 2003 : 43).*

Nous relevons dans cet extrait, un parler jeune et un lexique de film américain, inscrit dans la culture du pouvoir. L'ironie vient marquer le jeu de la narratrice qui ne prend pas parti comme les autres personnages qui se servent du monde culturel américain comme modèle de référence. *Rouge Cafrine* est un texte original grâce à son écriture qui utilise un langage moderne témoignant d'une réalité nouvelle des années 90. Ce nouveau langage dénoncerait les côtés pervers d'une société postcoloniale contemporaine des médias, restée le symbole du modernisme par excellence. Nous nous situons dans la réalité réunionnaise contemporaine à travers cette écriture comptant bon nombre d'onomatopées des répétitions, des « anglicismes », des phrases ne comportant qu'un mot, des formules spécifiques du langage médiatique et cinématographique accompagnés d'un style télégraphié : « C'est OK ? C'est OK… » (BOURKOFF, 2003 : 71) ; *« Le « au suivant » » ; « Il y en eut un autre pour apparaître dans un clip vidéo »*.

Le champ sémantique et le rythme donnent au lecteur l'impression de se trouver en plein tournage, puisque Rose rejoue les scènes de sa vie. Nous pouvons y voir l'allégorie des masques successifs qu'elle porte, du rôle qu'elle joue, car comme dans une comédie, Rose devient Mélissa. Rose se fuit elle-même en s'imaginant être ce qu'on veut qu'elle soit.

Ce nouveau style d'écriture rompt avec le cliché de l'espace insulaire réunionnais exotique héritée du 16ème siècle. Rose fait voir une Réunion au nouveau visage, une île différente du paradis des récits de voyage du 16ème siècle, car il n'est plus question de mettre en scène une nature exubérante. Nous assistons à un changement de décor en passant du premier au deuxième chapitre, car si l'incipit fait état de manière ironique de l'île tropicale à la première ligne, le premier chapitre donne à voir une plage comme lieu de travail vécu comme un enfer pour Rose qui

refuse de prendre des coup de soleil, alors qu'elle est y serveuse. Ainsi, *Rouge Cafrine* est en rupture radicale avec les représentations coloniales de l'île édenique. Nous pouvons même parler de peinture inversée de cet Ailleurs utopique des récits de voyage, de cet ailleurs exotique dans les romans coloniaux.

L'accès au monde médiatique, après de maintes épreuves, castings et transformations, symbolise une nouvelle naissance, identité qui l'oblige à tout apprendre. La citation suivante évoque son formatage et de son assimilation : « J'apprenais des lignes par cœur, j'avalais des pages de proses » (BOURKOFF, 2003 : 68).

Le rythme de plus en plus rapide correspond à une vision moderniste. Nous sommes dans la représentation d'une île-enfer, insupportable, castratrice pour la narratrice. Toutefois, le récit se termine sur une image traditionnaliste présentant une Rose métamorphosée en petite blanche des Hauts, pauvre et sauvage dans une représentation tradionnaliste de l'île réifiée (comme nous le verrons plus loin dans notre interprétation).

Au milieu du texte, le rythme s'accélère pour signifier la rapidité des évènements, de son nouveau mode de vie, de sa nouvelle identité de star montante. Les phrases coupées et fragmentées renvoient à la mécanique de ce monde de « paillettes » qui apparaissait comme un mythe de compensation dès son adolescence. Détestée de sa famille, renfermée sur elle-même, elle recrée avec sa meilleure amie Roxane, une sorte de sanctuaire dédiée au monde des stars. Leurs posters et affiches placardées sur les murs de sa chambre comme des idoles aimés de tous. Devenir star, c'est vouloir être aimé de tous, c'est montrer qu'on est capable d'être adulé, qu'il est possible de nous aimer. Ce serait pour Rose, un moyen de légitimer le fait que la population française l'adore. Elle tente alors de combler l'absence d'amour maternel et familial par l'amour de ses fans.

> *« Je multipliais les castings, non, pas le profil, non, non, ne correspond pas, non, non, non, non et non. […] Te souviens-tu ? Les pannes de courant nous firent admirer nos souvenirs de petites filles à la lueur de la bougie. Et lui ! Et elle ! On avait dû supplier madame Archambaud de nous donner un deuxième jour « Jour d'ici » pour avoir le poster en double. Et ta période citrons ! Et celle ananas » (BOURKOFF, 2003 : 68).*

Le récit se constitue de bribe de discours rapportés au style direct et d'une nouvelle polyphonie qui mélange les temporalités, les espaces et les personnages

puisque nous entendons les paroles de personnages inconnus de l'univers des castings, les paroles de son amie Roxane et de la narratrice autodiégétique qui les encadre. La forme même du journal intime permet ces mouvements dans l'espace et le temps de sorte que la représentation de sa réalité est complexifiée dans le changement rapide et constant de points de vue, de flash-back, de discours récupérés, de refus collectionnés comme les lambeaux de sa vie amassée.

> *« Un matin, accompagnée d'une motivante habitude, je me rendis sans fard et à peine coiffée à un énième casting. « Recrute candidats pour un nouveau jeu télévisé, tout participant sera entendu. […] Le « au suivant » retentit trois heures et quarante-trois minutes plus tard. Le cœur s'arrête de battre, les jambes vacillent, la gorge se serre, j'avance, je rentre bien sûr. Des heures, des années, une vie que j'attends, le cœur se remet à battre à toute vitesse, les jambes ordonnent un pas sûr, la gorge autorise un bonjour clair » (BOURKOFF, 2003 : 71-72).*

Le récit donne au lecteur l'impression de passer l'audition, en entendant les ordres. L'auteure nous retransmet l'angoisse de la narratrice qui nous oppresse, en nous balader de droite à gauche de façon rapide. Le récit de sa vie est rapporté comme une course après la montre. La construction des phrases fragmentées rappelle un langage télégraphié et oralisé. Nous pouvons même parler d'un « texte à perdre haleine ». Il s'agit de raconter le rêve (réalisation) de l'étoile montante :

> *« J'aurais signé avec n'importe qui, mon ambition avait encore moins de limite que ma naïveté. Moi, Rose estampillée « vu à la télé ». Ce n'était pas une preuve de talent, mais tout le monde pourrait me voir. Une célébrité précaire, éphémère ou les débuts d'une star, il m'appartenait de faire pencher la balance. J'ai pensé à Shéhérazade » (BOURKOFF, 2003 : 74).*

Le modernisme ambiant contraste fortement avec l'image de la femme exotique orientale Shéhérazade. Ce nom de personnage féminin légendaire resitue la narratrice dans « son altérité » qu'elle fuit, puisqu'il la ramène à son exotisme, c'est-à-dire à l'image que l'Occidental se fait de la femme de couleur. Paradoxalement, Rose pensant faire partie du monde hégémonique moderniste adopte une image « traditionnelle » des contes orientaux. S'agit-il de renouveler la tradition ou de conforter un discours dominant moderniste occidental ?

2. Nécessité de débattre des discours dominants pour se construire.

Les narratrices passent souvent par des discours de savoir et par des analyses des sociétés postcoloniales. Rose dénonce les pratiques et mentalités coloniales toujours omniprésentes à La Réunion. Anne attire l'attention sur le comportement et la manière de penser incontrôlables de sa jumelle Nadège.

En quoi pouvons-nous dire que les romans mauriciens et réunionnais *Á l'autre bout de moi* (1979) de Marie-Thérèse Humbert, et *Rouge Cafrine* (2003) de Véronique Bourkoff représentent le paradoxe existentiel de ces narratrices ? Nous commencerons par l'analyse de l'autoportrait de la narratrice Anne, pourtant « spectatrice occidentale » de sa sœur jumelle « actrice orientale » Nadège. Il en résulte une esthétique de la narration/ énonciation monologue intérieur des narratrices condamnées à l'inexistence, à l'absence produisant l'errance des « Je » sujets et agents de discours, agent de leur histoire. Ces narratrices seront ou ne seront pas.

2.1 Débats intérieurs des discours dominants et anti-dominants sur le métissage.

Les narratrices dénoncent la présence du colonial dans ces sociétés anciennement colonisées, notamment en évoquant l'union, le mariage comme moyen pour blanchir la race (Anne, Rose).

Il y aurait un discours anticolonialiste différent de ce que nous retrouvions dans l'idéologie globale des romans coloniaux étudiés au chapitre précédent. Ces romans seraient-ils le contre-pied des formations discursives dominantes orientaliste, exotique, colonialiste et traditionnaliste ? Les narratrices et personnages de ces romans remettent en cause les dogmes raciaux.

Á l'autre bout de moi donne à voir l'affrontement de deux personnages antagoniques qui se caractériseraient par des discours opposés. Deux voix se confrontent, la première, celle de la narratrice principale se trouve du côté du discours colonial, alors que la seconde, celle de Nadège, est anticolonial. Cette deuxième voix est constamment rapportée par la narratrice Anne. Françoise Lionnet parle de « contre-discours » littéraire. Ces sœurs jumelles s'opposent en tout point : l'une étant plus ouverte et plus extravertie que l'autre, restée timide et repliée sur elle-même. Impétueuse, Nadège ne s'est pas laissée oppresser par sa mère et a choisi de vivre autrement, de grandir auprès des Indo-mauriciens et d'intégrer d'autres classes, d'autres communautés qui lui semble plus « vivifiantes » que celle de sa famille qui se meurt. Pour Nadège, sa mère n'est qu'une morte-vivante qui ne parle pas, immobile, presque inexistante et inanimée.

Ce personnage féminin renfermé sur lui-même a une influence sur la narratrice autodiégétique qui la prend pour modèle. Nadège rejette la vision coloniale de ses parents et s'énonce dans un contre-discours.

D'une manière originale, elle met en évidence le tabou lié à la pureté de la race. Avec humour et ironie, l'auteure utilise la description scolaire de la ligne de couleur discriminante, pour montrer le manque de raisonnement et la tournure

enfantine que peut prendre le discours raciste, car l'école a besoin de classer, de catégoriser comme le discours colonial :

> *« Nadège et moi étions des accidents, de regrettables accidents ; n'avions-nous pas eu la disgrâce de naître avec une peau nettement plus foncée que celle de nos parents ? Pas noire, non ; pas marron ; pas café au lait. Rien d'assez net pour pouvoir être classé. Officiellement c'est une couleur qui n'existe pas, qui ne doit pas exister. Silence. Le même que celui de l'institutrice en classe quand, dans le livre d'anglais, nous apprenions à nommer les couleurs : Exercice n° 1. Barrer les termes qui ne conviennent pas. What colour are your eyes ? […] What colour is your skin ? Yellow-white-brown or black? Á Maurice la réponse correcte était yellow ou brown, plus rarement white (on admettait d'ailleurs une conception assez large du blanc, on passait vite, très vite). Mais Nadège, à sept ans, protestait. Ma peau n'est ni blanche, ni jaune, ni noire, ni marron » (HUMBERT, 1979 :26).*

Les négations indiquent le rejet du métis, étant hors norme évoqué dans la répétition d'« accidents » qui renvoie à l'erreur. Le métissage est mal vu par la société mauricienne qui privilégie le multiculturalisme comme le discours colonial aspirant à la pureté de la race. D'où le développement du réseau lexical sur ce qu'il convient et sur ce qu'il ne convient pas d'être, sur la couleur de peau à avoir et sur comment elle doit être exprimée (« *rien d'assez net pour pouvoir être classé* ») révélant l'obsession de la pureté de la race.

L'institutrice tend à simplifier le discours de cette ligne de couleur, et les nombreuses négations viennent dire que le métis ne devrait pas exister, étant hors norme, monstrueux, comme l'exprime la répétition de regrettables « accidents » connotant l'erreur et à la faute.

« Officiellement c'est une couleur qui n'existe pas, qui ne doit pas exister. Silence. Le même que celui de l'institutrice en classe quand, dans le livre d'anglais, nous apprenions à nommer les couleurs » (HUMBERT, 1975 :26). Avec ironie, la narratrice critique la perception de la société mauricienne qui empêche de dire la nuance des couleurs généré par le métissage. Elle empêcherait donc de dire la « vraie » couleur du métis, pour taire cette réalité. L'institutrice qui représente l'École tend à simplifier le discours de cette ligne de couleur, en persuadant de l'inexistence du métis. (Il s'agirait donc d'une vision blanche et occidentale qui ne peut concevoir l'altérité à l'intérieur de l'altérité ?) La narratrice s'adresse au lecteur avec ironie. Ce dernier doit se trouver dans la position de celui qui serait capable de déconstruire le discours colonial.

L'inclassable tourné en dérision est réduit au silence. Le changement de langue signifie que le métissage n'est reconnu par aucune de ces réalités anglaise, française et mauricienne. L'humour permet de tempérer la violence contenue dans le silence imposé quant sur le problème de la ligne de couleur à Maurice et permet également aux narratrices aux couleurs « inexistantes » de sortir d'un discours hégémonique aliénant. Le texte conjugue ainsi plusieurs visions de la ligne de couleur discriminante. Le fondement de la colonisation à Maurice est d'inspiration raciste, explique Jean Claude de l'Estrac, dans *Mauriciens, enfants de mille races. Au temps de l'île de France*[75]. Au 19ème siècle, les colons venus de France se devaient de sauvegarder la « pureté de la race française » et de « préserver la distance des couleurs »[76].

> *« Il convient même de se prémunir de rapprochements trop intimes avec Bourbon, où les Français ont déjà « souillé » la race avec des Malgaches. Les mariages entre Français et esclaves sont proscrits. Dans la catégorie des « Libres », appelés plus tard, « gens de couleur », on retrouve à vrai dire toutes les nuances « du blanc au noir d'ébène, en passant par le basané, le marron indien et le jaune batavien »[77]. C'est que le groupe est très hétérogène. Les « Libres » sont africains, malgaches, indiens, indonésiens, malais et chinois» (DE L'ESTRAC, 2007 : 98).*

L'on croirait entendre dans ce roman mauricien de Marie-Thérèse Humbert de la deuxième moitié du 20ème siècle, le discours des colons blancs. Cet extrait évoque la présence du spectre (de ce fondement) colonial dans le discours social à l'origine de la subalternité encore aujourd'hui. Nadège porte constamment un contre-discours notamment dans la reprise sarcastique du thème de la souillure comprise dans la conception du métissage des sociétés coloniales : « Mais Nadège, à sept ans, protestait. Ma peau n'est ni blanche, ni jaune, ni noire, ni marron. […] Nadège écrivait en ricanant My skin is dirty, ma peau est sale » (HUMBERT, 1979 :26). Nadège aurait compris à sept ans l'importance du discours de savoir et de pouvoir rattaché à la vérité cachée.

---

[75] Jean Claude de l'ESTRAC, *Mauriciens, enfants de mille races. Au temps de l'île de France*, Maurice, Le Printemps Ltée, 2004, p.98.

[76] Musleem JUMEER, *Les affranchis et les Indiens libres à l'île de France au XVIIIe siècle (1721-1803)*, thèse de doctorat de 3e cycle, université de Poitiers, citant H. Prentout, p.18.

[77] *Ibid.*, p.23.

L'allusion à la « peau sale » rappelle le stéréotype du blanc symbole de pureté que nous retrouvons dans *Rouge Cafrine*. Dès l'incipit de ce roman réunionnais, l'héroïne enchaîne déception sur déception, mais le constat rétrospectif est neutre :

> *« Je [Rose] suis née sur une île tropicale entre une plantation de canne à sucre et un champ de vanille. Entre un frère et une sœur. […] Mes parents étaient blancs de la couleur de ceux qui possèdent. Mon frère et ma sœur aussi. Moi j'étais sale du premier jour de la saison des cyclones au dernier jour de la saison des pluies » (BOURKOFF, 2003 :7).*

Cet incipit donne le ton, à savoir qu'il sera question de cette exclusion et des reproches notamment liés à la souillure de sa couleur de peau plus foncée que celle de ses parents. Cette citation met en exergue le fait qu'elle dérange parce qu'elle se situerait entre deux mondes (blanc et noir) et rappellerait la dèsunion de la famille. Ce qui fait échos à l'épisode de la naissance d'Anne et de Nadège mal aimées à cause de leur teint, rapporté dans le journal retrouvé de leur mère. Dès le départ, tout se passe comme si Rose faisait tâche sur ce tableau colonial. Nous y décelons alors dans son récit aussi bien l'ironie manifestant sa colère que sa prise de distance : « Mes parents détestaient cette couleur « de nègre » et très logiquement, comme une évidence, méprisaient ce qu'il y avait à l'intérieur de cette enveloppe honteuse » (BOURKOFF, 2003 :7). Le mot « nègre » renvoie ou à une réalité qui provient des Caraïbes et du mouvement culturel, artistique de la négritude, qui vient en réponse à l'idéologie coloniale, ou renvoie à la position de l'esclave auquel est rattachée la couleur noire. Le mot « nègre » vient dire ici une réalité caribéenne selon laquelle l'insulte même « nègre » est réutilisée par provocation. Ce qui rend compte de la complexité de la réalité de la ligne de couleur sur le plan mondial, local et historique. Le texte conjuguerait plusieurs visions et plusieurs appellations de la ligne de couleur discriminante qui donne à voir la complexité de la réalité réunionnaise et postcoloniale.

De cette manière détournée, Rose indique la haine et le mépris que portaient ses parents à son égard en évoquant la couleur au lieu de l'évoquer elle-même. La narratrice dit sans dire le tabou, à savoir le racisme des parents pour leurs propres enfants. Elle règle ici ses comptes en les condamnant ainsi, puisqu'elle fait rejouer à ses parents le rôle de dictateurs, symbolisant l'ordre. Malgré la mise à distance, la

rancœur et la vengeance indiquent qu'elle est restée prisonnière du conflit identitaire qui s'origine dans le discours hégémonique de ses parents. La narratrice se retrouve alors seule contre sa famille.

2.2 Double discours antithétique pour une double identité des narratrices.

La modernité se manifeste dans la double posture de Rose et d'Anne, car elles sont à la fois dans le discours du pouvoir et dans sa dénonciation grâce à un jeu discursif. Leur double discours rappelle le processus stylistique de la litote. Cette même stratégie sarcastique est au cœur du roman réunionnais *Femme Sept peaux* chez Madame Joseph. Nadège s'oppose avec véhémence à la volonté de sa mère et au discours familial en revendiquant clairement son positionnement. Elle refuse de s'abaisser comme tous les membres de sa famille, et souhaite exister sans soumission et sans honte, c'est-à-dire libérée, parce qu'en accord avec ses idées et son identité indo-mauricienne. Il existe un conflit latent entre Nadège et sa mère. Anne nous présente sa sœur comme une véritable rebelle qui cherche à provoquer les membres de sa famille représentants l'autorité :

> *« Et la [la mère d'Anne et de Nadège] voilà encore partie dans sa meilleure tirade tragique, ah mes enfants, nous avons si vite fait de dégringoler au rang de la racaille. De la tenue mes enfants, de la tenue. Merde ! criait souvent Nadège pour mettre les pieds dans le plat, on a tant de sang indien à camoufler» (HUMBERT, 1979 :39).*

La forte opposition de Nadège se manifeste dans l'injure, et dans le fait qu'elle lui coupe subitement la parole. Ce discours semble venir des profondeurs de son être, tout se passe comme si elle avait gardé cette pensée et cette remarque en elle depuis longtemps, face aux comportements hypocrites, injustes et faux de sa mère. Elle tend à se faire entendre avec hargne. Sa mère ne l'entend pas et cherche à tout prix à son tour, à la faire taire :

> *« Mère s'enrouait d'indignation, tais-toi, mais tais-toi donc, tu ne sais pas de quoi tu parles. Que si. Sans hésiter, Nadège avais mis le doigt sur la plaie cachée : pour Mère et pour nombre des nôtres, comme il fallait se tenir quand on avait le malheur d'avoir quelques gouttes de sang noir ou indien dans les veines, comme il fallait s'appliquer à rester « présentable » en toute circonstance » (HUMBERT, 1979 :39).*

Une ambiguïté apparaît dans la mesure où la narratrice se place du côté de sa sœur, contre le discours colonial. Étant tout de même rattachée aux pensées de Nadège, malgré leurs différences, nous avons l'impression d'entendre leurs voix à l'unisson. Le fait que nous sortons du discours direct pour entrer dans les pensées « silencieuses » de la narratrice, parce qu'elles ne peuvent être énoncées en présence de leur mère qui joue la comédie et qui nie toute parenté avec une communauté noire et indienne. Comme une spectatrice, Anne rapporte la scène comme pour en avoir le contrôle, parce qu'il s'agit d'une situation de crise familial. Et pourtant, il semble qu'Anne ait choisi le camp de sa sœur plutôt que celui de sa mère.

Á l'autre bout de moi révèle l'Autre Nadège qui fascine Anne la narratrice qui l'habite dès le début puisque nous ne savons plus bien avec le discours indirect libre s'il s'agit d'Anne ou de Nadège, d'autant que les jumelles sont censées penser la même chose et former une unité. Tout se passe comme si elle faisait le va-et-vient entre culture indo-mauricienne, franco-mauricienne et culture de « gens de couleur ». Après avoir fait l'expérience de la rébellion, Anne voulait par lâcheté, se ranger et ne pas aller au bout de son raisonnement qui l'aurait obligé à aller encore plus loin dans l'inconnu, trop loin dans un monde insécurisant. C'est finalement dans la perte de contrôle, la perte de sa sœur, qu'Anne se retrouve dans la vie de sa sœur « étrangère ».

Le décentrement dans le roman mauricien *Á l'autre bout de moi* a lieu dans la description et la découverte de Nadège l'orientale, Nadège insaisissable, Nadège indépendante et rebelle, vue et racontée par sa sœur jumelle. Marie-Thérèse Humbert utilise également la forme du journal à la première personne ; journal dans lequel la narratrice Anne raconte son existence, remontant le fil de sa pensée et de ses souvenirs.

Dans *Á l'autre bout de moi*, le fait que le « je » d'Anne préfère exhiber l'Autre d'elle-même, ou sa sœur jumelle dit quelque chose de cette narratrice autodiégétique. Cette dernière tient un discours orientaliste et cherche constamment à se définir par rapport à l'Autre comme l'être de connaissance qui réifie l'orientale Nadège. Nous pouvons parler de la reproduction du schéma du roman colonial et reprise de la posture du narrateur des romans coloniaux ; car tout comme Ram, Ulysse et Ameenah, Nadège ne laisse personne la comprendre et l'emprisonner dans

une identité prévisible, car aucun ne peut d'avance savoir quelle sera sa réaction, son idée, ni la cause de sa différence de chaque jour. Son refus d'entrer dans le moule que lui imposent sa mère et sa famille fait qu'elle reste incompréhensible pour tous, et particulièrement pour Anne, la narratrice. Nadège est semblable aux héros pittoresques des romans coloniaux en ce qu'elle est énigmatique. Toutefois, la différence entre ce roman postcolonial et les romans coloniaux étudiés jusqu'ici réside dans le fait qu'Anne la narratrice ne parviendra jamais à réifier Nadège.

Le décentrement dans *Á l'autre bout de moi* a lieu dans la mise en scène du for intérieur la narratrice jumelle de l'héroïne Nadège. Anne épie Nadège pour nous rapporter ses moindres faits et gestes. Son récit serait légitimé dans le sens où personne ne pourrait expliquer mieux qu'une sœur jumelle et le plus précisément possible Nadège. Dans un premier temps, Anne la prend pour modèle, ensuite pour contre-modèle avant de se rendre compte qu'elle ne pouvait être différente de sa jumelle.

2.3 Paradoxe de la présence-Absence des identités des femmes de couleur.

Il y a un jeu d'opposition entre le « Moi » et l'« Autre » que peut constituer l'identité de ces femmes de couleur. Dans *Á l'autre bout de moi*, dire le « je » n'est qu'un prétexte pour parler de Nadège perçue comme l'orientale pourtant jumelle de ce « je ». Paradoxalement ces narratrices que sont Rose et Anne qui sont censées se révéler, finissent pas se rendre invisibles. Rose-Mélissa ne se livre pas entièrement et Anne ne fait que présenter Nadège qui est digne d'être au-devant de la scène à cause de sa différence, de sa rébellion et de son côté fuyant. Pouvons-nous alors dire qu'il y aurait un réel changement dans la politique de l'œuvre, s'il s'agit toujours d'écrire et d'exposer l'Autre mystérieux, de le rendre exotique de diverses manières ?

Ces contradictions du « je » féminin de couleur à la fois présent absent de leur récit personnel, pourraient renvoyer à la difficulté de saisir une identité toujours en construction et à rendre compte des identités plurielles et conflictuelles, produisant un dédoublement de personnalité ou la gémellité sororal. Est-il question réellement d'existence ou ces romans racontent-ils leurs inexistences pour que l'Écriture rende compte d'une certaine épaisseur de la réalité ?

Elles parlent d'elles-mêmes dans une dialectique qui les construit au fil du texte. Le récit requiert alors une dimension performative, puisque c'est par l'écriture que ces narratrices autodiégétique se retrouvent. La quête identitaire est laborieuse à cause des représentations dominantes dans lesquelles elles se reconnaissent ou contre lesquelles elles souhaitent s'élever.

Pour quelles raisons Anne et Rose parlent-elles d'elles-mêmes ? Nous supposons qu'elles se racontent pour mieux se découvrir dans une sorte de quête de soi, puisqu'elles demeurent énigmatiques et cherchent à avoir prise sur elles-mêmes, et peut-être même à donner un sens à leur vie. D'où l'écriture du journal d'une vie morcelée correspondant à un parcours identitaire qui semble mener à une impasse chez Rose, comme chez Anne.

Il ne s'agit plus de présenter un Autre différent du narrateur expérimental et observateur (comme c'était le cas dans le roman colonial), mais il s'agit de se présenter comme Autre que le « je » féminin de couleur n'accepte pas, cherche et invente pour répondre à la doxa.

Dans ces romans mauricien et réunionnais, ces personnages féminins de couleur peuvent se représenter étant donné qu'elles sont sujets d'écriture de leur vie, et étant donné qu'elles sont capables de s'analyser bien qu'elles passent systématiquement par les discours dominants. Elles sont aptes à appréhender le monde et à le communiquer au narrataire parisien. Par conséquent, la narration s'inscrit dans la pratique discursive exotique qui rend toujours l'Autre spectaculaire. Autrement dit, elles se décriraient toujours dans une différence qu'elles tentent d'annuler par le processus de l'assimilation.

2.4 Journal et écriture de l'Autre « je ».

C'est dans le mode du journal que les narratrices ont un discours de prise de conscience et de distance. Elles s'autorisent à porter le masque de celles qui se décrivent dans le regard de ses proches, dans le regard des Autres qui les assigneraient dans une altérité « excluante ». Ils les réduisent à une altérité raciale tandis que le journal est là pour dire le contraire, à savoir qu'elles ne sont pas qu'une couleur. Même si dans les premières parties du récit, les narratrices acceptent cette identité assujettie par le monde familial et social, dans les parties suivantes, elles discutent finalement tout au long du récit cette identité assignée qu'elles expérimentent. Elles parviennent à contrebalancer ce discours dominant en inversant les rôles et les systèmes de valeur.

Le journal serait alors l'occasion pour ces narratrices, de montrer l'autre qui les habite et permet de rendre la complexité du sujet puisque tout Autre comporte un Autre, une infinie d'Autres. Ainsi, elles donneraient à voir des identités hybrides et

une discussion du discours colonial et anticolonial, dans la mesure où le discours colonial est adopté et expérimenté avant d'être réfuté.

Pourquoi les narratrices s'énoncent-elles dans le mode intime du journal ?

Il semble que le récit naisse d'un malaise que vit la narratrice autodiégétique. Le récit a alors une fonction thérapeutique, à savoir celle de guérir. Par exemple, dans les dernières parties de son roman, Rose doit passer par une thérapie dans un hôpital psychiatrique pour faire face à tout ce dont elle a fui. Elle doit guérir du conflit identitaire pour pouvoir poursuivre sa carrière professionnelle, exige le directeur de l'émission. C'est dans le journal intime, que Rose peut énoncer son mal être lié à son métissage. Il s'agit d'énoncer un « Moi » qui lui est insupportable, un « Moi » censuré qu'elle ne supporte pas parce qu'il serait hors norme.

En définitive, le texte commence par dire son inexistence, son refoulement identitaire et son non être. Le récit à la première personne met d'abord en avant un portrait de soi à la négative ou un portrait de la société qui lui refuse son existence à cause de sa couleur. D'où l'absence de prénom de la narratrice tout au long de la première partie qui nous aurait permis de l'identifier et de mieux la connaître, de nous en rapprocher. Tout se passe comme si la narratrice tenait à garder l'anonymat encore une fois par peur de se montrer telle qu'elle est, alors que paradoxalement si elle choisit le mode de narration du journal, c'est pour nous livrer son existence et son intimité.

La narratrice feint la timidité, (la sécurité), comme elle montre aussi cette difficulté à parler de soi quand on ne s'aime pas, quand on se méprise parce que les autres vous méprisent. Il y a donc bien comme un secret qui entoure le personnage, comme chez Ameenah, Ulysse et Ram qui restent discrets.

Le prénom « Rose » apparaît au moment où elle doit justement en adopter un autre. Autrement dit, la narratrice nous renseigne sur son identité parce qu'elle n'a plus le choix, c'est-à-dire au moment où elle se métamorphose complètement. L'absence de prénom tout au long du roman indique aussi qu'elle ne l'accepte pas puisqu'il s'agit d'une couleur (Rose) alors qu'elle est noire. Ce qui montre son obsession pour la ligne de couleur discriminante et pour la hiérarchie des races qui

l'habite et habite son discours. *Rouge Cafrine* ne met pas en avant un portrait élogieux de la Cafrine, contrairement à l'Indienne.

Il est question d'anti-héroïnes qui dédoublent leur personnalité pour mieux intégrer et négocier les identités. Elles tentent de répondre aux questions : comment s'aimer quand on est noire ? Comment s'intégrer dans une société raciste où les préjugés racistes, sexistes et religieux sont encore à d'actualité, dans une société anciennement colonisée ? Les textes du corpus mettent en scène les femmes noires, cafrines, métisses, créoles, tantôt comme des sujets écartelés, tantôt comme des sujets qui se reconstruisent à l'aide du passé. Parfois narratrices de leur propre existence, elles décrivent le racisme social dont elles ont été victimes et dont elles veulent sortir par une critique. Les narratrices sont sujets de discours anticolonial.

2.5 L'inexistence de la narratrice Anne spectatrice de Nadège

Jusqu'à la fin du roman, Anne tient un discours concernant sa sœur qui l'obsède à la manière du narrateur colon sujet de discours des romans coloniaux présentant l'Indienne. Anne n'a cessé de s'interroger sur le comportement de sa sœur jumelle qui lui semble exister comme être agissant contrairement à elle, qui ne fait que l'observer et l'analyser pour mieux la contrôler et la réduire en subalterne : « Avec quel secret ravissement et quelle terreur, moi qui n'osais ou qui ne voulais oser (comment le démêler ?), j'ai vécu à travers elle cette intensité d'orgueil et de dédain ! Mais continuellement, redoutant d'être emportée, je me tenais sur la touche » (HUMBERT, 1979 : 419).

Nadège apparaît comme un personnage féminin de couleur mystérieux, insondable et incompréhensible, presque fou. Elle se forge une identité différente de celle que lui impose sa famille, puisque tous jouent à être des bourgeois blancs franco-mauriciens. En quête d'identité mauricienne nationale (et non communautaire), Nadège est à la recherche de son identité propre. C'est un

personnage, aussi fascinant et effrayant que l'héroïne Madame Joseph du roman réunionnais *Femme Sept peaux*. Il diffère en effet, des autres membres de sa famille et plus particulièrement de sa jumelle, la narratrice autodiégétique sensée être sa semblable :

> *« Je sentis monter en moi une sourde rancune ; aujourd'hui c'était le petit Canal Bambou, demain elle [Nadège] ferait griller l'alun avec Sassita pour éloigner le mauvais œil, ou bien elle tracerait aux quatre coins du jardin de mystérieux dessins, dans je ne sais quels buts propitiatoires » (HUMBERT, 1979 :33).*

En décrivant ses faits et gestes, Anne cherche à anticiper ces actes dans le but de la réifier dans un discours de savoir. Comme le narrateur colon qui met en place un discours de savoir dans le roman colonial sur l'Autre, sa culture, sa civilisation pour mieux se définir, Anne passerait par le même processus afin de réduire l'altérité. Cette analyse lui permettrait de Nadège familière par la connaissance, car elle ne la comprend pas.

Nadège échange avec le monde extérieur et fait le pont entre la forteresse où se cloître sa mère et le reste de la ville et du pays mauricien. Tout se passe comme si elle tenait un rôle de médiation avec le monde environnant, avec les autres castes, les autres communautés et les autres membres des classes sociales. Nadège figure ainsi la passerelle entre le monde d'en bas et sa famille qui joue à être bourgeoise blanche.

La narratrice ne partage pas son avis et condamne ses pratiques qui lui semble étranges qui l'éloignent d'elle (d'où l'intitulé *Á l'autre bout de moi*), qui l'éloignent du reste de la famille Morin et de leur communauté de gens couleur. Ce passage manifeste l'hostilité qu'éprouve Anne contre les pratiques religieuses indiennes qu'elle ne cherche pas à comprendre et qu'elle juge maléfique, comme le ferait le narrateur blanc des romans coloniaux qui aspire à la culture savante des Lumières, qui croit en le progrès, le modernisme et en la Raison occidentale.

Anne fait donc porter à sa sœur l'identité de fille Indo-mauricienne porteuse de tradition et des croyances populaires que les Orientalistes opposent toujours au Savoir de vérité des Lumières. Nous notons un discours colonial et chrétien qui prône la supériorité de la religion chrétienne sur les autres types de religions « diabolisées ». C'est pourquoi, Nadège paraît dangereuse aux yeux de la narratrice :

> *« Pour ça, on pouvait lui faire confiance, elle se montrait toujours prête à aider Sassita ! Je la soupçonnais même d'inventer des rites nouveaux, obscurs et compliqués à souhait, pour dérouter la petite bonne et prendre progressivement la direction des opérations. Elle aimait le grand air et le grand vent, mais aussi le sombre et le secret, et ce côté d'elle m'inquiétait, m'agaçait » (HUMBERT, 1979 :33).*

L'exagération dans la première phrase a pour but de rapprocher la narratrice du lecteur. Anne nous parle comme si elle parlait à l'un des siens, c'est-à-dire à un membre de la communauté qui partagerait les mêmes valeurs héritées des discours hégémoniques. D'autant que le pronom personnel « on » renvoie au narrateur et au narrataire. Cette exagération dit bien la colère qu'Anne ressent pour sa sœur, comme l'indique le point d'exclamation. L'ironie et le jugement ne peuvent s'exprimer en dehors du commérage, comme nous l'avions vu au deuxième chapitre. Anne voit d'un mauvais œil ses aspirations hindoues qu'a son autre « moitié ». En outre, les croyances indiennes sont mal vues par les institutions catholiques, qui devaient être les seuls cadres religieux possibles des bourgeois blancs de Maurice. Nadège s'écarterait du droit chemin. Anne se demande pourquoi sa sœur jumelle est attirée par l'altérité. Elle donne à voir au lecteur, des pratiques qu'elle juge douteuses, en reprenant le discours patriarcal religieux, comme si elle en était la mère :

> *« Il me déplaisait de la voir rôder chez les voisins du quartier hindou, retenue auprès de leurs idoles par une sorte de fascination ; […] Moi je les trouvais hideuses, ces divinités grossières. […] Mais la curiosité de Nadège à leur égard ne paraissait pas avoir de bornes. Elle avait tellement interrogé Sassita à leur sujet qu'elle en savait certainement autant que tous les hindous du quartier » (HUMBERT, 1979 :33-34).*

Tout se passe comme s'il s'agissait d'un plaidoyer de la narratrice qui tente de justifier ce pourquoi elle décrit Nadège. Une fois de plus, le récit romanesque s'origine dans la mise en scène de discours de savoir sur l'Autre Indienne, l'autre Indo-mauricienne exotique. L'identité énonciative de celle qui juge, en fait une narratrice dominante, puisque Nadège devient objet de son discours et de sa raillerie. Comme le colon, Anne cherche à réifier cette « Autre » en la décrivant et en tentant de l'homogénéiser, pour en prendre le contrôle et pour se venger de l'affront que lui a fait Nadège en s'intéressant aux Indo-Mauriciens.

3. Exhiber l'Autre de soi-même ou se faire témoin d'une nouvelle Altérité ?

Rose se dédouble et prend du recul pour se voir dans sa différence, dans sa complexité et dans ses contradictions, tandis qu'Anne passe par l'observation de sa sœur qui lui permettra peut-être de se définir par opposition, comme les Occidentaux le font dans l'Orientalisme.

3.1 Anne l'orientaliste de sa jumelle.

Nadège reste un mystère pour sa propre sœur Anne, dans le sens où ces jumelles ne semblent ne rien avoir en commun. Par conséquent, Nadège fait l'objet du discours d'Anne qui cherche en vain à avoir prise sur elle. Paradoxalement, plus Anne écrit sur Nadège, moins elle la comprend :

> *« Pourtant nul hors moi ne paraissait s'alarmer de l'aspect hétéroclite que revêtait ainsi la culture de Nadège a quatorze ans passées ! Un vrai méli-mélo de connaissances de toutes sortes, certaines glanées auprès des bonnes qui s'étaient succédé chez nous, d'autres provenant des observations qu'elle avait faites elle-même dans le jardin ou dans le quartier, d'autres encore- et des plus déroutantes- jaillies d'on ne sait quelles sources, si riches dans leur désordre qu'elles parvenaient souvent à surprendre par leur étendue » (HUMBERT, 1979 :34).*

Ce passage laisse entendre que le savoir et la culture du pauvre ne seraient pas un savoir vrai et vérifié parce que dèsordonné qui n'aurait par conséquent aucune valeur. Le texte s'apparente à un polar dans la mesure où la narratrice enquête sur sa sœur qui mènerait une double vie, et mettrait au point des stratégies de résistances souterraines en pactisant avec l' « ennemi » c'est-à-dire avec les Indiens. Anne se donne pour mission de l'épier et de l'espionner :

« D'où elle sortait un tel bagage, je me le suis toujours demandé. Des heures de classe ? Mais de l'école religieuse où nous allions, elle ne semblait ramener à la maison qu'un insondable ennui, dont elle se mettait près d'une heure à se secouer » (HUMBERT, 1979 :34). La narratrice présente ainsi sa sœur de manière originale en maintenant le suspens dramatique et en organisant son récit à l'aide d'interrogations concernant l'altérité de sa sœur jumelle. Il y a chez Nadège, un renversement des valeurs. L'école qui a été un instrument durant la colonisation est valorisée dans le discours et dans le roman colonial, notamment dans *Le Miracle de la race* alors qu'ici, elle est tournés en dérision par l'héroïne. Marginale, Nadège choisit elle-même son enseignement d'après son propre système de valeur. Elle s'intéresse davantage à l'envers du décor, à ce que la doxa dévaloriserait, à ce qui se dit en coulisse. L'héroïne choisit de ne pas subir un enseignement imposé mais de se constituer son enseignement, correspondant à son identité et à sa culture plurielle mauricienne.

Anne répond à son propre interrogatoire de la même manière qu'elle interrogerait un témoin :

> *« mais ces prières et ces chants à la chapelle du couvent, ces Ave Maria entre chaque cours, ces professeurs en cornette, arborant indistinctement le même sourire pieux, je crois que ça finissait par la plonger dans une sorte de stupeur […]. Pas mal à l'aise, pas hostile, non, mais en attente… Bonne fille du reste, acceptant volontiers de discipliner ses longues jambes sous les bancs vernis. » (HUMBERT, 1979 :35).*

La narratrice autodiégétique représente l'œil observateur du colon qui ne se remet jamais en cause, sûr de sa supériorité et de celle de son discours. Elle observe en effet, tous les personnages, à commencer par sa mère, sa sœur, Sassita la petite employée de maison hindoue, son père, son oncle, la femme de son oncle, le boutiquier et sa famille, sans s'observer elle-même. Devenant « l'œil » qui nous fait voir un univers codifié par le discours colonial, Anne cherche à comprendre ces personnages qui tracent leur chemin sans s'arrêter, sans se poser de questions :

> *« Lorsqu'elle était plus jeune et que Mère avait encore le courage de s'occuper de nous, il y avait eu des réprimandes, des menaces, Père l'avait grondée un peu, pour la forme. Au fond, comme la plupart des parents mauriciens, il n'attribuait pas une excessive importance aux résultats scolaires des filles» (HUMBERT, 1979 :34).*

Nous avons affaire à un discours patriarcal dévalorisant la réussite scolaire des filles. Nadège s'avère être un personnage féminin sujet de sa vie, de son discours au moment où Anne reprend son discours et n'accepte ni l'autorité de sa mère, ni

celle de son père. Elle fait croire en son infériorité, alors qu'elle décide seule de son propre destin :

> *« Encore une fois elle était ailleurs, et la feuille devant elle n'était qu'à peine couverte de sa grande écriture souple. Comment faisait-elle pour franchir la double barrière de la discipline et du décor- l'odeur de cire, de craie et d'encre, l'uniforme que nous portions, le ronron des voix qui psalmodiaient quelque déclinaison dans la classe d'à côté » (HUMBERT, 1979 :35).*

Il s'agit d'un personnage féminin de couleur fort en ce qu'elle reste insaisissable, infiniment « autre », dont les pensées, les propos, les actes, les croyances et les pratiques différent. Nadège est cet « Autre » exotique qu'admire le monde occidental. Cette capacité à montrer sa différence et à l'assumer, sans passer par aucune assimilation pourrait être son « agency » : « Cependant, bien que nos visages réguliers, pris trait par trait, fussent d'une similarité presque parfaite, Nadège eut toujours une sorte de rayonnement particulier, qu'on ne pouvait expliquer » (HUMBERT, 1979 :35).

La quête de l'altérité ne serait-elle pas une quête pour la liberté à laquelle renvoie l'Autre ? Nous le supposons dans le sens où les narrateurs et narratrices des romans coloniaux et postcoloniaux sont attirés par des êtres libres qu'ils ne sont pas puisqu'ils se voient attachés à une manière de voir le monde, à une culture et à une mentalité occidentale raisonnée. D'autant que les voyages vers « l'Ailleurs » correspondaient à une sorte de liberté.

3.2 Anne n'existe pas en réalité, si elle vit à travers sa sœur.

La différence se creuse de plus en plus au fil du texte, créant ainsi un fossé entre les deux sœurs pourtant liées. Anne pointe du doigt les propos et les comportements de ceux qui les voyaient et qui remarquaient toujours la supériorité de Nadège : « C'était à mon sujet qu'on s'exclamait Dieu, comme vous ressemblez à votre sœur ! Jamais l'inverse. Même quand je présentais Nadège à quelqu'un qui m'avait rencontrée d'abord. Vers l'âge de douze ans, ça avait commencé à me gêner » (HUMBERT, 1979 :35).

Tout se passe comme si Nadège hantait Anne ou bien que Nadège serait la vivante, et Anne, la morte, parce que moins active, moins rayonnante, moins dynamique, moins dans l'action que dans la description. Ce qui n'est pas sans rappeler l'une des raisons principales de l'intérêt des colons occidentaux pour les sociétés primitives, qu'ils considèrent comme plus vivifiante.

Nadège serait l'original et Anne, la copie, car Nadège domine de par ses choix. Elle se construit grâce à son imaginaire en dehors du monde réel constitué de sa famille :

> *« Mais Nadège avait constamment autour d'elle comme une aura d'aventure. La place qu'elle occupait se trouvait au centre d'un cercle mystérieux qui l'isolait, dans lequel ne pouvaient entrer que les choses et les gens qu'elle voulait bien y accueillir et curieusement transformés : […] et une puissance inconnue nous enlevait Nadège, la déposait en des lieux égarés qu'elle-même se sentait souvent perdue, si loin de nous qu'elle en avait les larmes aux yeux et recherchait immédiatement mon regard, ma présence, on eût dit qu'elle se noyait » (HUMBERT, 1979 :36).*

Le fait d'évoquer une force surnaturelle emportant Nadège, plutôt que d'évoquer Nadège elle-même capable de s'envoler, révèle la volonté chez la narratrice d'en faire un personnage passif.

En réalité, Nadège parviendrait à exister vraiment dans le monde de la rêverie en dehors des contraintes de la société mauricienne :

> *« Et Nadège avait, avant les examens, de brusques réveils d'attention, des frénésies d'apprendre qui lui permettaient d'assimiler en quelques jours ce que nous avions mis, nous plusieurs mois à pénétrer, apportant à l'étude une sorte de bouillonnement d'idées,*

une effervescence que nous n'avions jamais eue, comme si les rêveries vagues de l'année se concrétisaient soudain en richesse originales » (HUMBERT, 1979 :36).

Le rêve serait pour ce personnage, un moyen de se protéger et de s'épanouir en toute sûreté et un moyen de vivre dans un autre univers qui lui correspondrait davantage que la société mauricienne. Elle peut alors mener sa vie comme elle l'entend et penser comme bon lui semble. Elle seule, devient maîtresse dans son imaginaire et dans son existence parallèle.

Aux derniers chapitres, Anne confie sa lâcheté et son incapacité à vivre pleinement comme le fait sa sœur. D'où un discours plus virulent dans les premiers chapitres inspirés de ceux de Nadège, pour ensuite, laisser place à un discours sécurisant public qui lui permettrait d'entrer dans le monde des Blancs. « Je me tenais sur la touche » traduit son absence d' « agency », son incapacité à agir de façon autonome, sans sa sœur qui a été un modèle. Elle vit dans l'ombre de sa sœur.

« Être en dehors d'elle, être à tout prix, voilà ce que je désirais, je ne savais pas encore que ce que j'étais ainsi amenée à renier, parce que trop semblable à elle, constituait souvent la partie la plus authentique de moi-même » (HUMBERT, 1979 : 419).

Pour exister, la narratrice devait se détacher des projets fous de rébellion, pour se différencier. Abandonnant une partie de sa vraie identité, elle se serait fabriqué une identité pour exister en dehors de sa jumelle pour devenir sujet singulier.

« Nadège, elle, ne s'était jamais souciée d'être, elle avait pour cela des dispositions que je lui enviais ; et, par-dessus tout je pense, une absence totale de recul » (HUMBERT, 1979 : 419). Exister n'est pas observer. La narratrice conclut à la fin de son journal, qu'il faut cesser de consigner et d'analyser les gestes des autres. Cette fois, elle prend du recul avec sa propre existence qui a toujours consisté à observer et à rapporter à un narrataire, la vie de tel ou de tel autre personnage, comme spectateur et non comme acteur. La narratrice regrette ainsi de n'avoir pu être actrice de sa vie, et d'entrer en scène qu'à la mort de Nadège.

C'est ainsi, que nous pouvons dire que le roman de la Mauricienne Marie-Thérèse Humbert *Á l'autre bout de moi* se construit sur la destruction de sa narratrice autodiégétique.

« Mais tandis qu'elle jouait, moi je contemplais avec dèsespoir, en face du chatoiement de ses multiples reflets, l'ombre terne que j'étais, ce maudit visage jamais suffisamment mien, parce que toujours trop proche ou trop différent du sien » (HUMBERT, 1979 : 419).

Anne a voulu saisir et fixer une fois pour toute, l'identité de Nadège, car cette dernière reste la seule sur qui elle n'a toujours pas prise. Sa propre sœur jumelle lui est étrangère, comme pour dire qu'elle serait habitée par l'altérité. Elle ne parvient pas à être agent, à cause des conditions de l'énonciation de son journal qui fait d'elle, celle qui rapporte l'ailleurs, annoncée par l'incipit exotique, mais aussi et surtout parce qu'elle garde cette position de celle qui sait et rapporte comme le romancier colonial, l'altérité. Toutefois, l'originalité de ce roman réside dans le fait qu'il peut aussi être lu comme l'altérité comprise dans l'identité d'un nouveau « Je » pluriel aux identités doubles.

Pour Françoise Lionnet, dans le récit d'Anne, c'est aussi l'écriture qui permet à la narratrice de jouer de ce « paradoxal oubli de soi » en créant une chaîne paradigmatique de substitutions entre Anne, Nadège, l'île et le livre. La mort de Nadège projetterait alors Anne dans le rôle d'un antéchrist féminin, immolée à cause de l'intolérance de sa sœur (donc de son île) et sacrifiée à l'étroitesse des valeurs chrétiennes de la société blanche à laquelle Anne rêvait d'appartenir. La théoricienne explique que Nadège est finalement ressuscitée après sa mort dans le personnage d'Anne.

« Celle-ci se trouve en quelque sorte forcée de prendre la place de Nadège comme amante d'Aunauth, et d'épouser le point de vue de sa sœur qui comprenait mieux qu'elle la nature illusoire de toute quête de terrain stable, permanent et solide, pour la subjectivité qui, elle, est toujours en flux » (LIONNET, 2012 : 62).

Françoise Lionnet voit dans le couple d'Anne-Nadège l'équivalent du « couple divin » de Nietzsche : Dionysos-Ariane, dans lequel Dionysos représente le labyrinthe. Nadège (Dionysos) serait le labyrinthe d'Anne, son inconscient. Le parcours d'Anne (-Ariane) à travers ce labyrinthe va la mener, grâce à Nadège (-Dionysos) au-delà de la croyance occidentale et narcissique qui attache de l'importance à l'identité stable, à l'individualité autonome et cohérente et à la raison triomphante.

« Par la fusion avec son opposée, Anne atteint un état d'auto-dépossession qui sape l'autonomie et la raison. Mais il ne s'agit toutefois pas ici de la récupération d'un stade précédent d'existence dans une synthèse dialectique de deux oppositions ; c'est plutôt une absorption de cet état dans un univers infiniment fragmenté, tel un labyrinthe, ou multiplié

comme par un kaléidoscope, et où la synthèse est toujours différée » (LIONNET, 2012 : 64).

3.3 La polyphonie du roman construit le regard de la narratrice et son Moi social.

Pour Françoise Lionnet, Marie-Thérèse Humbert donne au lecteur un aperçu intime de ceux qui sont normalement oubliés ou mis au silence par l'histoire officielle en faisant passer au premier plan les discours hétérogènes des divers et nombreux personnages : « les membres de la famille métisse d'Anne, les Morin ; Mme Marguet, la bigote fidèle ; Lydia, la faiseuse d'anges ; les Indiens Sassita, la domestique et Aunauth Gopaul, l'homme politique ; l'ami blanc Pierre ; ainsi que le docteur français marxiste, Paul Roux, dont les théories politiques constituent le ferment, le catalyseur qui permettra finalement à Anne d'imaginer un avenir différent »[78]. Marie-Thérèse Humbert encoderait la diversité dans la narration.

> *« Chaque personnage se transforme, tour à tour, en un narrateur (non-fiable) dont la vision des autres est limitée et incomplète. Pourtant, une fois réunis dans le récit, ces différents points de vue composent, comme l'indique la narratrice elle-même, « une série de tableaux très courts, significatifs mais disparates », une mosaïque de la réalité dans le microcosme de l'île. Pour comprendre sa situation socio-culturelle, Anne écrit. Elle recrée des évènements passés rythmés par le chœur des voix qui hantent sa mémoire ; mais son but est aussi d'examiner les choix qui s'offrent à elle» (LIONNET, 2012 : 53-54).*

En ce sens, le « je » parle encore pour les autres, (les représente) et prend en charge leur discours dans l'écriture de son journal polyphonique. Pour se construire, pour élaborer ses identités multiples et contradictoires qui composent chaque sujet. L'auteure parvient à mettre en scène un sujet subalterne féminin de couleur insaisissable, car à la fois absent et présent de l'action, auteur ou rapporteur de

[78] Françoise LIONNET, *Écritures féminines et dialogues critiques Subjectivité, genre et ironie : Writing Women and Critical Dialogues Subjectivity, Gender and Irony*, Trou d'Eau Douce (Maurice), L'Atelier d'écriture, 2012, p. 53.

discours. Á l'image du roman polyphonique, Anne devient porte-parole des membres de la société mauricienne.

> *« Ses souvenirs s'avèrent donc inséparables d'une ultime dimension visionnaire : car ré-imaginer son passé, c'est aussi se donner de nouveau scenario pour l'avenir. Ici, l'image que l'individu-la narratrice- a de son passé n'a rien de statique. C'est en fait une série de facettes de kaléidoscope qui se rejoignent et s'articulent, toujours différemment. Le passé de la narratrice est un nœud de références, une construction relationnelle qui présente une série d'éléments contrastés ; des aspects d'une culture font écho à ceux d'une autre et les personnages tendent à former des couples qui sont des images inversées, opposées l'une à l'autre (les sœurs jumelles, la mère et Sassita, Paul Roux et Aunauth Gopaul, le père Philippe et son frère André, etc.). De plus, ces paires de personnages forment des relations homologues mais polyvalentes entre elles. C'est à partir de l'interaction de ces doubles et des nouvelles paires qu'elles génèrent (Anne et sa mère, Nadège et Sassita, Anne et André, Nadège et Philippe, Anne et Paul, Nadège et Aunauth, etc.) qu'un tableau changeant mais progressivement concluant peut commencer à émerger du passé » (LIONNET, 2012 : 54).*

Le journal sert à la refonte d'un passé subjectif, d'un « je » au carrefour du présent et du passé, un « Moi » pris entre deux réalités qui se confondent et confondent le sujet narrateur car la postcolonialité, voire la « transcolonialité » se compose de chevauchements et va-et-vient temporels et spatiales.

Françoise Lionnet part de la théorie de Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*, qui postule l'idée que seul un texte fragmenté ou non-linéaire mérite d'être classé parmi les « autoportraits » dont il cerne les paramètres génériques. Selon la théoricienne, le roman de Marie-Thérèse Humbert peut être lu à deux niveaux en ce qu'il forme un récit linéaire et un autoportrait fragmenté.

> *« Ces deux aspects de la narration s'articulent à travers un dialogue tel celui qu'Abdelkébir Khatibi a pu appeler l' « entretien en abyme »[79] qui existe dans la littérature francophone entre la langue maternelle et la langue du colonisateur, ou entre les conventions de différents genres. C'est ce dialogue qui fait avancer le récit dans l'écart même où s'était d'abord déconstruite l'identité de l'héroïne pour qu'elle soit enfin reconstruite comme sujet de l'écriture et agent du discours – et non plus comme mythe culturel » (LIONNET, 2012 : 56).*

Comme le roman colonial dont le narrateur discute des dogmes et thèses, le genre romanesque dialogique autorise le débat d'idées qui permet au sujet narrateur de prendre position, c'est-à-dire d'élaborer son discours approprié. L'objectif étant d'être habité par ce discours et réciproquement d'habiter ce discours, mais aussi de constituer une identité de groupe, une identité de soi et des autres. Les identités des « Autres » sont d'abord mises en avant, étant donné qu'Anne est spectatrice et

---

[79] Abdelkébir KHATIBI, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p.179.

témoin de sa sœur « exotique », qu'elle décrit comme le narrateur de roman colonial, à savoir en la réifiant, en tendant à homogénéiser son image et à l'expliquer pour en avoir le contrôle. Anne est donc parlée par le discours hégémonique. D'où sa permanente absence :

> *« Le phénomène de dépersonnalisation, d'absence et de manque qu'Anne éprouve à Paris est, selon Beaujour, le symptôme qui définit le « genre » de l'autoportrait littéraire : « C'est sans doute que l'expérience inaugurale de l'autoportraitiste est celle du vide, de l'absence à soi » (9). Anne fait l'expérience de cette absence et c'est le fil narratif qui va l'aider à retrouver son chemin dans le labyrinthe de la mémoire. Mais ses efforts la mènent à imaginer un monde qui, s'il était bien le sien, ne l'était pourtant pas tout à fait, parce qu'elle ne pourrait jamais vraiment y appartenir, son métissage la mettant dans une position marginale par rapport à tous les autres groupes ethniques que le texte représente » » (LIONNET, 2012 : 60).*

Françoise Lionnet ajoute qu'avec l'exil à Paris, revient le dilemme inhérent à sa condition de métisse. Ses sentiments d'ambiguïté et d'instabilité sont confirmés ainsi que son existence condamnée à une continuelle périphérie, aux limbes mêmes de l'existence. Son effort de mémoire ne viserait pas ainsi à rétablir une « identité » perdue, mais serait plutôt un moyen rhétorique pour créer une série de paradigmes homologues à ce « second moi » : Anne, Nadège, l'Île Maurice, la boutique chinois et le corpus du roman sont autant d'isotopes qui pourraient se substituer les uns aux autres.

3.4 Exhiber des narratrices et personnages énigmatiques qui ne se laissent pas enfermer dans une image.

Les personnages féminins et narratrices des romans ont aussi la particularité de n'être pas tout à fait saisissables, notamment dans la folie et chez Madame Joseph de *Femme sept peaux*, et aussi dans les contradictions et les ambiguïtés des discours de ces personnages-narratrices qui sont conscientes de l'absurdité de la hiérarchie raciale mais qui lui accordent tout de même une importance capitale, parce qu'ils seraient habités par ce discours racial. C'est pourquoi, ils le défont et le refont comme Rose de *Rouge Cafrine*, que le lecteur ne comprendra pas toujours. Même à la fin du récit, après sa séance avec le psychologue, pendant laquelle elle a du rapporter les raisons de son mal être, Rose répond de façon allusive. Elle ne souhaite pas tout dire pour garder une part de mystère, pour ne pas devenir leur objet de savoir, de critique et de jugement. En ce sens, elle échappe à la réification, puisque son texte qui devait parler d'elle, de ses pensées profondes, qui devait révéler son intimité ne dévoile qu'en surface, le masque de la narratrice qui ne l'enlève jamais, d'où sa mise en scène de l'étoile montante et de l'icône de la télévision qu'elle souhaite.

À la fin du roman, la narratrice ne donne aucune information concernant le dénouement rapide et inattendu. Elle laisse le lecteur interrogateur, sans réponse. Tout se passe comme si elle n'avait plus de temps pour lui, (parce qu'il lui fallait à présent vivre réellement et pleinement comme Anne). Tout se passe aussi comme si elle n'avait plus besoin de lui pour l'écouter et être disposer à suivre ses raisonnements paradoxaux. L'état de subalternité (de celle qui est parlée par, et non entendue par le discours dominant) génère la présence d'un lecteur à qui les narratrices devraient tout révéler. Rose ne donne que quelques détails (comme pour se faire désirer, en maintenant ce suspens dramatique) concernant ses nouveaux choix et le tournant de sa nouvelle vie mais surtout sur l'hypothétique « happy end », comme pour indiquer son refus de se confier totalement et comme pour

signifier que son histoire n'est pas terminée. Elle reste un être en constante évolution qui ne peut être homogénéisée et jugée.

De la même manière, la narratrice Anne n'explique pas le revirement de situation, à savoir son désir de remplacer sa sœur Nadège auprès d'un Indien, de celui qu'elle a toujours méprisé (parce que d'une autre classe et d'une autre race inférieure à celle des gens de couleur). Tous ces changements subits de choix de vie, même dans *Femme Sept peaux*, ne semblent pas obéir à une logique ou à une réflexion explicite et explicable, mais à un déclic presque mystérieux, comme après avoir eu une révélation, alors que paradoxalement tout au long des textes, les narratrices ne font que débattre des stéréotypes, de ce qu'elles sont, et de leurs identités, de ce qu'elles veulent être ou ne pas être.

Par exemple, le roman réunionnais *Rouge Cafrine* donne lui aussi, à voir un personnage féminin de couleur qui s'efface et qui n'existe réellement qu'à partir de la page trente-deux : « Ma vie prit un virage à 180°, aux alentours de ma quatorzième année. Je n'étais plus timide : je m'étalais, je n'étais plus introvertie : j'imposais le dialogue, j'étais, j'existais, je gérais, je tyrannisais » (BOURKOFF, 2003 :32). Le rythme est saccadé grâce à l'accumulation de verbes pour marquer l'euphorie et le mouvement. Si dans la première partie, la narratrice reste passive, ne pouvant exprimer ouvertement sa souffrance et ses désirs, privée de parole et d'existence, la narratrice autodiégétique passe maintenant à l'action par son discours et ensuite par ses actes : « j'imposais le dialogue, j'étais, j'existais, je gérais, je tyrannisais. » Cette succession de verbes d'action montre qu'elle prend le pouvoir de dire, d'exister, de gérer et de rendre toute la violence dont elle a été victime à cause de sa couleur de peau.

Le roman tourne autour de la thématique de l'absence. L'héroïne de *Rouge Cafrine* prend conscience de son existence au moment où elle entretient une amitié avec Roxane et Juste :

> *« Nous jouions les rôles à plein temps de filles mûres pour notre âge et regardions les autres de haut quand elles nous décrivaient leur homme idéal » (BOURKOFF, 2003 :35). ; « Ma copine et moi étions inséparables, nous nous nommions mutuellement Roro. […] Nous rassurions notre statut d'adolescentes, notre précarité d'adulte par notre complicité. Il y avait nous et les autres » (BOURKOFF, 2003 :36).*

C'est dans la relation d'amitié que le personnage sort de la torpeur et du schéma victimaire. Le fait de jouer des rôles serait la solution pour l'existence interdite. C'est pourquoi, elles dressent un mur entre elles et les Autres. Malgré le rejet de sa famille, un lien de parenté la fait exister, à savoir celui qu'elle entretient avec son frère : « Ce frère inconnu m'engendrait des sentiments curieux. Fière de ce lien de parenté qui éveillait autour de moi et qui me faisait exister, j'estimais cet étranger » (BOURKOFF, 2003 :43). La description du frère est paradoxale, dans la mesure où elle considère son frère comme un étranger. La narratrice prend conscience de son être lorsque l'autre lui reconnaît son existence. D'où, l'importance de l'intégration de la narratrice dans un groupe.

« J'ai ramassé mes coquillages dorés, mes échantillons de parfum vides, les affaires de ma sœur et je suis allée m'installer dans ma nouvelle demeure. Affranchie. Personne n'eut l'idée de me retenir » (BOURKOFF, 2003 :56). Face à l'indifférence et au mépris familial, la narratrice autodiégétique préfère la fuite et prend son envol afin d'acquérir une autonomie.

> *« Une sensation de considération m'envahissait, j'avais des amis. Ils m'accordèrent de leur temps, m'offrirent leurs appuis. Seule j'aurais été une triste épave, avec eux ce fut comme une alchimie capable d'aller me chercher au fond de moi ce que j'ignorais pouvoir être bien. Ce quelque chose qui pourrait faire de moi quelqu'un » (BOURKOFF, 2003 :57).*

Loin de sa famille, Rose parvient à survivre et à s'épanouir. Tout se passe comme si les idées et le racisme de sa famille pouvaient la tuer en l'oppressant, comme Nadège du roman mauricien *Á l'autre bout de moi*, qui meurt peu à peu étouffée et écrasée par le regard de son père et de sa sœur. Après avoir pu vivre sa vie comme elle l'entendait, Nadège est forcée de retourner dans le foyer familial qui ne peut ni la comprendre, ni l'entendre. Souhaitant participer à la vie politique de Maurice et lutter contre la hiérarchisation des races, contre la pauvreté et l'ordre patriarcal, elle fugue et rejoint un candidat aux élections, Aunauth l'Indien, qui partage son opinion et qu'elle admire.

Rose se plaît à raconter la construction de lien avec ses amis qui la font exister en tant que personne. Son indépendance et cette solidarité lui font voir le monde autrement et transforment à jamais sa vie. Elle n'est plus seule, désormais et n'est plus exclue.

« Je découvris les baignades en plein soleil.[80] Juste m'avait convaincue : « Black is beautiful ». Nous scandions « on a le droit d'être blanc quand on est noir. » Rébellion amusante. Bluff stérile. Utopie d'adolescents. Qui me donnèrent, néanmoins, l'occasion de transformer la chauve-souris à la naphtaline que j'étais, en fille » (BOURKOFF, 2003 :57).

Cette citation met en avant un déni de la couleur noire. Cette référence aux bains de soleil renvoie à sa peur de brunir davantage. Elle découvre alors le plaisir des bains de soleil en toute quiétude, étant donné que son ami Juste a pu la convaincre du fait que le Noir peut être beau, tel le slogan américain de la lutte contre le racisme et les préjugés l'affirment. La maxime en langue anglaise fait tout de suite référence à la puissance économique, culturelle et politique des États-Unis. Le modèle américain est donc la garantie de la vérité de ce contre-discours qu'elle discute pourtant dans ces qualificatifs « rébellion amusant » et « bluff stérile » qui montrent la distance qu'elle prend avec ces discours anti hégémoniques auxquels elle n'adhère pas totalement. La narratrice est préoccupée par le traumatise à l'origine de sa haine de soi qui vient de ce préjugé concernant le canon occidental féminin, selon lequel la femme blanche renverrait à la beauté. Le discours américain contredit ce discours hégémonique en proclamant la beauté du Noir.

« Nous scandions « on a le droit d'être blanc quand on est noir » », rappelle que le Blanc signifie Beau et que finalement, le Noir ne peut être beau qu'en passant par le Blanc. Cette phrase clé révèle un non-sens, car comment être blanc quand on est noir ? Ou bien s'agirait-il du sens réel où noir et blanc ne seraient pas compartimentés mais resterait en contact. La différence Noir et Blanc n'existerait pas. Il serait peut-être question du métissage et du mélange des deux races. Absurdité ou complexité de la réalité ?

C'est à partir de cette fragile et instable conception de la beauté que naît la fille et que meurt la chauve-souris à la naphtaline. Elle passe du statut d'animal au statut d'humain féminin. Le texte construit l'image de cette narratrice s'infériorisant elle-même. La métaphore de la chauve-souris dit la bizarrerie perçue par Rose qui voit en le métissage l'anomalie. La norme serait le Blanc et le Métis est donc la

[80] Alors que tout au long du texte, précédemment elle se cachait sous les parasols. Les parasols tenaient une grande place dans le texte sans que l'on comprenne pourquoi. Pourquoi cette narratrice insistait-elle tant sur cette image de parasol ?

faute, l'erreur qui n'aurait jamais dû être et qui ne peut être beau. Comme pour la majorité des protagonistes d'*Á l'autre bout de moi*, le métissage est rejeté.

3.5 L'Expérience après l'Observation des identités blanche et noire.

Le roman se développe comme le roman d'apprentissage pour la narratrice autodiégétique, qui doit expérimenter le changement de couleur, le changement d'air, le nouvel emploi, les nouvelles vies et toutes les nouvelles identités qui s'offrent à elle.

L'héroïne ou l'anti-héroïne de *Rouge Cafrine* devra faire disparaître Rose pour que vive Mélissa. Son « moi » inventé par et pour le discours hégémonique de ses supérieurs du plateau télévisé parisien sera Mélissa. Elle passe par son propre assassinat pour épouser les contours de la jeune femme exotique et orientale, les contours de l'autre « pour » l'Occident et par l'Occident, et pour mieux rencontre l'Autre occidental :

> *« « Tu te prêtes poliment au jeu, c'est important pour ta carrière. » « Tu iras à cette soirée c'est essentiel ». « Tu te montreras ici c'est important » « tu diras ça c'est essentiel. » Ce sont eux qui vendent l'émission, en forgeant ton image ». « oui » Mélissa ne contrariait pas, ne se rebellait pas, elle, docile, écoutait les conseils, appliquait les leçons en faisant disparaître Rose. Le crime parfait, fantôme sans cadavre qui hantait quelquefois ses nuits mais rien de bien méchant, rien que Mélissa ne puisse gérer » (BOURKOFF, 2003 : 104).*

Dès la deuxième partie, tout se passe comme si Rose était parlée par l'univers médiatique qui la réinvente, en la rebaptisant « Mélissa ». Le « oui » comme seule réponse aux ordres et le champ lexical de la soumission, en fait un réceptacle sans réflexion. Alors que la phrase suivante souligne la prise de distance et le recul que génère l'écriture d'un journal met en évidence la capacité de la narratrice à juger et à mettre en accusation ce discours hégémonique. Par ailleurs, c'est elle qui utilise ce discours hégémonique pour atteindre sa mère et en être admirée, en aimée et pour se venger de son manque d'amour :

> *« Ma mère placarderait-elle mes photos partout ? Madame la voisine vous avez vu c'est mon autre fille, celle que j'ai toujours rejetée, finalement j'ai eu tort, tort, tort, tort*

regardez, madame la voisine, elle est souvent dans les journaux. Je regrette, regrette, regrette, regrette » (BOURKOFF, 2003 : 104).

Ici elle fait « parler » sa mère, de la même manière que les responsables du plateau télévisé la font parler, comme un pantin pour mieux la contrôler. Au bout du compte ce sont ces responsables et chefs de service qui deviennent les moyens grâce auxquels Rose pourra se venger de sa mère, puisque Rose se sert de cette image pour réaliser son rêve de vengeance. Ceux qui croyaient la duper et la dominer, sont à leur tour dupé et dominé sans le savoir. La mère et les patrons de la chaîne deviennent par cette énonciation les subalternes de Rose-Mélissa, qui les tournent en ridicule. Par ce récit, tout se passe comme si Rose vivait et voyait le film de son rêve se réaliser, car tout comme Nadège, elle vit à présent dans une autre réalité à la croisée du monde médiatique, cinématographique, du conte et de la postcolonialité : « Madame la voisine lui demandez-vous de mes nouvelles en lui tendant les hebdomadaires à scandale ? Ignore-t-elle ses regrets, la femme blanche ? Peut-être est-elle sûre d'elle, sans tort et sans remords » (BOURKOFF, 2003 : 104).

Mélissa vit elle aussi, dans le mensonge et dans l'illusion d'une vie parfaite, en fuyant toute vérité :

« J'avais échappé à ses [de sa sœur] mèches légères et blondes caressant l'ovale parfaitement dessiné de son visage. Évité son teint pâle relevé de nuances de perles rosée blanche. Fui la comparaison encore une fois. Je cédais à la panique de la confrontation. De transformer les vivants en fantômes ne les avait pas rendus moins réels. Ma sœur en chair et en os qui sortait de mes souvenirs et m'attendait, moi. […] Cette dérobade préservait le besoin vital que j'avais de croire que j'étais parfaite » (BOURKOFF, 2003 : 117-118).

La narratrice s'invente un personnage de papier et une vie parallèle qui contredit la réification de la femme de couleur subalterne ou alors la conforte, puisque dans ce roman, Rose cherche à atteindre l'image parfaite de la Blanche. Comme pour montrer qu'elle est l'égale de sa sœur dans l'ombre de laquelle elle a toujours vécu, (comme les personnages de *L'autre qui danse* et *Á l'autre bout de moi)*. Jalousant sa sœur, elle la fuit comme pour ne pas la faire exister, comme pour faire disparaître celles qui l'ont renvoyée à l'inexistence. Paradoxalement, Rose inconsciemment donnerait raison au discours dominant que porte sa mère, puisque son objectif reste toujours de se blanchir, d'effacer l'altérité et de devenir celle en qui les téléspectateurs se reconnaîtraient :

> *« Cette fuite me manipulait plus qu'elle ne me construisait. Mélissa à la recherche de l'hédonisme. Mélissa provocant son amnésie pour mieux maîtriser son futur. […] Les contes étaient diffusés… partout. J'étais sur la couverture des programmes… partout. Dans la plupart des endroits, les gens s'identifiaient à ma peau plus qu'à mon image. La métisse, la chabine, la cafrine rouge leur ressemblait. On lui tendait mille stylos, ses photos, ses posters à l'hôtel, dans la rue. Parfois elle se reconnaissait enfant, une Rose lui présentant une page usée d'un vieux magazine, alors elle lui donnait une photo et s'appliquait pour l'autographe » (BOURKOFF, 2003 : 110).*

La description présente une sorte d'échange qui annule toute différence raciale et culturelle dont elle a toujours été stigmatisée depuis son enfance.

Rose ne pourra énoncer sa vie, et remplir le contrat fictif de l'authenticité de son pacte imposé par la forme du journal, qu'en prenant conscience de cette fuite contradictoire et assimilationniste qui la rapproche de sa mère :

> *« J'ai donc dû me souvenir, pas question de fuite, je devais mettre mon inconscient sur la table. Pas de bavardages sur la vie des autres, non le grand déballage de printemps de la mienne. Les tripes au grand jour. J'admirais ma mère et reproduisit le schéma de sa souffrance avec la honte qu'elle éprouvait pour son père. Je n'ai pas pu construire un lien avec elle qui se détestait à travers moi. Ce n'était pas moi qui avais un problème honteux de couleur, mais elle qui avait un Œdipe raté. […] Les mots m'étaient venus lentement comme impénétrables, inintelligibles et à force de me perdre dans les dédales de couloirs blancs, ponctués de fenêtre fermées. Je finissais par trouver un sens à ses mots et donner un sens à mon histoire » (BOURKOFF, 2003 : 143).*

La narratrice en fin de chapitre, semble pouvoir finalement parler d'elle-même sans faux-semblant par les métaphores filées. Néanmoins, comme nous l'avons vu au début de cette sous-partie, elle feint un dénouement parce que gênée par la vérité, gênée d'avoir été contraintes de tout dévoiler, et ne pouvant supporter le voyeurisme du lecteur, curieux et impatient de connaître s'il y a oui ou non dénouement heureux. Or, elle laisse au lecteur le soin de terminer son récit comme il l'entend, puisqu'elle n'en donne que quelque bribe.

4. La présence de plusieurs « je » pour une identité plus « vraie ».

4.1 Les paradoxes du dédoublement du « je ».

Les romans mauriciens et réunionnais *Á l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert, *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff, *Femme sept peaux* de Monique Séverin mettent en scène des narratrices autodiégétiques et personnages principaux féminins de couleur en proie au conflit identitaire. Il s'agit de romans très différents qui traitent de la « double-identité » ou du dédoublement identitaire (par exemple Rose devient Mélissa dans *Rouge Cafrine*, Anne prend le relais de sa sœur jumelle Nadège à la fin du roman d'*Á l'autre bout de moi*). Les récits débattent et discutent des stéréotypes orientaux, occidentaux, de la hiérarchie raciale dont il est toujours question dans une société postcoloniale, c'est-à-dire dans des îles où la présence du colonial est toujours présente de manière souterraine, puisqu'elle reste puissamment implicite dans le non-dit, dans les tabous et dans l'interdiction de dire le métissage, de l'évoquer, aussi bien chez Marie-Thérèse Humbert que chez Véronique Bourkoff.

Dans *Á l'autre bout de moi*, Nadège le personnage énigmatique, insaisissable et incompréhensible, qui incarne l'Orientale métisse lutte contre le mépris pour les Indo-mauriciens et pour les basses classes sociales. Ce qui se traduit par un conflit familial, en particulier contre sa mère. Elle finit par s'isoler, en agissant dans l'ombre. Nadège demeure mystérieuse même pour sa sœur jumelle Anne, la narratrice autodiégétique qui, par son long récit-journal à la première personne tente de la cerner en détaillant ses moindres faits et gestes, en peignant son portrait, parce que sa sœur jumelle intrigue et retient l'attention de tous ceux qui la voient ou la connaissent de manière irrationnelle. Elle tente elle aussi, comme les narrateurs de romans coloniaux pour les Indiens, à en faire un objet de savoir à décrypter. Á

moins que ce ne soit elle-même qui tente par un dédoublement de personnalité de se percevoir, de s'appréhender, de faire correspondre et coïncider l'identité rêvée et l'identité réelle. *Á l'autre bout de moi* met en évidence un arrière-plan politique qui illustre la montée des Indiens au pouvoir après l'Indépendance.

4.2 Des héroïnes qui s'assimilent pour expérimenter le discours dominant.

Dans une autre perspective, la narratrice de *Rouge Cafrine* se centre surtout sur son parcours initiatique comme Ulysse, sur un cheminement personnel qui passera par la mise à l'épreuve de l'opinion publique, à savoir, mettre en œuvre l'assimilation, car le métis ne peut être « entendable » s'il ne s'assimile pas. Pourtant, sur le plateau télévisé de son émission « exotique », c'est bien l'Autre venu des îles, l'Autre métisse que de manière paradoxale, tout Paris demande à être. De Rose, la narratrice passe à Mélissa. Cette cafrine rouge, n'aura d'autre choix que de devenir ce que sa mère aurait voulu qu'elle soit, à savoir blanche, non pas métisse parce qu'elle lui rappelle sans cesse que son père était cafre et qu'à cause de sa mère, sa lignée n'est plus « pure ». Rose porte alors la marque de la souillure, d'une identité dèshonorée, de sang mêlé que l'on retrouve chez Anne et Nadège.

Un des outils théoriques utilisés dans l'interprétation de notre corpus est la notion de **Tiers-espace** défini par Homi Bhabha dans *Les lieux de la culture* qui développe une réflexion sur l'altérité qui déplace la référence identitaire du sujet porteur de droits politiques, économiques, culturels vers une dimension expérimentale dans laquelle s'élaborent ce qu'Homi Bhabha nomme « stratégies de soi ». Dans nos analyses, nous avons pu constater dans les romans coloniaux *Ulysse cafre, ou l'histoire dorée d'un noir, Ameenah*, et *Namasté* comme dans le roman féminin postcolonial *Á l'autre bout de moi*, que la rencontre avec l'Autre (pôle attractif), exotique, l'Autre différent, l'Autre oriental ou l'Autre de couleur indéchiffrable et « indomptable » transforme ceux qui représentent l'Occident, la France en ce qu'il y a un échange qui se fait le plus souvent dans les deux sens.

En quoi pouvons-nous dire que ces romans féminins postcoloniaux figurent des sujets noirs aux masques fissurés, notamment dans le roman réunionnais de Véronique Bourkoff *Rouge Cafrine* ?

Plusieurs stratégies identitaires ont été vues jusque-là dans le chapitre précédent centré sur la pluralité identitaire et parfois même sur l'absence d'identité des narratrices « interdites » *d'Á l'autre bout de moi*, de *Rouge Cafrine* et de *Moi, l'interdite*. Les négociations identitaires participent des représentations de personnages subalternes hétérogènes et non réifiés, car le genre romanesque générant l'effet de vérité est toujours dans le souci de rendre des identités complexes réelles. Le roman serait-il le genre idéal et adapté pour représenter des voix subalternes « plus vraies que nature » ?

4.3 L'identité transgénérationelle de Rose rompue ?

La mère de Rose apparaît comme une dictatrice et le lecteur garde cette image du tyran. Le texte donne les preuves de sa monstruosité causé par le racisme qui régit sa vie. Il est à remarquer que dans le roman mauricien *Á l'autre bout de moi*, la narratrice met également en relief une figure de la mère marâtre. Le personnage maternel est incapable de donner de l'amour filial. Dans *Rouge Cafrine*, la mère est vite remplacée par la grand-mère qui serait la vraie mère capable d'aimer leur progéniture quel que soit leur couleur. Représentante de la vraie maternité permettra à l'enfant de grandir et de s'épanouir. L'amour destiné à la mère est alors reporté sur la grand-mère. C'est la relation grand-mère-petite-fille qui est centrale et non la relation mère-fille. De cette manière, l'image maternelle est nuancée par des romans qui révèlent la psychologie destructrice coloniale responsable du désamour des narratrices de couleur.

L'héroïne de *Rouge Cafrine* insiste dès le début, sur l'ancêtre « responsable » et porteur de sa couleur noire, son grand-père maternel. Elle tente de s'en rapprocher par le biais de sa grand-mère et remonte ensuite jusqu' aux ancêtres qui seraient

arrivés par accident à La Réunion. Rose retrace sa généalogie pour prouver qu'elle n'est pas illégitime. Par ailleurs, sa recherche des origines a pour but de contredire sa mère qui lui répète que toutes deux, ne descendent pas du même arbre généalogique. La naissance de sa fille noire lui renvoie inéluctablement l'image de ce qu'elle a toujours fui.

L'héroïne cherche donc à s'inclure désespérément dans un groupe qui pourra l'accueillir. Orpheline de famille blanche, (comme le « vilain petit canard ») elle se cherche une nouvelle famille noire. Sa couleur étant à l'origine de sa rupture familiale et étant pris comme « critère de sélection », Rose tente de se rattacher à son grand-père décédé qui l'aura marqué de cette teinte. C'est à travers sa grand-mère, qu'elle aura plus ou moins accès à lui.

Il s'agit d'histoire de femmes. Sa première réaction sera de rester fière de sa couleur, de ce qu'elle est et de son identité de cafrine rouge, en dépit du rejet de sa mère. En quête d'une certaine reconnaissance et d'une dignité « noire » et grâce à l'amour que porte sa grand-mère pour son grand-père, enfant, Rose retrouve une certaine fierté.

Cherchant à aller au-delà des barrières de couleurs, comme sa grand-mère devenue un modèle dans la mesure où cette femme blanche a par amour, renoncé au privilège que lui offrait sa condition sociale. Cette dernière représente la femme blanche rebelle et marginale qui a accepté le Noir comme son égal. Elle lui transmet ainsi un enseignement sur les vraies valeurs, sur l'histoire de sa famille, sur ses ancêtres, sur ses origines, sur les races et lui transmet une certaine philosophie :

> *« Je lui demandais pourquoi elle était tombée amoureuse d'un noir, comment ses yeux avaient fait pour voir qu'à l'intérieur il était pareil à un blanc. Elle me répondait qu'elle ne l'avait jamais vu ni noir ni blanc, elle n'avait vu en lui, que lui, l'homme de sa vie. Et ajoutait qu'à l'intérieur il était beaucoup mieux qu'un blanc » (BOURKOFF, 2003 : 14).*

La grand-mère parle de sa perception de l'homme en tant qu'homme et non en tant qu'homme de couleur, réduit à une couleur de peau. Elle parle de son unicité dans le syntagme « l'homme de sa vie ». La vraie identité serait en dehors de la couleur alors que le discours hégémonique la défini par la ligne de couleur, par des traits physique, par ce qui serait le plus visible.

Tout se passe comme si avec les yeux de l'innocence, Rose collectionnait ces représentations, les préjugés liés à la couleur de peau et qu'elle apprenait une toute autre manière de penser qui la valorise et lui rend sa dignité. Qui plus est, cette nouvelle perception lui offre un monde dans lequel elle a sa place et dans lequel elle peut s'épanouir. La narratrice enfant a beaucoup à apprendre de sa grand-mère sur le réel fonctionnement de la vie, mais elle ne pourra s'assagir qu'au moment où elle en fera l'épreuve. Trop jeune encore pour comprendre ces enseignements, Rose doit mener sa propre expérience. Bien qu'au départ, elle ait ingéré tout ce savoir, à la mort de sa grand-mère, personne n'a pu lui faire changer d'avis sur sa vision négative du Noir. Elle s'est laissée prendre par le monde qui l'environnait, par le discours social et par le discours hégémonique, qui selon Marc Angenot n'empêchent pas de dire, mais obligent à dire la supériorité du Blanc sur le Noir.

La narratrice relate le conflit lié au problème de l'altérité qui la mine. Comment s'aimer et s'accepter lorsque l'on est méprisé par le cercle familial ? Comment s'accepter et s'aimer dans un monde qui vous rejette et qui vous renvoie sans cesse votre différence ? Comment se construire face à tant de violences et d'abnégations ? Imprégnée de ce discours hégémonique, toute sa vie ne fonctionnera que comme un discours anti-hégémonique puisqu'elle tentera de prouver la valeur et la supériorité du Noir sur le Blanc à travers sa carrière de star à Paris, considéré comme l'espace de pouvoir culturel, économique et politique symbolique.

Rose restera prisonnière de ce binarisme jusqu'à la mort de ses parents qui lui fera perdre tout objectif. Nous pouvons avancer l'idée que la narratrice adopte un point de vue rétrospectif car la voix de l'enfance permet de dénoncer sans crainte et de faire voir avec le regard neutre et « innocent » de celui qui a tout à apprendre de la vie et qui doit se constituer sa propre vision des choses, comme le narrateur enfant du roman mémoriel mauricien des *Vents de la colline Candos*.

Depuis le début du roman, l'héroïne enchaîne déception sur déception, même si son constat reste neutre. Cette apparente objectivité serait nécessaire dans le jugement auquel est convié le lecteur.

« Ma grand-mère était la seule à aimer cette peau « café au lait » qui lui rappelait de doux souvenir de sa jeunesse et les caresses de son amant »

(BOURKOFF, 2003 : 14). Cette citation présente une image exotisante de la couleur de peau érotique présente dans les discours de la littérature exotique. Nous sommes en présence d'un système d'opposition entre la famille qui méprise la couleur noire et la grand-mère qui l'aime. Il en résulte, comme dans le roman mauricien *Moi L'interdite* un discours de l'abnégation de soi :

> *« J'étais introvertie et timide, même à la maison, je ne savais jamais quelle attitude prendre. J'aspirais à disparaître pour gêner le moins, devenir un non-être. J'avais déjà la couleur de l'ombre mais avec le reflet dans le miroir. L'invisibilité ne m'était pas permise, flagrante injustice, accordée aux fantômes puisque eux sont blancs » (BOURKOFF, 2003 : 21-22).*

La narratrice joue avec les sens du mot fantôme qui exprimerait le mieux son existence absence déjà développée au chapitre précédent. Rose serait là, sans l'être comme Mouna de *Moi, l'interdite*. Devenues invisibles aux yeux de tous elles deviennent des âmes en peine. Rose utilise l'ironie pour dire son infériorité par rapport aux hommes et aux fantômes à qui elle jalouse la couleur. Cette citation met en exergue sa conscience de n'être qu'une tâche que le monde cherche à effacer. Son seul lien affectif est celui qu'elle entretient avec sa grand-mère qui lui transmet un enseignement sur l'ordre des choses, sur le visible et le non-visible : « Mes questions étaient hétéroclites, et je voulais la vérité en réponse. Ma grand-mère m'enseignait donc l'histoire des esprits, Dieu, le bien, le mal, les plantes qui soignent, le volcan, l'océan, l'amour » (BOURKOFF, 2003 : 18).

La question centrale de cette « cafrine rouge » concerne le mystère de l'amour pour le noir. Á l'image de cette grand-mère qui raconte les histoires et transmet une fable, la narratrice nous lègue elle aussi, ce savoir. Elle devient alors la médiatrice entre sa grand-mère et le lecteur, entre l'aïeule et les narrataires qui doivent aussi tirer un enseignement, comme le lecteur de récit mémoriel : « Elle me racontait les cyclones, quand c'était encore le diable qui les envoyait, quand la météorologie ne les avait pas encore baptisés de noms d'humains » (BOURKOFF, 2003 : 18). Le récit légendaire de la grand-mère rappelle un mythe des origines réunionnaises dont elle serait détentrice : « Les cyclones tuaient les innocents pour se venger de ne pouvoir jamais atteindre les hautes sphères de la perfection des dieux. Á force de tourner entre l'eau et le ciel, ils devenaient fous. Enragés ils balayaient tout de leur souffle jusqu'à ce qu'ils s'épuisent » (BOURKOFF, 2003 : 18).

Ce discours rappelle celui des nénaines, des nourrices, tiré des contes et légendes provenant de littérature orale des esclaves. Le mythe explique ici la fonction des cyclones et leur origine : « Ensuite leurs mauvaises actions les tourmentaient encore et encore ne leur permettant plus de trouver la voie de la raison, ils sombraient en dépression tropicale avant de s'éteindre sur des plaines inconnues » (BOURKOFF, 2003 : 18).

La poésie de ce conte mise en valeur dans ce roman, fait voir l'île sous un autre angle qui ne semble pas occidental. Tout se passe comme si cette conteuse présentait une vision africaine et spirituelle en ce que son récit comprend une morale mettant en avant le Bien et le Mal. D'autant qu'en avançant dans le texte, nous remarquons la présence d'éléments religieux, notamment dans la phrase « La puissance inouïe du démon suivie de la pause de l'enfer, de l'apaisement des affres, de la paix de la mort, de la tranquillité du vide, du mystère des disparus » (BOURKOFF, 2003 : 18). Le texte, dans cet élan moralisateur, comporte des maximes philosophiques : « Nous cherchons toujours à tout maîtriser, à tout comprendre, mais toutes ces quêtes aussi vaines que folles ne servent qu'à nous fourvoyer » (BOURKOFF, 2003 : 18).

Rouge Cafrine commence par la leçon théorique déguisée en énigme, que laisse la grand-mère à Rose qui devra trouver les réponses par elle-même. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une prolepse dans le sens où Rose devra elle aussi, se fourvoyer dans une folle quête identitaire avant de se retrouver réellement et « authentiquement » après des années entières. Tout se passe comme si la narratrice jouait le rôle d'enseignante puisque c'est sa grand-mère parle à travers elle. Elle raconte le sens de la vie au lecteur dès la première partie du texte. Dans ce récit rétrospectif, la narratrice forte de son expérience, comprend pleinement les propos de sa grand-mère qu'elle nous livre sans commentaire, pour que le lecteur puisse aussi l'expérimenter :

> *« Il fallait vivre chaque seconde en paix, il fallait rêver et aimer alors la mort n'inquiète plus » (BOURKOFF, 2003 : 19). « Elle reprenait les mêmes phrases, me racontait les mêmes histoires jusqu'à ce que j'en comprenne le sens, celui qu'elle voulait m'inculquer, le vrai, pas celui des illusions. Il était important que je saisisse le sens de chaque mot avant d'aborder un autre conte, telle une source intarissable » (BOURKOFF, 2003 : 18).*

Comme la narratrice de *Moi, l'interdite*, c'est dans l'énonciation et la fabrication de conte que les héroïnes pourront saisir leur réalité et la vérité. Les constructions fictives prévaudraient sur les discours postulés vrais.

La grand-mère fait le lien entre Rose et son grand-père en lui parlant des pratiques vaudous qu'elle tient de son époux : « Elle m'enseignait les prières vaudous que mon grand-père n'avait cessé de réciter. Invoquant les siens avec des cantiques à demi sorciers, auxquels elle ne doutait pas de devoir la vie. –Ils te serviront aussi, un jour, quand je ne serai plus là » (BOURKOFF, 2003 : 20).

La grand-mère lui montre la communication secrète avec ses ancêtres de l'au-delà qui pourront la protéger. Elle fonde aussi la Relation. La narratrice oppose à ces pratiques vaudous, celles des chrétiens qu'elle dénonce dans un jeu de mot comme pour éviter la censure. Il nous semble qu'elle se sert d'un code puisque nous avons affaire à une critique de cette évangélisation dans le jeu de mot même: « Ils prient le Dieu des blancs, c'est un juste. L'évangélisation des sauvages, nos ancêtres les Gaulois » (BOURKOFF, 2003 : 20).

L'histoire de l'esclavage et de la colonisation est balayée en trois syntagmes, réduite à trois mots, sans le moindre développement afin que le lecteur puisse remplir ces vides :

> *« Il y eut des graines, des comptoirs, des noirs. Elle devait regretter parfois que tout ait changé au nom du progrès de l'évolution de l'infrastructure, comme la nostalgie des belles choses et des sentiments purs. Cependant avec le passé, trônait encore bien présent comme une loi le fait que l'on ne mélange pas les peaux » (BOURKOFF, 2003 : 20-21).*

Ce passage indique que sa grand-mère est restée dans une époque passée d'avant la départementalisation réunionnaise, alors que les mentalités n'auraient pas changé. La vraie femme moderne serait la grand-mère qui aurait une conception en rupture avec les discours dominants traditionnels, puisqu'elle pense les groupes identitaires de façon nouvelle. L'histoire réunionnaise a été passée sous silence et l'on ne retient de l'histoire, que la révolution industrielle qui a permis le monde « moderniste ». Les infrastructures ont connu des évolutions, alors que sur le plan psychologique, les stéréotypes « coloniaux » liés à la race sont les mêmes et ne sont pas problématisés. Si la colonie a physiquement changé de visage et de morphologie, sa psychologie n'a pas évolué.

4.4 Anne et Nadège : Occident et Orient, deux faces d'une même pièce ?

Nadège semble être la seule lucide de la famille, bien qu'elle apparaisse comme un personnage féminin noir fou, mystérieux, insondable et incompréhensible. Nadège se forge une identité autre que celle que lui impose sa famille, puisque tous jouent à être des bourgeois blancs, bien qu'ils n'aient de bourgeois que le nom. Nadège est en quête d'identité mauricienne nationale (et non communautaire), à la recherche de sa propre identité. C'est un personnage, aussi fascinant et effrayant que Madame Joseph du roman réunionnais *Femme Sept peaux* de Monique Séverin. Nadège diffère des autres membres de sa famille et plus particulièrement de sa jumelle, la narratrice autodiégétique sensée être sa semblable :

> *« Je sentis monter en moi une sourde rancune ; aujourd'hui c'était le petit Canal Bambou, demain elle [Nadège] ferait griller l'alun avec Sassita pour éloigner le mauvais œil, ou bien elle tracerait aux quatre coins du jardin de mystérieux dessins, dans je ne sais quels buts propitiatoires » (HUMBERT, 1979 :33).*

Nadège échange avec les autres et fait le pont entre la forteresse où se cloître sa mère et le reste du monde, le reste de la ville et du pays mauricien. Tout se passe comme si elle tenait un rôle de médiation avec le monde environnant, avec les autres castes, les autres communautés et les autres membres des classes sociales. Nadège figure ainsi la passerelle entre le monde d'en bas et sa famille qui joue à être bourgeoise blanche.

Anne ne partage pas son avis, et condamne ses écarts de conduite, ces pratiques qui lui semblent étranges et qui l'éloignent d'elle, du reste de la famille et de leur « communauté blanche ». Ce passage manifeste l'hostilité qu'éprouve Anne pour les pratiques religieuses indiennes qu'elle ne cherche pas à comprendre et qu'elle juge maléfiques. Nous y décelons un discours colonial et chrétien qui prône la supériorité de la religion chrétienne sur les autres types de religions qui ne seraient « diabolisées ». Pour cette raison, Nadège paraît dangereuse aux yeux de la narratrice :

« Pour ça, on pouvait lui faire confiance, elle se montrait toujours prête à aider Sassita ! Je la soupçonnais même d'inventer des rites nouveaux, obscurs et compliqués à souhait, pour dérouter la petite bonne et prendre progressivement la direction des opérations. Elle aimait le grand air et le grand vent, mais aussi le sombre et le secret, et ce côté d'elle m'inquiétait, m'agaçait » (HUMBERT, 1979 :33).

L'exagération dans la première phrase, a pour but de rapprocher la narratrice du lecteur. Anne nous parle comme si elle parlait à l'un des siens, c'est-à-dire à un membre de la communauté qui partagerait les mêmes valeurs héritées du discours colonial. D'autant que le pronom personnel « on » renvoie au narrateur et au narrataire. Cette exagération dit bien la colère qu'Anne ressent pour sa sœur, comme l'indique le point d'exclamation. L'ironie et le jugement ne peuvent s'exprimer en dehors du commérage, comme nous l'avions vu au deuxième chapitre.

C'est d'un mauvais œil que son autre « moitié » voit ses aspirations hindoues. D'autant que les croyances indiennes sont mal vues par les institutions catholiques, qui devaient être les seuls cadres religieux possibles des bourgeois blancs de Maurice. Nadège s'écarterait donc du droit chemin. Anne ne peut comprendre les pratiques et les croyances de sa sœur. Elle ne comprend pas pourquoi sa sœur jumelle est attirée par l'altérité. Aussi, donne-t-elle à voir au lecteur, des pratiques qu'elle juge douteuses et maléfiques, en reprenant le discours patriarcal religieux :

« Il me déplaisait de la voir rôder chez les voisins du quartier hindou, retenue auprès de leurs idoles par une sorte de fascination ; […] Moi je les trouvais hideuses, ces divinités grossières. […] Mais la curiosité de Nadège à leur égard ne paraissait pas avoir de bornes. Elle avait tellement interrogé Sassita à leur sujet qu'elle en savait certainement autant que tous les hindous du quartier » (HUMBERT, 1979 :33-34).

L'identité énonciative d'Anne qui juge l'autre, en fait une narratrice dominante, puisque Nadège devient objet de son discours et de sa raillerie. Comme le colon, Anne cherche à réifier cette « Autre », en la décrivant et en tentant de l'homogénéiser, pour en prendre le contrôle et pour se venger de l'affront que lui a fait Nadège en s'intéressant à l'Indien. Il n'empêche que Nadège restera toujours un mystère pour sa sœur Anne. Ces deux jumelles ne semblent ne rien avoir en commun.

Françoise Lionnet décrit ce roman comme une sorte de portrait schizophrène, l'histoire d'un dédoublement. Françoise Lionnet voit en Anne et en Nadège Morin une sorte d'incarnation à double tête, pseudo Janus, de l'auteure elle-même. Comme

Janus, le Dieu romain des portes, la narratrice d'Humbert, qui est la figure même de son île, se tiendrait à un carrefour, c'est-à-dire avec un visage tourné vers l'Est et l'autre vers l'Ouest[81].

> *« Le récit est l'histoire de ces deux sœurs tout comme il est également l'histoire de l'Île Maurice et de ses divers groupes ethniques. Il se termine sur la vision utopique d'Anne, la narratrice métisse et catholique, et d'Aunauth Gopaul, son futur amant Indien, formant un couple de race mixte, pouvant peut-être harmoniser l'Est et l'Ouest et vivre ainsi au-delà des préjugés raciaux de l'île : « Si j'avais des enfants, ce que j'espérais, ils pourraient y revenir… ils rêveraient en contemplant l'Ange Gabriel et Vichnou, qui auraient recommencé à se sourire dans un paradis de verre » (HUMBERT, 1979 : 462). »*

Á l'autre bout de moi représente un complexe racial :

> *« J'ai vu Nadège et…ce… cet Hindou côte à côte, il m'a même semblé… Père reprit son souffle, déjà le mot Hindou lui avait fait mal, avec quel mépris il l'avait vomi » (HUMBERT, 1979 :139).*

Le mépris pour l'Autre est visible dans la difficulté à prononcer le mot « Hindou ». La répétition des démonstratifs « ce » et « cet », et le silence qui entoure ce démonstratif disent toute la distance que le père veut mettre entre sa famille et cet Hindou qui chercherait à se « blanchir » en s'incrustant dans sa famille de franco-mauricienne. Par ailleurs, le démonstratif « cet » renvoie à sa chosification. Il s'agissait d'une réalité taboue que le père et Anne refusaient d'entendre. D'où la difficulté, voire l'impossibilité à exprimer la mésalliance déjà problématique dans les romans coloniaux, signe de la déchéance. D'où aussi la métaphore « vomir » qui signifie que l'Hindou est comparé à une sorte de déchet, d'élément qu'il faut expulser du corps.

Pour Françoise Lionnet, Anne doit passer par le labyrinthe de Nadège pour devenir sujet et agent et ne pas mourir comme sa mère empêtrée dans la doxa, suivant le discours dominant comme la plupart des Mauriciens. La théoricienne fait le lien entre l'Île Maurice et l'histoire, à travers la visibilité de deux visages de l'île tournée vers l'Est et l'Ouest, occident/ orient et portraits de pairs inversé, qui renvoient au multiculturalisme de l'île et aux luttes, parcours, écriture et réécriture de sa vie (aux trous béants) pour se libérer d'un discours hégémonique, et aller vers l'inconnu : l'Indien qui annonce un métissage à venir et à accepter.

---

[81] *Ibid.*, p.53.

C'est pourquoi, la théoricienne Françoise Lionnet parle de « transcolonial » pour signifier un passage, un va-et-vient et non pas uniquement un sens historique. Elle exprime ainsi l'idée de remémoration.

4.5 Nadège, l'Autre indo-mauricienne insaisissable exotique ?

Il s'agit d'un personnage féminin de couleur fort, qui ne connaît aucune soumission parce qu'elle reste insaisissable. Elle représente cette « Autre » infinie, qu'on ne cernera jamais, tant elle est différente dans ses pensées, ses propos, ses actes, ses croyances et ses pratiques de la norme imposée par la narratrice. Nadège est aussi cet « Autre éternel » fascinant exotique qu'admire le reste du monde. Cette capacité à montrer sa différence, à l'assumer, sans passer par aucune assimilation pourrait être son « agency » : « Cependant, bien que nos visages réguliers, pris trait par trait, fussent d'une similarité presque parfaite, Nadège eut toujours une sorte de rayonnement particulier, qu'on ne pouvait expliquer » (HUMBERT, 1979 :35).

Nadège s'oppose avec véhémence à la volonté de sa mère et au discours familial en revendiquant clairement son positionnement. Elle refuse de s'abaisser comme tous les membres de sa famille et souhaite exister sans soumission et sans honte, c'est-à-dire libérée, parce qu'en accord avec ses idées et son identité d'indienne. Il existe en effet, un conflit latent entre Nadège et sa mère qui ressemble davantage à son père. La narratrice nous la présente comme une révolutionnaire au sein de la famille dans la mesure où elle cherche à les provoquer :

> *« Et la [la mère d'Anne et de Nadège] voilà encore partie dans sa meilleure tirade tragique, ah mes enfants, nous avons si vite fait de dégringoler au rang de la racaille. De la tenue mes enfants, de la tenue. Merde ! criait souvent Nadège pour mettre les pieds dans le plat, on a tant de sang indien à camoufler» (HUMBERT, 1979 :39).*

La forte opposition de Nadège s'exprime dans l'injure, mais aussi dans le fait qu'elle lui coupe subitement la parole. Cette voix semble venir des profondeurs de son être, tout se passe comme si elle avait gardé cette pensée et cette remarque en

elle depuis longtemps, face aux comportements hypocrites, injustes et faux de sa mère :

> *« Mère s'enrouait d'indignation, tais-toi, mais tais-toi donc, tu ne sais pas de quoi tu parles. Que si. Sans hésiter, Nadège avais mis le doigt sur la plaie cachée : pour Mère et pour nombre des nôtres, comme il fallait se tenir quand on avait le malheur d'avoir quelques gouttes de sang noir ou indien dans les veines, comme il fallait s'appliquer à rester « présentable » en toute circonstance » (HUMBERT, 1979 :39).*

Nous notons une ambiguïté dans la mesure où cette fois, la narratrice se place du côté de sa sœur, contre le discours colonial, lui conférant plus de profondeur psychologique. La narratrice est tout de même rattachée aux pensées de Nadège, bien qu'elles n'aient pas la même vision des choses, il semble que pour une fois, les voix des jumelles soient à l'unisson. Nous sortons du discours direct pour entrer dans les pensées « silencieuses » de la narratrice, qui ne peuvent être dites, face à une mère qui joue la comédie et qui nie toute parenté avec une communauté indienne.

4.6 Des décentrements différents selon les romans.

Les personnages et narratrices proposent une nouvelle manière de voir la réalité et la société mauricienne et réunionnaise, différente de celle des romans coloniaux. En ce sens, nous pouvons parler de décentrement, car leur réflexion et leur expérience mènent à un nouvel ordre, à une rupture de la continuité tranquille des formes préétablis dénoncé par Michel Foucault.

L'intertextualité que constitue le discours dominants retravaillé et dialectisé dans les romans et cette recontextualisation chronologique des formes discursives-narratives, justifient le choix des formes génériques. Dans leur introduction, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo et Jean- Claude Carpanin Marimoutou se demandent comment aborder la littérature réunionnaise, sinon en mettant l'accent sur les périodes coloniale et postcoloniale, et en prenant garde que la période postcoloniale ne peut être symbolisée par l'année de la départementalisation 1946, mais ne peut être envisagée que lorsque se dresse un discours d'opposition et d'appropriation postcolonial à partir des années 1970. Nous ne pouvons donc analyser des romans et

de récits mémoriels sans évoquer la question de la subalternité, qui est liée au discours du savoir/pouvoir.

Ces romans féminins postcoloniaux comptent aussi des divergences au niveau des intitulés, dans le sens où « Á l'autre bout de moi » évoque davantage la société mauricienne, le Moi social tandis que « Femme sept peaux » et « Rouge Cafrine » traiteraient de la société réunionnaise, tout en se focalisant surtout sur la ligne de couleur discriminante, plus précisément sur la Femme noire, « Femme cafrine sept peaux » et femme métisse « Rouge cafrine ». A contrario, dans le roman mauricien, il est surtout question de l'Indienne qu'incarne Nadège.

Les écrivaines des romans réunionnais annoncent clairement qu'elles aborderont la problématique de la race, alors que Marie-Thérèse Humbert oriente son roman sur l'existence à la première personne, comme recherche et découverte de soi.

L'économie et l'organisation des récits diffèrent totalement. Le roman mauricien est beaucoup plus long, dèsorganisé, car il remonte dans le temps et reste souvent imprécis, alors que le roman réunionnais qui adopte pourtant comme le roman mauricien, la forme du journal, est plus organisé de manière chronologique, et structuré en trois grandes parties qui correspondent aux trois grandes étapes et voyages de la narratrice autodiégétique : son enfance et son adolescence à La Réunion, son nouveau départ pour Paris qui la transforme en Mélissa animatrice d'émission-télévisée, et la dernière partie conte son retour dans l'île où elle redevient Rose.

Le roman de Monique Séverin est davantage dèstructuré qu'*Á l'autre bout de moi*, d'abord dans la mesure où il est bref, mais surtout parce qu'il prend la forme d'un reportage documentaire, enquête et radio-trottoir sur un être totalement évanescent Madame Joseph. Cette cafrine sans domicile fixe erre dans la rue, de case en case depuis la nuit des temps et personne ne connaît son histoire.

Le roman de Marie-Thérèse Humbert porte essentiellement sur deux personnages antithétiques : l'un représentant l'Orient, l'autre, l'Occident. Nadège l'Indo-mauricienne et Anne la Franco-mauricienne. A contrario, *Rouge Cafrine* n'évoque que Rose-Mélissa, un seul personnage en proie à un dédoublement de

personnalité suite à une crise identitaire. D'un autre côté, *Femme sept peaux* essaie de raconter l'histoire de Madame Joseph à travers celle de Dolène, de Madame Auberti et de Zénia.

5. Être Autre revient-il à être insaisissable ?

5.1 Madame Joseph : « Une femme sept peaux » indiscernable.

Les romans analysés jusque-là manifestent bien une volonté chez les auteurs de répondre à une littérature coloniale et exotique « occidentale » par un récit à la première personne au discours anticolonial.

C'est pourquoi, les narratrices et héroïnes mettent en cause les stéréotypes du discours dominant qui oblige de dire la discrimination d'une ligne de couleur. De manière originale, la romancière Monique Séverin transforme ce « contre-discours » en être spectral, indéfinissable et insaisissable, faisant voir une logique autre et une expression nouvelle. Elle donne alors naissance à un court roman qui porte le nom du proverbe racial créole « Femme sept peaux ». Parce que les personnages féminins de couleur réunionnais refusent la couleur noire, Madame Joseph vient les hanter comme un traumatisme postcolonial.

L'incipit du roman réunionnais *Femme sept peaux* de Monique Séverin tourne en ridicule les préjugés racistes qui hantent la société postcoloniale réunionnaise. Le titre reprend une expression créole « Caf na sept peaux » qui signifie que « le Cafre a sept peaux ». La couleur y est mise en valeur alors qu'elle est méprisée par la plupart des personnages féminins du roman. L'auteure souligne le côté positif de cette ligne de couleur discriminante dans le discours hégémonique colonial. L'expression tirée de la littérature orale suggère la force de cette peau qui résiste à tout, différente de la peau blanche. Pouvons-nous parler ici de discours anticolonial ?

Cette expression réfère également à l'esclavage, puisque sans ces sept peaux, ces sept protections, l'esclave cafre n'aurait pu travailler dans les champs de cannes à sucre au soleil, pieds nus, au beau milieu des fourmis rouges et des « pailles de cannes » qui coupent les mollets. Les sept peaux permettent également de supporter les coups de fouets. Toutes ces peaux sont évoquées dans un poème d'Axel Gauvin[82].

Le titre créole peut être traduit par « une femme aux sept peaux ». Monique Séverin reprend cette force surhumaine et cette capacité de résistance physique, donc cette « agency » pour parler de la femme noire, en changeant ainsi le sujet « Cafre » en « femme ». Pourquoi n'emploie-t-elle pas le nom « Cafrine » ? Nous pouvons supposer que l'idée de Cafrine contenue dans le syntagme nominal « sept peaux » aurait été redondant. En outre, le nom « Femme » renvoie à toutes les femmes, à la féminité et permet de sortir de l'ethnicité. Pourtant, le dessin de la première de couverture représente une cafrine âgée, un fichu jaune aux cheveux courts, vêtu d'un boubou jaune, sur fond orange jaune. Ces couleurs chaudes évoquent la chaleur et la joie que symbolise cette femme au visage pourtant grave. L'éclairage fait briller sa couleur de peau afin de la mettre en avant ou pour montrer que le personnage n'a pas peur du soleil, contrairement à d'autres. Dès l'incipit, le roman met effectivement en exergue le fait que des personnages féminins se protègent du soleil pour ne pas « noircir » : « Il fait chaud, très chaud. Les femmes se protègent du soleil à coups de parasol. Midi roi des étés n'en finit pas de brûler la plaine, n'en finit pas de noircir les peaux » (SÉVERIN, 2003 :9).

Ce passage résonne avec le titre, puisque le roman oppose deux types de femmes : celles dont la peau résisterait à tout, et celles qui se protègent leur peau de tout. Comme s'il s'agissait d'une revanche de la Femme noire sur la Femme blanche si soucieuse de leur teint qu'elle exhibe comme signe de beauté. Ce titre et cet incipit donneraient à voir un règlement de compte entre femmes noires et femmes blanches qui sont ici « moucatées »[83], traitées comme des femmes inférieures et faibles, contrairement aux femmes noires fortes et supérieures : « Pauvres Télingas

[82] Axel GAUVIN, « I di kaf na sèt po », *Romanss pou détak la lang*, Poèt Larénion n°4, K'A, 2000.

[83] Critiquées de manière sarcastique.

qui portiez le manchy, le manchy portant votre maîtresse, votre maîtresse à la peau si délicate, si blanche » (SÉVERIN, 2003 :9)…

En ce sens, nous pouvons parler d'une construction d'un discours anticolonial qui répond au discours colonial en le parodiant. D'autre part, le titre-proverbe apparaît comme le « moucatage », la raillerie. Nous relevons une critique de ces femmes qui ont à se protéger du soleil. Le lecteur doit faire le rapprochement entre le titre et l'incipit. Il s'agit d'une satire de la féminité blanche coloniale, en ce que le texte poétique met en parallèle une dame âgée, Madame Joseph et une dame blanche sur son manchy portés par des Télingas à l'époque coloniale. Cette référence au manchy fait voyager le lecteur dans l'époque coloniale pour faire le lien avec les femmes que décrit plus loin le narrateur ou la narratrice. S'agirait-il des mêmes femmes plusieurs années après ?

Ce tableau fait contraster les Télingas, esclaves noirs qui doivent porter le manchy sur lequel la maîtresse se protège de l'agression du soleil. Le roman réunionnais s'ouvre sur cette peinture coloniale qui perturbe l'ordre chronologique. La transposition de l'époque coloniale dans la temporalité contemporaine rapportée par le roman, indique que l'héroïne Madame Joseph a traversé le temps tel un fantôme incomprise, qui semble être en rupture avec la société, par ses discours que « n'entendent » pas les autres qui l'entourent et dont elle se moque.

Madame Joseph serait peut-être schizophrène, prisonnière d'un entre-deux mondes imaginaire et réel ou passé et présent s'il s'agit d'un fantôme. Il est à noter une double critique coloniale et postcoloniale dans le fait que cette dernière a toujours le dernier mot : « -Pourquoi me regardez-vous comme ça ? Je suis trop noire pour vous, peut-être ? Dites, la belle demoiselle du manchy, elle n'est pas de votre famille » (SÉVERIN, 2003 :9). Il y a dans ces trois citations, un détournement ironique des poèmes de Leconte de Lisle, « Midi » et « Le Manchy » que nous analyserons dans la troisième partie. Son discours est en effet toujours empreint d'ironie et de distance critique. Ce décalage en fait un personnage qui dérange, donc un personnage féminin noir qui aurait la capacité de déranger, comme nous le verrons.

Madame Joseph est une mendiante qui dépend des passants et des habitants du quartier. Insaisissable, elle symbolise la marginalité et la rébellion. L'écriture et les représentations des femmes noires contenues dans *Femme sept peaux* de Monique Séverin sont en totale rupture avec ce qui se fait habituellement dans la mesure où il s'agit d'un texte court, dont la narration et l'intrigue restent instables. Madame Joseph est le personnage principal qui revient et qui hante le texte d'un point de vue narratologique, mais aussi d'un point de vue thématique puisqu'elle apparaît comme un fantôme, une revenante qui aurait la capacité de voler, d'apparaître et disparaître de manière inattendue.

Ce personnage est étrange dans la mesure où il n'a peur de rien, et effraie tout le monde par ses chants, ses rires, ses danses et par son comportement imprévisible. Il s'agit d'une folle ou d'une sorcière qui joue le rôle de la mauvaise conscience de toutes celles qui auraient renié leurs origines, de toutes celles qui ont oublié leur couleur de peau, leur père et leur mère. Elle vient déranger la vie tranquille de ces personnages coupés de leurs racines ou coupés de la réalité.

5.2 Madame Joseph détentrice de discours de vérités cachées en créole.

Madame Joseph fait irruption dans le texte grâce aux chansons et s'exprime par la danse et le chant. Ses chants porteurs de messages « subliminaux » sortent les autres personnages féminins de leur torpeur, de leur vie quotidienne, de leur insouciance, de leur mensonge et de leur amnésie. Si Madame Joseph avait rencontré Mélissa du roman réunionnais *Rouge Cafrine*, Rose aurait peut-être pu comprendre plus tôt son destin, ce qui aurait évité son autodestruction. Les chants constituent pour ces femmes, des miroirs. Elles feraient partie de la norme « occidentale » et dissimulent leur existence passée, leurs origines non blanches, chinoise ou cafrine. A contrario, Madame Joseph crie sa couleur avec dérision dans un décalage mettant mal à l'aise les représentantes de la « doxa » qui ne peuvent penser de cette manière.

Le roman s'élabore ainsi dans cette opposition constante entre ces femmes de la haute société qui discutent sur la terrasse, dont nous comprenons les propos, à l'inverse de ceux de Madame Joseph qui restent fragmentés et incompréhensibles. Tout se passe comme si cette entité fantomale représentait les voix des femmes subalternes qui selon Gayatri Chakravorty Spivak, se trouvent dans le fragment et la discontinuité. Monique Séverin rend présent les femmes subalternes de manière originale dans la présence fantomale qui dit leur présence absence discursive, c'est-à-dire absente de la représentation, et pourtant présente par la représentation. Présentes, mais invisibles et aux discours non entendables. En ce sens, nous pouvons parler d'originalité dans ce roman qui prend une forme énonciative inattendue pour représenter la subalternité qui reste au cœur de la construction générique romanesque.

Deux types de femmes réunionnaises y sont donnés à voir. D'un côté, celles qui sont ancrées dans une réalité d'aujourd'hui et de l'autre, celles qui semblent être perdues dans l'espace et le temps, perdues dans leurs mots. Il s'agirait peut-être d'un jeu, dans la mesure où Madame Joseph se fait passer pour folle pour pouvoir dire « leurs quatre vérités » en toute liberté. Prise pour folle, sa parole n'a pas de valeur. Elle peut donc libérer son discours de tous préjugés et dire toutes les vérités concernant celles qui l'excluent. Nous avons affaire à un nouvel espace d'émergence de la parole des personnages subalternes, puisque Madame Joseph se sert du discours de la folie qui la sécurise. C'est parce que son discours lève les interdits et les tabous que Madame Joseph s'empare de la folie comme circonstance atténuante.

Dans le roman réunionnais de Véronique Bourkoff *Rouge Cafrine*, la narratrice autodiégétique choisit de sombrer dans la déchéance pour donner raison à la société qui l'exclue, comme moyen pour faire peur à autrui et pour montrer son pouvoir, sa capacité à être cette personne incompréhensible et insaisissable que l'on ne peut plus réifier. Finalement la société qui les rejette ne pouvant plus les comprendre est en position inférieure, étant donné que Rose joue avec elle. Ces personnages construisent tous des forts, s'inventent des histoires et des mondes où ils sont rois. Personne ne peut avoir de prise sur ces personnages…Et pourtant, l'on sait que Rose reviendra plus tard vivre en accord avec la société réunionnaise.

Dans le cadre du roman réunionnais de Monique Séverin *Femme sept peaux*, les propos de Madame Joseph ont une portée telle, qu'ils troublent les dames et brisent leur « faux bonheur » : « Mi koné in ti fanm kafrine i vé pi konèt son monmon… La femme danse, les yeux fermés, et ses bras se déploient autour d'elle, tourniquet redoutable à déboussoler la belle élégante. Qui recule, affolée » (SÉVERIN, 2003 :37).

Madame Joseph s'exprime en grande partie en créole alors que le texte est en français. Le créole est utilisé dans la chanson qui « fait » folklore et qui rappelle un registre ludique. Or, cette chanson exprime avec ironie la tragédie que vit un des personnages. Au rythme de sa chanson et de sa danse « diabolique », Madame Joseph emporte avec elle toutes les femmes prises dans le tourbillon de la vérité de la ligne de couleur. De cette manière, elle perd toutes celles qui l'écoutent et apparaît comme une conscience ou comme une ensorceleuse : « La Cafrine se bouche les oreilles. Et reçoit le regard jaune de Madame Joseph en plein cœur. Vrille et revrille. Ça fait très mal et elle ne veut plus voir, ne veut plus entendre. Longue silhouette là-bas, qui court vers elle… Dadou, viens vite » (SÉVERIN, 2003 :37).

C'est à ce moment que le texte se centre sur le personnage féminin noir, touché dans son histoire, comme c'est à ce moment que nous passons à un discours indirect libre nous donnant accès à ses pensées les plus dissimulées, à ce texte caché qui va la ronger au fur et à mesure, même si elle prend la fuite : « La jeune femme s'est retournée, furtivement. Partie, la vieille. Sans sa chanson maudite. « Mi koné in ti fanm kafrine i vé pi konèt son monmon » (SÉVERIN, 2003 :38).

D'ailleurs, Madame Joseph ne parle qu'en créole. Ses mots sont marqués en italique dans le chant, semblable à une parabole, à une maxime qui transmet une leçon de morale à ces femmes qui se sentent supérieures. C'est l'un des seuls personnages féminins noirs qui s'expriment en créole.

Il y a des représentations linguistiques qui font correspondre des langues à une race. Le créole par exemple, sera systématiquement rattaché au Noir. Le créole mauricien est associé aux Créoles descendants d'Africains. De plus, il existe un créole cafre, aussi appelé créole des Bas à La Réunion opposé au créole des Hauts, parlés par les yab des hauts, des petits colons, descendants de colons blancs. Cette

variété de créole se rapproche du français tandis que la variété basilectale opte pour la déviance maximale. Le français est la langue importée par le colon et est considérée comme la langue du savoir, du pouvoir et elle est associée au prestige que représentent son économie et sa puissance coloniale. Le français comme l'anglais, sont des langues officielles, contrairement aux langues créoles. Ces langues officielles et non-officielles sont hiérarchisées dans un schéma diglossique. Les langues n'y sont pas mises sur le même pied d'égalité et les langues créoles subissent la discrimination de la doxa. Plusieurs schémas diglossiques ont été élaborés pour expliquer ces situations sociolinguistiques, notamment celui de Robert Chaudenson dans des *Hommes, des îles et des langues*.

5.3 L'intimité des monologues intérieures révélant l'identité rêvée et réelle ?

Ces personnages sont capables de rétrospection dès qu'ils entrent en contact avec Madame Joseph, car elle les oblige par ses paroles, à se pencher sur leur identité profonde ou ethnique qu'ils ont voulu fuir. Dans le roman réunionnais *Femme sept peaux*, l'héroïne ou l'anti-héroïne leur renvoie leur complexe identitaire qu'ils auraient dissimulé :

> *« …Ma mère était cafrine, oui. Mais mon père était presque blanc ! Dolène a hurlé, s'est assise sur son lit. A cherché Madame Joseph pour lui expliquer. Rien. Rien que la nuit et Dadou qui ronfle doucement à côté d'elle » (SÉVERIN, 2003 :38).*

Ces pensées rongent Dolène dans ses rêves et finissent par la rendre folle. Elle entre à son tour dans la danse de la folie. Á ce moment-là, les questions fusent : « Dadou ? Si je l'aime ? Il m'aime, lui. Il m'a dit que j'étais jolie ».

De nouveau, il est à noter le stéréotype du roman colonial et du discours hégémonique selon lesquels, une femme noire ne peut être jolie. Seule, la métisse ou la blanche entreraient dans les critères de beauté. Dans ce passage, le fait que son mari ait pu lui dire qu'elle était jolie a contredit tous ces préjugés. Toutes ces questions viendraient vérifier qu'elle a fait le bon choix. Madame Joseph reproche à

ce personnage d'avoir oublié sa mère. Pour quelles raisons cherche-t-elle à justifier le choix de son compagnon blanc métropolitain ?

> *« Jamais un homme d'ici ne me l'avait dit avant lui. Non, jamais. Mais qu'est-ce qu'ils croient, ces Cafres plus bleus que noirs, plus mauves que bleus ? Qu'ils sont beaux eux ? Mi koné in ti fanm kafrine i vé pi konèt son monmon… Va-t-en, femme démon, femme magie » (SÉVERIN, 2003 :39).*

L'intrigue se déroule selon un procédé stylistique fragmenté, composé des paroles de chansons qui rythment le roman comme un refrain. Le rythme circulaire encercle les personnages féminins noirs, en leur renvoyant leur identité refoulée. Tout se passe comme si cette voix était leur propre voix, leur conscience qu'ils avaient mises de côté :

> *« Que sais-tu de moi ? De ma souffrance ? Qu'espères-tu avec ta chanson maudite ? Ma mère ? Elle a toujours eu honte d'elle-même, alors ! De moi aussi. Oui, qu'est-ce que tu crois ? C'était quoi son éternel foulard sur la tête ? La poudre sur sa figure de clown ? Si je pleure ? Non, je ne pleure pas. Non. Je ris jusqu'aux larmes. De tout le bonheur que va me donner Dadou. Oui, de tout le bonheur que va me donner Dadou » (SÉVERIN, 2003 :39).*

La colère éclate à travers les questions rhétoriques adressées à Madame Joseph qui, par sa chanson, se moque d'elle. Elle lui reproche d'avoir rompu le lien avec sa terre, avec sa mère, avec son père, pour correspondre à ce que le discours hégémonique demande qu'elle soit, à savoir assimilée. La succession de questions laisse à penser qu'il s'agit d'une parole contenue, d'un secret, d'une vérité enfouie qui surgit avec la chanson. D'ailleurs, nous avons l'impression qu'elle dialogue avec Madame Joseph, alors que cette dernière semble absente. Elle révèle son histoire, c'est alors que le texte prend la tournure d'un plaidoyer, dans le sens où Dolène justifie le fait qu'elle ait oublié sa mère et qu'elle s'est marié à un Métropolitain. Elle se défend en démontrant qu'elle n'a pas eu le choix à cause de la honte et du ressentiment qu'éprouvait sa propre mère à son égard. Il y a retournement de situation dans la mesure où l'on pourrait penser que Dolène ne pouvait prendre conscience du racisme et des graves conséquences qui en découlaient.

Or, son monologue constitué de questions rhétoriques, révèle certaines réflexions dénonçant le comportement du déni de soi chez sa mère : « C'était quoi son éternel foulard sur la tête ? La poudre sur sa figure de clown » (SÉVERIN, 2003 :39). Les larmes et le rire renvoient à sa souffrance intérieure qui ressort

comme un refoulé. Ils montrent le masque de Dolène et ses faux sentiments causés par la postcolonialité.

5.4 Une héroïne incarnant le postcolonial.

Madame Joseph symbolise l'âme errante qui fait le lien entre temporalité coloniale et postcoloniale :

> *« - Je me suis un peu documentée avant de venir. Héva et Rahariane sont des femmes de Marrons. Il y a trop longtemps… Alors je ne comprends pas… […] – C'est de moi que vous parlez, mesdames ? Vous aimeriez bien savoir, hein ? Qui je suis ? Mon père était indien, ma mère négresse mozambique. Ou si vous préférez, mon père était malbar, ma mère cafrine mozambique. C'est bon pour vous » (SÉVERIN, 2003 :29).*

L'originalité du texte réside dans l'air condescendant que prend Madame Joseph envers toutes les femmes. Ses propos la rendent supérieure aux autres, puisqu'elle se moque de ces dernières. Bien qu'elle ait besoin de leur eau, son propos est loin d'être celui d'une soumise, étant donné qu'elle porte la figure de la révoltée. Les noms Rahariane et Héva la ramènent du côté des chefs Marrons. Sa capacité à provoquer toutes ces femmes fait toute sa force. Qui plus est, ses sarcasmes sont lourds de sens et de conséquences. Voilà pourquoi, elle effraie. Sa façon de voir n'est partagée par aucun. Or, personne ne peut la contredire. Autrement dit, Madame Joseph a toujours raison et détient l'art oratoire. Á la fois, symbole de folie et de sagesse, elle tourne en dérision sa misère et le racisme de ces dames, qui tentent de cerner ce personnage :

> *« Le drôle de visage aux pommettes saillantes se plisse, plein de malice. Mime le chagrin :- Hé non ! Pas de blanc dans tout ça. Pas un grain. Pas une ombre de grain. « Inn ti gine na poin. Inn tyork. Les femmes se sont tues épouvantées. La voix de Madame Joseph remplit le silence, aspire les malheureuses, les retient dans ses creux, les suspend sur ses aigus… La vieille a disparu. Madame Véloupoulé, professeur de Technologie, fait un signe de croix furtif. Et Madame Corneau, certifiée d'Histoire, fille de France et de Descarte, en perd son nord. Madame Joseph rit, rit, rit… Ce n'est pas la première fois qu'elle joue un bon tour à quelqu'un comme ça » (SÉVERIN, 2003 :30).*

Madame Joseph est un personnage féminin noir qui se ridiculise la subalternité des autres personnages féminins noirs aspirant au blanchiment de la race

et à l'assimilation. Elle se moque de leur sentiment de honte : « Pas de blanc dans tout ça. Pas un grain. Pas une ombre de grain. « Inn ti gine poin. Inn tyork. »

La narratrice passe de la langue française à la langue créole grâce au mélange de langue, aussi appelé interlecte par Lambert Félix Prudent, c'est-à-dire que nous nous trouvons dans les deux langues à la fois. Nous nous situons dans un entre-deux langue de sorte que nous ne parvenons pas à identifier avec exactitude dans quelle langue nous nous trouvons, puisque nous sommes dans une traduction française d'une expression créole. Nous avons affaire au mélange de langues qui témoigne du contact des langues. Le fait de passer d'une langue à l'autre renvoie aussi au passage de l'identité blanche à l'identité noire. Dans cette citation, la femme noire se moque de celles qui se font passer pour blanches. La langue créole utilisée dans la pratique du « mouquatage », du sarcasme et des moqueries est supérieure au français. Celles qui désiraient faire de Madame Joseph un objet de savoir, deviennent à leur tour, objets de critique et de moquerie de cette dernière.

Les « dames » se protègent d'un signe de croix, donc à l'aide de la religion chrétienne amenée par le colon parce qu'elles perçoivent Madame Joseph comme un être maléfique. Incomprise, elle est renvoyée au monde surnaturel. Ce personnage espiègle toujours sarcastique, qui passe son temps à chanter et à danser, n'existe pas en tant que victime, mais en tant qu'être libre, que l'on ne peut ni comprendre, ni aimer. Ainsi, ce roman rend compte de la complexité des êtres, de la société et des formations discursives différentes des préjugés et du discours colonial.

5.5 Nadège sarcastique, libérée des discours dominants.

Le roman mauricien *Á l'autre bout de moi* met en scène par le discours des narratrices et des personnages, une provocation et une libération de ces derniers. Au fur et à mesure que nous avançons dans l'intrigue, la parole se délie. La narratrice prend plus de liberté et d'assurance, étant donné que nous passons de l'enfance à l'adulte.

Anne se moque de son père, de sa mère et de leur autorité, depuis qu'elle a passé l'étape de l'oisiveté et de l'errance dans le quartier et surtout dans la boutique d'Ah-Line. Nadège et sa sœur parviennent à prendre du recul pour mieux appréhender leur condition sociale, les décisions et les comportements de leur parent. La « mort » de leur mère les aura en partie, libérées du discours dominant, un peu comme Rose qui ne redeviendra elle-même qu'à la mort de ses parents.

Arrivées les premières à la boutique d'Ah-Line, elles passent le plus clair de leur temps à regarder les passants et les clients, curieuses du monde et de cette boutique chinoise, lieu de l'échange, de rencontres, et aussi l'espace où elles se font courtiser par les jeunes de familles pauvres. Livrées à elles-mêmes et ensuite soumises à l'autorité du père et de la mère, le texte prend par la suite, une tournure ironique.

Le comique vient de la présentation du père tourné en dérision à cause de son illusion vis-à-vis de ses filles et de sa situation sociale : la narratrice autodiégétique et sa sœur durent arrêter l'école, étant donné que les jeunes filles de bonne famille ne vont plus à l'école à partir de l'âge de quinze ans. Le comique vient de son décalage avec la réalité. La narratrice autodiégétique clairvoyante se joue de son discours et de son opposition. Il est vu à travers le regard de sa fille, qui le perçoit comme un pantin jouant le rôle du roi. Son regard est embrouillé, et leur vie se réduit à une comédie. N'étant pas fiers de leur condition sociale, tous joueraient un rôle : « Car il n'était pas question non plus de chercher un emploi. Mère avait bien risqué une tentative timide, pourquoi ne donnerions-nous pas quelques leçons

particulières après tout ? C'était une occupation fort convenable pour des demoiselles » (HUMBERT, 1979 : 102).

La polyphonie permet de mettre en scène le contrôle et la mise à distance des propos tenus par la mère, de ses idées omniprésentes, qui paraissent plus importantes dans la mesure où ce sont ces directives que la narratrice doit suivre. En d'autres termes, les filles ne discutent pas les choix de leur mère en ce qui les concerne : « Car il n'était pas question non plus de chercher un emploi » (HUMBERT, 1979 : 102).

Qui prend en charge le discours ? Le Père ou la Mère ? Le système polyphonique brouille les pistes et met en œuvre une voix fantomatique et plurielle qui rassemblerait celles des anciens, la doxa et le discours social. Nous savons par la suite, qu'il s'agissait d'une décision de la Mère, d'une proposition qui viendrait s'opposer à ce discours des « anciens », repris par les filles : « Pourquoi ne donnerions-nous pas quelques leçons particulières après tout » (HUMBERT, 1979 : 102) ?

Á ce moment, survient un discours moderne, qui fait correspondre classe et travail féminin : « C'était une occupation fort convenable pour des demoiselles » (HUMBERT, 1979 : 102). Ce discours renégocie la tradition et donne à voir une nouvelle vision de la jeune femme mauricienne, de sa valorisation grâce à son intégration dans un système économique. Le discours entre guillemets en impose et signifie que l'énonciateur prend la parole de force en coupant son interlocutrice. Il cherche à interrompre ce discours concernant leur destin, leur vie et l'emploi, comme pour dire que c'est lui étant chef de famille qui parlerait pour ses filles :

> *« « Moi, faire travailler mes filles ! » s'était exclamé Père, seigneur sans fief, « jamais, vous m'entendez, jamais ! » Il ne se bornait là qu'à appliquer les beaux principes de son milieu, ou plutôt de celui auquel naïvement, il croyait encore appartenir » (HUMBERT, 1979 : 102).*

Le père arrive un peu comme un personnage dépassé par son temps, bloqué dans une période. Au lieu de représenter cette figure d'autorité paternelle liée aux générations anciennes d'hommes de bonne famille, il est ici tourné en dérision par la narratrice se venge. Tous les discours sont tournés en dérision dans la mesure. Anne ne comprend pas les décisions prises à son sujet. Tout se passe comme si aucun de

ces choix n'avaient de sens. Toutes ces règles et toutes ces normes sociétales n'ont aucun sens :

> *« Nous ne devions pas continuer nos études après l'âge de quinze ans. N'était-ce pas une charge déjà bien lourde pour le budget familial ? Et puis qui en aurait vu l'intérêt ? Nadège, en premier lieu, n'y tenait guère. Tous ces livres censurés, ces prières et ces litanies continuelles, ça l'endormait de plus en plus » (HUMBERT, 1979 : 101).*

Les questions rhétoriques expriment son incompréhension et son ironie et mettent en avant l'avis des parents que devraient s'approprier la jeune fille. Manipulée, sans véritable discours puisqu'elle ne fait que reprendre les discours rapportés de ses parents et les idées de sa sœur jumelle sans réellement les commenter, les réfuter alors même que le cadre énonciatif du journal le lui permet. Anne rapporte les scènes et les propos comme une médiatrice, juste chargée de nous les transmettre. Les discours repris font voir la marginalisation de la narratrice : « Quelle sottise ! S'écriait Nadège, ma pauvre Anne, on n'apprend pas à vivre dans de tels livres » (HUMBERT, 1979 : 101).

Tout se passe comme si Anne était en apprentissage, d'où son écriture de la consignation pour tenter de comprendre. C'est Nadège qui lui transmet un enseignement.

« Pourquoi nous serions-nous rebellées » (HUMBERT, 1979 : 102). Cette question et tous les autres discours rapportés donnent l'impression que la narratrice en est prisonnière, prisonnière des discours et des préjugés. La classification des races est liées à celle de la classe sociale compartimentée et non métissée se retrouvent également dans le roman mauricien.

Conclusion

Bien que Rose et Anne se dévoilent ou sont censées se dévoiler dans leur récit-journal, ces narratrices autodiégétiques se jouent de leurs lecteurs en refusant finalement d'être comprises et connues, décryptables ou « réifiables » par une pratique discursive du narrataire qui les transformeraient en des objets de savoirs essentialisés. Elles ne se laissent pas analysées, car elles sont les seules à pouvoir s'analyser soi-même et à avoir droit à parler d'elle-même. En agissant de manière soudaine et de façon contradictoire, elles ne donnent pas aux lecteurs le temps de parler d'elles, tant les romans mènent de longs développements et digressions qui produisent des rythmes différents dans un esprit tortueux et hermétique. L'originalité et la nouveauté de ces représentations de la femme de couleur réside dans le fait que ces esprits représentés chez Monique Séverin, Marie-Thérèse Humbert et Véronique Bourkoff, ne laissent rien transparaître de ce qu'ils souhaitent réellement, alors que les représentations des femmes de couleur dans les romans coloniaux étudiés, étaient visibles puisque leur image était plus ou moins simpliste, et leur désir comme leur être n'étaient pas autant complexifiés.

Il y a un paradoxe fondateur dans le fonctionnement des récits à la première personne *d'Á l'autre bout de moi* et de *Rouge Cafrine* car les narratrices nous invitent à mieux les connaître en nous dévoilant leurs pensées profondes, leur intériorité et le sens de leur existence, en même temps qu'elles s'esquivent du centre de la scène. Tout se passe comme si elles se dissimulaient : Anne derrière Nadège et la société mauricienne postcoloniale. S'agit-il d'une ruse qui les protègerait d'une quelconque réification ou qui maintiendrait le suspens dramatique et les rendrait toujours spectaculaire ? En d'autres termes, leur évasion laisserait dans l'ombre une part d'elles-mêmes qui en ferait des êtres énigmatiques, infiniment autre et peut-être même exotiques.

Rose et Anne se divisent en un Moi social et en un Moi profond. Leur identité est en partie constituée par la société postcoloniale (qui porte en elle, les traces du colonial avec l'omniprésence des discours coloniaux, racistes, cherchant toujours à réifier et à classer les races comme dans les romans coloniaux. D'ailleurs comme dans les romans coloniaux, nous retrouvons dans ces trois romans postcoloniaux le refus du métissage avec le Noir, le blanchiment de la race qu'adoptent de nombreux personnages et narratrices.

L'évolution de ces romans rapporte comment de manière laborieuse, ces personnages principaux pensent le renversement de ces formes préalables de continuité discursives, soit en passant par l'expérience de l'assimilation, soit en passant par l'expérience de la gémellité sororale, soit en passant par la rencontre et l'écoute du discours de vérité du fantôme Madame Joseph. Anne observe ce qu'elle devrait être, à savoir sa sœur jumelle ; Rose se réinvente en Mélissa ; Zénia, Dolène et Madame Auberti décident de reprendre le flambeau de Madame Joseph, en lutte pour une nouvelle féminité de couleur.

Ces textes féminins postcoloniaux parlent de la société et représentent le « je » dans la société, c'est-à-dire un « je » social. Autrement dit, les effets des représentations de la société sur le Moi. Les romans coloniaux traitant de celles de la colonie, le roman postcoloniaux discutent de celles de la postcolonie en profondeur. La postcolonie suppose qu'il y a un « fantôme colonial » qui voue les « Moi » des narratrices et personnages féminins de couleur à l'inexistence, à la double existence : rêvée et réalisée. Le « moi » de Rose et d'Anne, de Dolène et de Madame Auberti se déconstruit et se reconstruit. Ce qui révèle le malaise existentiel de ces personnages et narratrice qui tentent de trouver une issue et de ne pas être écrite, figée dès le départ dans une « écriture de la couleur ».

D'où, l'écriture du journal chez Marie-Thérèse Humbert et Véronique Bourkoff qui figure une thérapeutique et qui suppose l'écriture comme chemin de vie chez Anne et Rose.

Si les romans coloniaux traitaient de la société coloniale, les romans féminins postcoloniaux rendent compte des sociétés postcoloniales de manière intime. Les narratrices racontent leur histoire personnelle et leur conflit identitaire traversés par

la présence du colonial. Le discours colonial pèse encore sur ses choix de vie, sur sa renégociation identitaire et culturelle. Les narratrices font elles-mêmes l'expérience de la vérité de ces discours et testent la validité et le sens de ces thèses à l'origine de la colonie, qui sont encore bien vivaces.

Ces narratrices et personnages de couleur capables de remettre en question la continuité de ces synthèses préétablies, rompent-elles avec cette continuité ? Sommes-nous davantage du côté de l'intimité des races (comme l'entend Marius-Ary Leblond), de la vérité que dans le roman colonial en ce qu'il y a un monologue intérieur donnant plus consistance et complexité à l'identité (altérisée) de couleur qui serait peut-être une marque de réel décentrement ?

CHAPITRE III :
LES FEMMES DE COULEUR :
DOUBLE ALTÉRITÉ.

Introduction

Précédemment, nous avons observé que les personnages principaux et les narratrices autodiégétiques de couleur mènent une réflexion sur leurs identités en observant et en expérimentant des idéologies dominantes héritées de la formation discursive colonialiste et orientaliste. Pour se construire, elles doivent remettre en cause leur propre vision d'elles-mêmes et de la société postcoloniale. Elles tentent de rompre avec l'idéologie coloniale omniprésente des narrateurs blancs des romans coloniaux qui décrivent et présentent les sociétés mauriciennes et réunionnaises.

Dans le roman colonial mauricien *Namasté*, nous pourrons observer de quelles manières la Femme indienne apparaît comme Autre genré et comme objet de savoir et de discours l'Homme. Comme dans les deux autres romans coloniaux analysés au premier chapitre, *Ameenah* et *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un noir*, les narrateurs blancs figent les femmes, en particulier celles de couleur. Nous y relevons une formation discursive masculine, phallocentré, paternaliste et machiste contre laquelle s'élèverait tout un pan de la littérature féministe postcoloniale mauricienne.

En quoi l'identité de la Femme de couleur serait porteuse de double altérité pour le lecteur français et le narrateur blanc ? Nous expliquerons comment les représentations et images de la Femme de couleur sont liées à celle de la subalterne, notamment chez Gayatri Chakravorty Spivak, perçue comme la dominée d'un dominé.

Aujourd'hui, les narratrices des romans féminins postcoloniaux décrites au chapitre précédent déconstruisent ces mythes féminins, notamment dans *Á l'autre bout de moi*; et déconstruisent ces formations discursives dans le sens où ce sont elles qui prennent en charge l'énonciation en ce qui les concerne. En d'autres termes, elles s'auto-représentent, évoluant dans des sociétés postcoloniales qui

empêchent leur épanouissement, atrophiant leur mode de pensée et les obligeant à entrer dans un moule identitaire racialisé. Nous aborderons également la question de la racialisation et de ce que recouvre le mot « noir », pour ainsi mieux comprendre les origines de ces dogmes et de leurs effets sur l'écriture identitaire.

Les narratrices de récits mémoriels autobiographiques semblent également se servir d'un discours anticolonial. En quoi pouvons-nous dire que les narratrices autodiégétiques et les personnages des romans et des récits mémoriels *Letan lontan* de Rada Gungaloo, *Tête Haute* de Mémona Hintermann et *Miettes et Morceaux* d'Eileen Lohka, mettent en scène une rupture de la continuité des formes préalables et des représentations notamment concernant la ligne de couleur et le genre ?

Nous nous sommes penchés sur le versant autobiographique d'*Á l'autre bout de moi*, ainsi que sur des types autobiographiques particuliers que sont les récits mémoriels, parce qu'il serait proche des romans-journaux à la première personne que nous avions examinés jusque-là, à savoir le roman colonial *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*, *Á l'autre bout de moi* et *Rouge Cafrine*.

La différence de ces deux genres réside dans la fictionnalisation du « je » mais aussi sur le plan formel. Pourtant, nous remarquons que nous pouvons établir un parallèle entre ces romans et ces récits mémoriels féminins postcoloniaux dans la mesure où ils partagent les mêmes objectifs : faire entendre des contre-vérités et représenter des « je » capables de décrypter les sociétés postcoloniales dans lesquelles ils vivent. Elles seraient donc capables de discernement et capables de se représenter et de faire tomber les préjugés en présentant en long et en large sa propre expérience comme preuve de discours vrai pour produire de nouveaux savoirs et de nouvelles thèses.

Nous y retrouverions l'engagement pris par les romanciers coloniaux qui souhaitaient exposer dans le détail et dans le souci de vérité, les colonies, leur mode de fonctionnement, leurs habitants, les insulaires. Ils se situeraient dans la continuité des expositions coloniales, et accèderaient à une représentation fidèle à la réalité parce que décentré. Ils utiliseraient le regard de l'insulaire qui serait plus à même selon Marius-Ary Leblond de révéler l'essence de ces colonies, c'est-à-dire tout ce qui fait leur intimité et leur génie.

Décentrer le regard revient à décentrer le discours. C'est ce qu'annonce Mémona Hintermann sur sa quatrième de couverture. Elle y met l'accent sur le fait que pendant des années durant, des spécialistes et des scientifiques, anthropologues se seraient mis à « parler » sur elle, c'est-à-dire sur les femmes métisses, mais aussi à parler pour elles. Son texte autobiographique s'origine dans le débat portant une fois de plus sur la légitimité de représenter l'Autre de couleur, l'insulaire. Tout se passe comme si le conflit de légitimité qui travaille les romans coloniaux revenait comme un fantôme et une question non résolue.

Il y aurait donc, nous le supposons, des problématiques communes dans les romans coloniaux, postcoloniaux et dans les récits mémoriels féminins postcoloniaux mauriciens et réunionnais liées à la représentativité, au conflit de légitimité, à l'identité de couleur, et plus particulièrement de l'identité de couleur féminine.

1. Rupture de la continuité des synthèses préétablies sur le Féminin.

Nous verrons dans ce troisième chapitre, de quelle manière les romans postcoloniaux et coloniaux construisent le Féminin comme Autre, et la Femme de couleur, comme Autre à double titre. Comment est représentée la Femme indienne et le Féminin dans le roman colonial mauricien de Marcel Cabon ?

1.1 *Á l'autre bout de moi* déconstruit le mythe féminin occidental.

Françoise Lionnet écrit que « la dialectique du corps et de l'esprit, du proche et du lointain, du même et de l'autre faisait place après 1968 à la déconstruction des catégories de la pensée occidentale. Les penseurs de la différence nous offraient une nouvelle ouverture au moment même où les mouvements de décolonisation changeaient pour toujours le cours de l'histoire »[84]. Elle explique que l'explosion de créativité qui s'ensuivit permit un renouvellement profond de nos habitudes mentales.

> *« La critique féministe et déconstructrice, creuset de l'interdisciplinarité, ouvrait aussi des pistes utiles pour mieux comprendre comment les mots peuvent faire violence au psychique, comment la langue nous parle et parle en nous, et conditionne ainsi nos perceptions. La langue mais aussi le genre, la classe et la race sont nos signes d'identification incontournables : ils nous constituent en tant que sujets parlants » (LIONNET, 2012 :8-9).*

[84] Françoise LIONNET *Écritures féminines et dialogues critiques Subjectivité, genre et ironie : Writing Women and Critical Dialogues Subjectivity, Gender and Irony*, Trou d'Eau Douce (Maurice), L'Atelier d'écriture, 2012, p.8.

Dans notre étude, nous tentons de démontrer en quoi ces mots parlent et assignent des identités aux narratrices et personnages qui veulent s'en défaire et auxquelles elles veulent répondre.

Dans sa thèse *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture*, Françoise Lionnet développe un argument théorique sur les modalités de l'hybridité et des mises en relations conceptuelles d'auteurs d'ici et d'ailleurs, dans le temps comme dans l'espace. Au moment où « la notion d'hybridité commençait tout juste à être débattue vers la fin des années 1980 par les critiques anglophones (dont Homi Bhabha en 1985) qui cherchaient alors un moyen d'aller au-delà des essentialismes identitaires en cours dans le discours critique anti-colonial » (LIONNET, 2012 : 85).

Selon la théoricienne, l'idée de métissage déconstruit la possibilité de stabilité biologique (raciale ou sexuelle) ainsi que la notion de pureté nationale (qui est citoyen à part entière ?) ou d'authenticité culturelle (où est le local, où commence le global ?). Le métissage ouvrirait des pistes utiles pour penser la différence et la diversité, si tant est qu'on ne ramène pas tout à une fade utopie universaliste où tout se mélangerait sans distinction.

La notion de métissage qui permettrait de rendre compte des identités plus complexes, donc plus proches de la réalité, travaille les textes puisqu'il est question de deux cultures antagoniques construisant les personnages.

> *« Le défi est de conceptualiser la rencontre, la relation ou la créolisation sous l'angle d'une dialectique entre nature et culture qui puisse donner lieu à de nouvelles façons d'envisager l'avenir et d'imaginer des mondes possibles dans lesquels l' « Autre » ne serait ni oublié ni exclu » (LIONNET, 2012 : 15).*

Le rapport nature/culture est un motif récurrent des analyses que la théoricienne développe. Il s'agit de l'homologie d'un autre binarisme, celui du genre féminin/masculin, étudié par la philosophe féministe Hélène Cixous. L'approche intellectuelle des « queer studies » aujourd'hui serait une nouvelle version de ces mêmes principes de métissage qui visent à dèstabiliser, entre autres, la loi du genre et celle des identités nationales.

---

[85] *Ibid.*, p.14.

> *« Il [lui] semble donc que la gageure, pour la critique littéraire, est d'aller au-delà de ces constructions dichotomiques qui emprisonnent les corps, les subjectivités et les sujets de recherche dans des carcans plus ou moins indignes, dont certains ont été véhiculés par l'histoire littéraire nationaliste depuis Gustave Lanson (1984), et avant lui par les grammairiens du XVIIe siècle » (LIONNET, 2012 : 15).*

Comme théorie de la lecture, le métissage est devenu pour Françoise Lionnet, la métaphore idéale des procédès d'écriture et de textualité (du latin *textus*, tissus) servant à mettre en valeur le tissu ou le tissage de mots qui caractérise le travail de l'écrivain dans son corps à corps avec la langue. Le flot narratif de l'auteure ou de la narratrice qui se réinvente en s'écrivant mène à une découverte de soi et des spécificités physiques de son corps.

> *« Ainsi, Anne, l'héroïne du premier roman de Humbert […], arrive à re-tisser un moi de papier par le truchement du retour mémoriel qui fait appel au trope du flot et de la route, « la belle route lisse – si belle avec son macadam bleu, et toujours si tiède, si douce aux pieds, du lait ! » dit-elle (1979 :97) De ce fait, l'écriture donne à voir une re-naissance liée à un type d'autoportrait qui se veut réparateur car il devient l'antidote des traumatismes causés par les carences de la culture ou les exactions de l'hégémonie coloniale raciste et misogyne » (LIONNET, 2012 : 16).*

Françoise Lionnet utilise le concept de « transcolonialisme » pour parler de transversalité non-hiérarchique, « sud-sud ». C'est ce qui l'a amenée à penser théoriquement le dialogue entre écrivain(e)s d'horizons divers dont les œuvres se parlent précisément parce qu'elles se situent toutes en porte-à-faux par rapport au savoir et au pouvoir dominants qui restaient indifférents aux questions de genre, de race et d'ethnie.

« Les voix qui émanent aujourd'hui de ce que furent- mais qu'on ne peut plus guère appeler- « les périphéries » des grands empires [l']'interpellent surtout quand elles travaillaient la langue de façon à la fois violente et jubilatoire » (LIONNET, 2012 : 22). La créolisation indianocéane se démarquerait de la littérature des Antilles où l'engagement à l'ère dé- ou anti-coloniale restait plus sombre ou plus austèrement politisé qu'à Maurice.

Dans son deuxième chapitre, la théoricienne postule l'idée que dans *Á l'autre bout de moi*, Marie-Thérèse Humbert entreprend de déconstruire les utopies de l'imagination occidentale, les mythologies créées par celle-ci à propos des femmes et des îles tropicales. En effet, depuis l'Atlantis de Platon jusqu'à la Spéranza de Michel Tournier, les îles représenteraient toujours, selon elle un *topos*, une sorte de

moyen rhétorique dont les écrivains se sont servi afin de créer un espace fictif propre à enflammer une imagination visionnaire et romantique.

> *« Á partir de l'Utopie de Thomas More (1516), le mythe d'un endroit idyllique, où seul peut naître une nouvelle vision et se développer un nouvel ordre, s'est souvent trouvé associé aux îles : « l'ou-topia » étant ce lieu non-existant, l'île parfaite (« eu-topia »). Des écrivains, tels que Shakespeare, Swift, Defoë, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Samuel Butler, George Sand et Aldous Huxley ont également utilisé ce concept à des fins mythiques sinon satiriques » (LIONNET, 2012: 49-50).*

Pour Françoise Lionnet, dans ce premier roman, Marie-Thérèse Humbert, née et élevée à l'Île Maurice, conterait sa jeunesse, son passé et son pays, ce qui l'oblige à confronter l'image conjointe de la femme et de l'île, à dévoiler des réalités masquées par des siècles d'une rhétorique qui fait partie aussi de son héritage d'écrivaine mauricienne en dialogue plus ou moins explicite avec les mythologies cautionnées par les poètes de Maurice.

> *« Son roman est un procès de la culture coloniale avec son carcan de rôles bien établis, ses classes sociales rigides, et ses dynamiques meurtrières qui continuent d'inspirer les romanciers contemporains comme Nastacha Appanah (2004) et Alain Gordon-Gentil (2009), pour n'en mentionner que deux. Humbert offre une démystification des mythes coloniaux tout en proposant une autre sorte d'utopie dans laquelle l'île n'est plus une chimère, un spectacle ou un objet de l'imagination masculine, mais bien plutôt le paradigme d'un sujet féminin polysémique qui prend la parole et dévoile les conflits et les contradictions de sa situation historique » (LIONNET, 2012: 50).*

Les images de la féminité sont nombreuses dans la mythologie, dans la littérature, dans la Bible, l'antiquité grecque qui ont constitué au fil des années des formations discursive et une continuité des synthèses toutes faites concernant les femmes. C'est ce que dénonce Françoise Lionnet.

> *« Images of feminity have always been called upon to do a certain kind of ideological work in literature: we need only think of the great number of mythological images of women, from Biblical times (Eve, Salome) to romantic poetry (Beaudelaire's "Á une dame Créole" or "La belle Dorothée"), from Greek antiquity (Helen of Troy, Medea, Medusa, the Furies, the Amazons, etc.) to Freudian psychoanalysis (Dora the hysteric). All these images contribute to a certain idea of the "eternal feminine", to powerful cultural myths that die hard.[86] » (LIONNET, 2012: 28).*

---

[86] « Les images de la féminité ont toujours été appelées à créer un certain type de travail idéologue dans la littérature : il suffit de penser au grand nombre d'images mythologiques de femmes, depuis les temps bibliques (Ève, Salomé) à la poésie romantique (« Á une dame créole » ou « La belle Dorothée » de Baudelaire), de l'Antiquité grecque (Hélène de Troie, Médée, Méduse, Furies, les Amazones, etc.) à la psychanalyse freudienne (Dora l'hystérique). Toutes ces images contribuent à une certaine idée de l' « éternel féminin » de mythes culturels puissants qui peinent à disparaître. »

Françoise Lionnet affirme que dans ces cadres de représentation, la femme peut être la tentatrice ultime comme Ève, la séductrice qui pourrait conduire à la mort de l'homme comme Salomé ou Méduse, l'imparfaite, l'être castrateur que Sigmund Freud croyait, ou la muse inspiratrice qui permet au poète de découvrir un « autre part exotique », un ailleurs qui sera identifié à la femme elle-même comme dans la célèbre « Invitation au voyage » de Baudelaire[87] : « Mon enfant, ma sœur/Songe à la douceur/D'aller là-bas vivre ensemble !/Aimer et mourir/Au pays qui te ressemble » (BAUDELAIRE, 1855 :39).

Françoise Lionnet explique que pour Baudelaire, ce « pays » est notre île tropicale elle-même, le lieu féminin lointain où l'amour et la mort (« Aimer et mourir ») vont de pair, où Eros et thanatos sont inséparables[88]. La figure de l'île-femme est une image qui sera ensuite exploitée par Aimé Césaire et Edouard Maunick, deux lecteurs de Baudelaire, dont les origines insulaires ont laissé une marque indélébile sur leur poésie[89]. Le dénominateur commun de toutes ces conceptions mythiques de la «femme», évoquent une «altérité», une différence qui est à la fois attractive et répulsive, fascinante et redoutable, exotique et mortelle[90]. Elle n'est jamais l'égal partenaire.

Françoise Lionnet discute les premiers romans révolutionnaires de Marie-Thérèse Humbert, d'Ananda Devi et de Lindsey Collen. Ces récits se succèdent dans la déconstruction de nombreux tabous culturels sur la race, la classe et le sexe avec leurs représentations complexes des protagonistes féminins qui luttent avec les stéréotypes présentés ici. Ces écrivaines ne donneraient pas à voir des histoires

---

[87] "Within those representational frames, the woman can be the ultimate temptress like Eve, the seductress who might bring death to man like Salome or Medusa, the imperfect, castrating human being who suffers from penis-envy as Sigmund Freud believed, or the inspiring muse who allows the poet to discover an exotic elsewhere, an "ailleurs" that becomes identifies with the woman herself, as in Baudelaire's famous "Invitation au voyage".

[88] "For Baudelaire, this "pays" is our tropical island itself, the distant feminine place where love and death go hand in hand, where Eros and Thanathos are inseparable." *Ibid*, p.29.

[89] "The figure of the island-as-woman is an image that will later be exploited to great effect by Aimé Césaire and Edouard Maunick, both readers of Baudelaire, whose insular origins have left an unmistakable mark on their poetry." *Ibid*., p.29.

[90] "The common denominator of all these mythic conceptions of "woman" is that she connotes an "otherness", a difference that is at once attractive and repulsive, fascinating and fearsome, exotic and deadly."*Ibid*., p.29.

«positives», loin de là, mais leur lucidité et leur capacité à remettre en question le statu quo est extrêmement précieux, car elles suggèrent des paradigmes alternatifs permettant d'imaginer de nouveaux récits culturels, de nouvelles possibilités et modes de relation à travers les différences.[91]

1.2 Mythe de la Femme comme Autre genré dans le roman colonial mauricien *Namasté.*

Dans les romans coloniaux que nous avons étudiés précédemment, ce sont surtout les hommes qui parlent pour les femmes. Ils sont donc le lieu d'une parole masculine, comme nous l'avons vu et comme nous allons voir notamment dans ce roman de Marcel Cabon.

La représentation de la femme dans *Namasté* de Marcel Cabon est réifiante. Il s'agit d'un discours de l'homme sur la femme qui avoue, loin des regards des femmes, que cette dernière l'intrigue et finalement fait de lui son subalterne, parce qu'elle semble soumise, silencieuse et différente de lui :

> *« Une femme… On a beau y songer, on ne sait pas très bien ce que c'est. On a beau être celui à qui appartient la terre, qui la travaille, qui coupe le bois, celui qui dit : « Ce sera ainsi ! », on ne sait pas très bien ce que c'est une femme ; on n'est pas très sûr d'être celui qui, allant avec elle dans les montagnes de la vie, va devant » (CABON, 1981 : 41).*

La femme est homogénéisée et reste pour le narrateur masculin un mystère insondable. Il n'est pas clairement identifié et s'adresse plus particulièrement au lecteur masculin, pensant partager avec les autres hommes cet avis, d'où l'impersonnel « on ». Il est question d'un discours collectif d'un point de vue masculin. Tout se passe comme si, dans ce contexte énonciatif, le narrateur était libre d'exprimer la faiblesse des hommes face à la femme qu'ils ne peuvent pas cerner. Les répétitions des « on ne sait pas très bien » soulignent la perte de repère.

---

[91] *Ibid.*, p.46-47.

Lui, qui croyait connaître son rôle dès le début de la citation finit par ne plus savoir quelle partie jouer.

D'autre part, la répétition anaphorique qui rythme le texte de manière lyrique, rappelle à la fois l'ode et l'hommage à la femme mystérieuse qui effraie l'homme, l'ensorcèle ou l'attire. Les répétitions, les anaphores, les métaphores et les constructions de phrase rappellent le poème. *Namasté* est en effet, le roman de l'Autre, dans la mesure où il donne à voir les préjugés que les villageois ont à l'égard du nouvel arrivant indien, Ram.

Ce discours ne peut être que celui d'un homme, est-ce celui de Ram ? Nous pouvons supposer qu'il s'agit de celui des narrateurs omniscients qui expriment leurs opinions sans tabou. Cependant étant donné qu'avant cette citation, le texte faisait référence à Oumaouti. Il se pourrait que ce soit les mots du narrateur premier blanc :

> *« Á cause d'Oumaouti, des choses étaient venues à Ram qu'il n'aurait pas connues sans elle. Fortes, fraîches, bruissantes. Shive lui avait laissé sa terre, sa case et ses bêtes, mais il croyait ne pouvoir les aimer plus et elle était venue. […] Il n'y avait rien et il y a eu Oumaouti. […] Et tout avait été plus beau » (CABON, 1981 : 41).*

Avec plus de distance, le narrateur s'adresse plus particulièrement au lecteur (masculin), en débattant dans un argumentaire sur ce qu'est la femme qui est pour lui commme pour tous les hommes compris dans le pronom personnel « on ». Le narrateur livre ce qu'il ressent pour la femme, et porterait ainsi la voix de tous les hommes à ce sujet.

Ils livrent de façon décomplexée leur faiblesse face à la Femme qu'ils ne peuvent cerner et ils révèlent leur impression de se faire mener en bateau par elle. Ils évoquent également leur doute concernant l'identité de celui ou de celle qui dirige le foyer familial. La femme aurait une position supérieure. Le narrateur tente d'expliquer le sentiment de celui qui manque de connaissances et de savoirs concernant la gente féminine, car ils ne parviennent pas à expliquer cette féminité.

Nous accédons à un autre type d'altérité, à savoir l'Autre genré. Une fois de plus, nous pouvons parler de *Namasté* comme le roman de l'Autre. La femme est objet de discours, alors que le narrateur masculin en est le sujet. L'homme cherche à se définir en se comparant à la femme, mais face à l'incompréhension que génère

cet être, il devient finalement perplexe sur lui-même. D'où les répétitions des « on ne sait pas très bien » qui indiquent son incertitude et sa perte de repère. Lui qui connaissait son rôle au début de la citation, finit par ne plus savoir finalement si son rôle est bien de commander à la femme à la fin de la citation.

Oumaouti est différente de cette femme qui n'aurait rien à redire, docile comme un petit animal, auquel elle avait été comparée lors de son arrivée au village. Par conséquent, l'homme ne peut la contrôler, puisqu'elle joue toujours la comédie, et puisqu'elle porte le masque de circonstance de la femme « parfaite », érigée en modèle de fidélité et de soumission. C'est ce qui confère à l'homme son infériorité dans la mesure où Oumaouti est seule à savoir qu'elle porte le masque.

Cet énoncé réhabilite la force et le pouvoir de la femme face à l'homme. Cependant, il s'agit d'homogénéiser une nouvelle fois les femmes. Cette homogénéisation ne rend pas la complexité et l'hétérogénéité de leurs identités et des rapports sociaux et politiques de ces sujets désirants. Toutefois, la rébellion dans l'acte d'Oumaouti d'aller consulter une tisanière qui lui sera néfaste et ne va engendrer que destruction, mort, violence et folie. La morale du texte romanesque peut sembler machiste ou misogyne dans la mesure où elle signale que la femme est dangereuse et qu'elle peut réduire l'homme à néant.

Oumaouti, la femme du héros, incarnerait la figure de l'Autre féminin. Elle représente la différence d'avec l'homme. L'Indienne est entièrement dévouée à son mari, dont elle est entièrement soumise, et pourtant elle parvient à inverser les rôles. Le point de vue masculin inclut celui du lecteur : le narrateur enjoint le lecteur à se rendre à sa cause. *Namasté* comporte un discours dominant patriarcal.

La description et l'hommage rendus à la femme sont accompagnés par un dessin de femme « pauvrement habillée », courbée sur la droite en train de piler des graines ou des aliments qu'elle laisse sécher, devant la petite cabane. Nous supposons qu'il s'agit de celle de Ram. Cette femme est entourée de fleurs et de plantes, et en arrière-plan, nous pouvons voir la montagne fendue en deux. Cette fente qui rappelle d'autre part l'organe génital de la femme, représente cette terre féconde et nourricière qui se donne à l'homme, semblable à la femme. Ce parallèle est manifeste dans la mesure où la montagne est au-dessus du « pilon » qui

symbolise dans les sociétés antillaises la fécondité. Les courbes de cette femme peuvent être considérées comme le prolongement de la montagne et symboliseraient la femme-île. La femme serait alors l'allégorie de la montagne selon le texte qui exhibe la féminité de la terre. La prosopopée de la terre et l'élévation de la femme qui est au-dessus de la condition humaine.

Les pointillés qui l'entourent et qui tracent le contour de la femme et du pilon autrement dit du mortier, indiquent que cette femme est en mouvement. L'acte de piler pour nourrir les hommes la rapproche de la terre dans la mesure où la terre est aussi nourricière. Son visage sérieux et courbé, ne laisse pas voir ses yeux. Nous pouvons supposer qu'ils sont fermés, comme sa bouche, rappelant la position de femme silencieuse inférieure aux hommes. Elle apparaît forte de par sa corpulence et grande comme la colline.

Les lignes principales vont vers le haut. Elles sont verticales : d'abord les lignes du pilon et celles de la femme qui sont plus présentes et plus grasses. D'autant que les crêtes de montagne rendent le mouvement de la montée, rappelant le geste

de la femme qui est de piler, en déplaçant le mortier vers le haut puis vers le bas. On pourrait aller plus loin et y voir un geste et un objet phallique dans le même rapport à la vie. Le toit de la cabane évoque également la montagne à cause de son sommet. Ce geste et ce mouvement veulent aussi signifier qu'elle a grandi comme le texte l'a rappelé :

« Elle grandissait. […] De fleur, elle passait fruit et déjà Roukmine ne la traitait plus en enfant. »

Cette illustration vient doublement imager le texte et vient renforcer son sens. Il s'agit de faire passer le message par un autre code plus visuel, qui donne une autre impression au lecteur, et compléte ou renforce ce que dit le texte. Le récit donne une certaine représentation de la femme grâce à ses mots, à ses comparaisons et à ses métaphores, alors que le dessin nous en donne une autre ne correspondant pas forcément à celle imaginée par le lecteur. Le dessin vient alors préciser ce que le narrateur décrit. Il guide le lecteur, lui fait voir l'âme de ce village en conférant au texte un côté ou plus exotique, ou plus authentique, pour que les lecteurs puissent se rapprocher des villageois en leur donnant une visibilité. Le dessin constitueraient aussi la matérialité des personnages et de l'île qui deviennent des éléments plus concrets et plus présents grâce aux représentations picturales et non pas seulement orales. Le mélange des genres contribue à une meilleure visibilité.

L'originalité du texte réside dans le fait que la construction d'un discours de savoir prend la forme d'un texte caché. Son statut de supérieur est remis en cause. D'autant que c'est le personnage féminin Oumaouti qui causa indirectement, la perte de Ram en faisant secrètement appel à d'autres croyances et à d'autres pratiques populaires que celle de l'Inde sacrée :

> *« Dans ces choses-là, il ne faut qu'y avoir de la patience. […] Et quand elle eut trouvé, il lui fallut un moment pour faire les sept petits paquets qui dénoueraient le ventre d'Oumaouti. […] Ram ne sut jamais qu'à cause de l'enfant qui ne voulait pas venir, un trou s'était creusé dans la tête d'Oumaouti, comme le puits à la margelle écroulée qu'on voyait derrière la case du cordier. Un trou qui la tenait éveillée auprès de Ram, des heures durant, alors qu'il dormait» (CABON, 1981 : 56-57).*

La femme effraie parce qu'elle porte le masque de la soumission et fait croire à son impuissance quand bien même elle agit indépendamment de son mari, avec l'aide d'autre villageoise de consulter la tisanière, parce que c'est une affaire de

femmes, un univers qui apparaît exclusivement féminin. Contrairement à Ram imprégné de textes religieux, Oumaouti influencée par les autres femmes, va basculer dans l'univers profane de la sorcellerie. Dès lors, le texte la présente comme l'être impur différente de ce qu'incarne Ram, c'est-à-dire la pureté de la spiritualité indienne. Oumaouti symbolise d'abord le modèle féminin qui ensuite par son écart de conduite sera menée à sa perte. En conséquence, Oumaouti effraie parce qu'elle est tentée par le Mal qu'elle finit par incarner. Dans ce roman, la surnature est néfaste. Le profane et la féminité auraient souillé la pureté de Ram qui était élevé dans le texte en semi-dieu, à cause de sa sérénité, de ses chants religieux et de son enseignement. La mort d'Oumaouti et de son enfant va le rendre fou et le change en être cruel. Á ce moment-là, l'horreur surgit dans le texte. La fin du roman donne à voir un univers apocalyptique et chamboulé par le cyclone. Ram se retranche dans les montagnes et son intégration dans le village est mise à mal. Sa vie est un échec, car comme son grand-père lui non plus, ne pourra habiter l'île Maurice et posséder un lopin de terre. Il ne pourra finalement pas habiter l'île.

Nous avons pu voir la constitution de la femme comme Autre genré dans les passages du roman colonial mauricien *Namasté*, à laquelle s'ajoute l'altérité comprise dans son indianité. Cette double altérité a été à peine évoqué chez Ameenah dans l'image de cette héroïne indienne incarnant un Orient féminin. En d'autres termes, ces romans mauriciens donnent surtout à voir un point de vue masculin et une identité masculine dominant l'autre femme. Par conséquent, dans une imbrication de champ de domination, la femme noire se retrouverait dans la hiérarchie raciale et genrée la subalterne des subalternes.

1.3 Continuité des stéréotypes de la double discrimination chez Les Femmes Noires.

Nous nous intéressons à ce que veut dire être Femmes noires à Maurice et à La Réunion, dans l'imaginaire, dans l'histoire et dans la littérature coloniale, pour mettre en lumière la double discrimination et les stéréotypes qui construisent la Femme noire mauricienne et réunionnaise. Pour ce faire, il sera d'abord question de l'étude sociologique *La femme, cette inconnue, Isle de France, terre des hommes*[92] de la Mauricienne Eileen Lohka.

La théoricienne regroupe sous le terme de « femme noire », au 18ème et 19ème siècle (dès le moment de la colonie), les affranchies, nommées « femmes de couleur libres » et la femme indienne. Cette dernière formerait dans un sens une sous-section de la femme noire, soit libre soit esclave, puisque les registres la classifiaient alternativement comme « négresse indienne » lorsqu'elle était asservie et souvent comme « noire malabare libre » ou « noir libre de caste malabare »[93].

Dans son étude concernant la représentation des femmes à Maurice, Eileen Lohka tente de les reconnaître dans leur individualité. Elle souhaite penser « les femmes », non pas comme un terme générique, ni comme un groupe comme elles l'avaient déjà été au fil de l'Histoire[94]. C'est ce qu'elle dénonce dès le départ, à savoir qu'à partir de ses premières lectures (de Milbert[95], Bernardin de Saint-Pierre et des tomes d'histoire générale sur la période française, par Toussaint, Antoine

[92] Eilenn LOHKA, *La femme cette inconnue : Isle de France, terre des hommes*, Port Louis, L'Atelier d'écriture, 2013.

[93] Annoté par l'auteure : « Il est entendu que l'Indienne des débuts de la période française diffère de celle des arrivées subséquentes, durant la période anglaise de l'engagisme au XIXème siècle, […]. Durant la période française, certains artisans indiens sont arrivés dans la colonie en tant qu'immigrants libres. Á titre d'exemple, les maçons, maîtres de l'art de l'argamasse (décoration faite en ciment sur les façades des maisons, tradition qui se retrouve encore dans l'île de nos jours), étaient très prisés. » (LOHKA, 2013 : 19)

[94] Annoté par l'auteure : « On pense ici aux « tricoteuses » pendant la Révolution, aux « filles de mauvaise vie », aux « bonnes sœurs » et autres groupes qui gomment, encore et toujours, l'individu. » (LOHKA, 2013 : 19)

[95] Publié en 1812, son journal de voyage relate un séjour entrepris aux environs de 1800.

Chelin et Huguette Ly-Tio-Fane, entre autres[96]), elle s'est vite rendue compte des généralités de l'image de toute femme :

> *« Qu'elle soit française, créole ou métisse, noire esclave ou affranchie, indienne libre ou esclave, la femme ne laissait que des traces de nature si superficielle qu'elle en devenait parfois un simple stéréotype. […] Je connaissais la valeur exacte des différentes catégories d'esclaves, à la livre près, je voyais bien le prix à payer pour en libérer une mais…la femme en tant qu'individu, dans sa vie à elle, disparaissait derrière les chiffres et les renseignements d'ordre général sur la vie dans la colonie. Souvent, la femme française s'effaçait au profit des exploits de son mari dans une mer des Indes en proie à la lutte incessante entre les puissances européennes qui voulaient étendre leur zone d'influence, leur territoire colonial et leur réservoir d'épices et de produits exotiques – bois d'ébène, girofliers, cannelliers, poivriers, santal entre autres » (LOHKA, 2013 : 17).*

Eileen Lohka met en évidence la domination des clichés sur les femmes noires qui entraveraient toute image singulière et plus réelle de la femme noire qui reste en quelque sorte parlée, décrite, définie et expliquée par ces synthèses qui ne sont pas remises en cause.

La théoricienne observe que tous les documents étaient consignés par des hommes, notamment par des observateurs royaux, journalistes, gendarmes, gouverneur, intendant ou greffier Azema du Conseil Supérieur de la Colonie. C'est pourquoi, elle tente de trouver des bribes de mémoire qui redonneraient corps aux expériences des femmes de la colonie.

> *« Ce serait une façon de faire reprendre leur place aux innombrables femmes, toutes origines confondues, qui ont sacrifié leur vie pour le développement de cette colonie française en mer des Indes, qui ont œuvré aux côtés de leurs maris, qui ont sacrifié famille, parents et enfants, qui ont connu la faim et la peur, qui ont payé de leur liberté et de leur vie, pour assurer le succès de « l'étoile et la clef de la mer des Indes »[97](LOKHA, 2013 : 17).*

Pour les théoriciens du « Black feminism » et pour Yann Le Bihan[98], les femmes noires sont victimes d'une double discrimination. Ce dernier explique que depuis le 16ème siècle jusqu'à nos jours, les stéréotypes, les croyances ainsi que les images occidentales attachées à la « femme noire », sont caractérisés par leur remarquable permanence. Il y aurait donc une permanence des « formes préalables

---

[96] Pour la plupart, des historiens ou archivistes dont les textes sont basés sur leurs recherches dans les Archives de Maurice.

[97] *Stella Clavisque Maris Indici*, telle est la devise de l'Île Maurice, officiellement adoptée pour les armoiries de la colonie en 1906.

[98] Yann LE BIHAN, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines*, 183, 2006.

de continuité ». Michel Foucault déclare qu'il faut se méfier des synthèses, des stéréotypes qui sont des « formes préalables de continuité » dans le sens où on les accepte sans jamais les questionner et les remettre en cause. Cependant, il ne recommande pas de les refuser totalement et pour toujours de manière radicale, mais exhorte à « secouer la quiétude avec laquelle on les accepte »[99] ; ce qui veut dire de rompre avec cette « tranquillité tranquille » qui endort toute vigilance et fait accepter, admettre ces synthèses comme des « vérités » irréfutables.

> *« Ces formes préalables de continuité, toutes ces synthèses qu'on ne problématise pas et qu'on laisse valoir de plein droit, il faut donc les tenir en suspens. Non point, certes, les récuser définitivement, mais secouer la quiétude avec laquelle on les accepte ; montrer qu'elles ne vont pas de soi, qu'elles sont toujours l'effet d'une construction dont il s'agit de connaître les règles et de contrôler les justifications ; définir à quelles conditions et en vue de quelles analyses certaines sont légitimes ; indiquer celles qui, de toute façon, ne peuvent plus être admises » (FOUCAULT, 1969 : 37).*

Michel Foucault remet en cause la capacité de chacun à s'interroger, à prendre conscience d'être « manipulé » dans la mesure où chacun accepte de contribuer « docilement » et sagement à cette continuité. Il y aurait une force au-dessus des locuteurs, qui empêcherait ceux qui utilisent ces formes préalables de penser par eux-mêmes, c'est-à-dire de penser « en dehors » de cet ensemble et de cette logique. Michel Foucault soutient que ces synthèses ne seraient que des effets d'une « construction », d'un ensemble, d'une ordonnance que le doit pouvoir connaître et saisir les règles. Le locuteur se doit également de contrôler les justifications, explications (arguments) de ces synthèses. Le locuteur doit donc remettre en question tous les stéréotypes, les idées reçues en définissant quelles conditions et quel objectif de ses analyses, permettent de distinguer et de les légitimer comme celles qui ne doivent plus être admises.

Les femmes noires feraient l'objet d'une double discrimination, d'abord à cause de leur genre dans une société machiste et patriarcale, ensuite à cause de leur couleur. Dans le discours colonial, deux niveaux de comparaison ethnologique, culturelle, identitaire et sexuelle sont à observer. D'une part, le discours colonial oppose l'Homme blanc à l'Homme noir et parallèlement, il oppose l'Homme blanc et l'Homme noir à la Femme noire. Selon *L'Orientalisme* d'Édouard Saïd, la femme orientale diffère de l'homme oriental. Rose-may Nicole dans *Noirs, cafres et*

[99] Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.37.

créoles, étude de la représentation du non blanc réunionnais, documents et littératures réunionnaises (1710-1980), déclare que dans les poèmes et romans coloniaux du 18ème et 19ème siècle, la représentation de la femme est paradoxale parce qu'elle est tantôt positive, à cause de sa beauté, contrairement à celle de l'homme noir. Il est en effet question de mises en scène réifiantes qui figent les femmes comme les hommes de couleur pour mieux les contrôler dans le discours ethnologique colonial. Il leur est enlevé toute singularité, et toute humanité, puisqu'ils ne sont que des objets d'études ethnologiques. De ce fait, ils deviennent objets de savoir et de domination. Les femmes noires sont changées en objets sexuels.

Que recouvre l'entité « femme noire » ? Il semble qu'à La Réunion et à Maurice, la femme noire serait la femme indienne et la femme créole, cafrine d'origine africaine. Dans les littératures mauricienne et réunionnaise le « Noir » recouvre-t-il les mêmes entités ? Il semble que pour Maurice et La Réunion, le Noir renvoie à la couleur de peau, donc à l'ethnie africaine, appelée « Cafre » pour La Réunion et « Créole » pour Maurice. Dans la catégorie des Noirs, nous comptons pourtant également les Indiens.

Mais qu'en est-il de leurs représentations dans les romans féminins postcoloniaux qui succèdent aux romans coloniaux ? Les mentalités et les représentations concernant les femmes de couleur sont-elles les mêmes ? Pouvons-nous dire que les idéologies et la doxa ont changé dans les sociétés postcoloniales mauriciennes et réunionnaises ? Eileen Lohka écrit dans *La femme, cette inconnue. Isle de France, terre des hommes*, que le legs des femmes de couleurs à Maurice est plus tenace dans la vie de tous les jours que dans la mémoire consignée ou institutionnelle.

Nous supposons que les romans féminins postcoloniaux mauricien et réunionnais de notre corpus remettent en cause et rompent des « formes préalables de continuité » ; de fait, nous pouvons peut-être parler de nouveauté et de nouveau décentrement.

1.4 La représentation dominante de la Femme noire comme subalterne.

« Subalterne », recouvre en général, les rapports de domination qui existe entre individus : les relations de genre (Femmes/Hommes), de classe (Prolétaires/Bourgeois), et de communauté (Noirs/Blancs). Pour notre étude, la subalterne serait celle qui n'aurait pas accès au discours hégémonique[100] et qui « est toujours parlée » par autrui. Gayatri Chakravorty Spivak explique que les femmes subalternes « ne peuvent parler » dans le sens où « parler » implique la parole, l'écoute, une réponse et la responsabilité qui n'existent pas dans la sphère de la subalterne. De fait, la seule manière de produire ce discours est d'insérer la subalterne en tant que subalterne dans le circuit de l'hégémonie.

Dans nos romans, les narratrices passent par l'écriture des récits-journaux à la première personne qui présuppose un pacte et qui confère au texte, une dimension narrative « souterraine » et secrète, car les discours de ces narratrices ne peuvent être entendus en dehors de ce cadre « sécurisant » du journal intime fictif. Les fictions *Rouge cafrine* et *Á l'autre bout de moi* donnent à voir des discours de personnages et narratrices subalternes car ils ne peuvent être entendus dans un cadre discursif qui ne demande pas à être préservé. Par conséquent, les propos sur la ligne de couleur, le débat des discours dominants et coloniaux et les stéréotypes constitutifs des identités des narratrices, doivent nécessairement passer par une dialectique cachée et par des stratégies énonciatives subalternes.

Nous pouvons dire que les romans coloniaux présentant une voix narratorielle au discours qui fait entendre la voix des Autres de couleur, mais conditionnées pour dire le discours colonial et orientalistes, sont des voix subalternes. Ces Autres seraient subalternes, car ils sont en quelque sorte parlés par Autrui, étant donné que leurs discours ne sont entendables qu'au moment où ils justifiaient ou adoptaient le discours dominant, montrant ainsi qu'il y ait une

[100] Discours dominants qui contribuent à renforcer le pouvoir et l'hégémonie, étant responsable de la continuité des formes préétablis jamais remis en question.

hégémonie qui oblige de dire la supériorité du Blanc sur le Noir et l'Indien. Nous prenons le concept de discours hégémonique comme le discours qui participe de l'Hégémonie (coloniale) dans le sens où il est en partie responsable de la naturalisation du Pouvoir et de la domination, comme un discours dominant.

Les subalternes seraient parlés par autrui, par les discours dominants, et ne pourraient en sortir, puisque leurs discours restent conditionnés dans la pratique discursive de la doxa qui est une représentation stéréotypée, attendue et non dissidente.

Les discours orientalistes et coloniaux consistent à parler pour et à homogénéiser l'Autre oriental, l'Autre de couleur, l'Autre colonisé pour mieux le dominer. Il serait donc subalterne si nous nous faisons référence à la conceptualisation de Gayatri Chakravorty Spivak. Le Subalterne serait une construction mentale ? Dans les imaginaires et la doxa, les subalternes seraient celles et ceux qui restent parlés par les discours dominants. Peuvent-ils parler librement dans le sens de produire une dissidence, un discours nouveau ou anti-dominant ?

Il s'agira de définir la subalterne ou la femme subalterne en montrant en quoi la femme a une position de subalterne dans la perspective d'une théoricienne qui a posé la question : les subalternes peuvent-elles parler ? Gayatri Chakravorty Spivak allie la problématique du discours hégémonique à celle de la « Femme subalterne » en se demandant si dans le contexte indien, les subalternes peuvent parler.

Dans le discours savant, le concept de subalterne a une histoire. Nous commencerons par voir l'histoire du mot et des contextes dans lesquels il a été employé pour ne pas tomber dans les dérives essentialistes. « Subalterne » décrit une réalité militaire. Antonio Gramsci l'a employé pour désigne r les dépossédès, les opprimés et les classes dominées dans une situation hégémonique les excluant de tout rôle significatif dans la gestion du pouvoir. Les historiens subalternistes l'ont emprunté à Antonio Gramsci et l'ont doté d'une nouvelle signification. De sorte que le « subalterne » était celui qui n'a pas accès ou n'a qu'un accès limité à l'impérialisme culturel. Dans le premier volume des *Subaltern Studies*, les subalternes sont définis comme étant les classes et groupes constituant la masse de

la population laborieuse et les couches intermédiaires des villes et des campagnes. Il s'agit de la différence démographique entre la population totale de l'Inde et tous ceux qui en constituent l'élite. Ainsi, les subalternes étaient définis par la relation de subordination dans laquelle les élites les tenaient et par la relation qui se déclinait en termes de classes, de castes, de sexes, de races, de langues et de cultures (Pouchepadass, 2007 :165).

Les *Subaltern Studies* s'intéressent au développement par stade des subalternes dans le cadre historique, à savoir leur « permission de narrer » leur propre histoire, comme le prouvent les travaux d'Edward Saïd et de Ranajit Guha. Ils étudient leurs voix-conscience, c'est-à-dire leur discours social. Leur objet d'étude n'est pas littéraire, contrairement au nôtre. Pourtant, ces mécanismes sociaux de la représentation historiographique dans le contexte indien des *Subaltern Studies* fournissent un outil conceptuel et une grille d'analyse du discours des subalternes nous permettant d'interpréter des stratégies narratives et énonciatives dans les romans postcoloniaux et dans les romans coloniaux mauriciens et réunionnais du corpus. Nous pouvons de cette manière, expliquer les modes de fonctionnement dans la construction de sujets et d'objets de discours, des moyens mis en place par les romanciers coloniaux pour tenter de mettre en scène une réappropriation de la parole, du discours du savoir et du pouvoir en transformant l'Autre de couleur en objet de discours.

> *« L'historiographie du nationalisme indien a pendant longtemps été dominée par l'élitisme -l'élitisme colonialiste et l'élitisme bourgeois-nationaliste […] partage [ant] le préjugé selon lequel la fabrique de la nation indienne et le développement de conscience (le nationalisme) qui confirma ce processus furent exclusivement ou principalement des réalisations de l'élite. Dans les historiographies coloniales et néocoloniales, ces réalisations sont portées au crédit des gouvernants, des administrateurs, des institutions, des politiques et de la culture du colonialisme britannique ; dans les écrits nationalistes et néonationalistes, à celui des personnalités, des institutions, des activités et des idées de l'élite indienne. »*[101]

Nous nous situons dans le champ d'étude historique de Foucault. Leur projet est de repenser l'historiographie coloniale indienne à partir de la perspective de la chaîne discontinue des révoltes paysannes pendant l'occupation coloniale. Pour les intellectuels du Premier-Monde intéressés par la voix de l'Autre, certaines sections

[101] Ranajit GUHA (dir.) *Subaltern Studies I*, op. cit., p.1

de l'élite indienne ne sont au mieux, que des informateurs autochtones. Toutefois Gayatri Chakravorty Spivak insiste sur le fait que le sujet colonisé subalterne est irrémédiablement hétérogène. Autrement dit, le sujet colonisé subalterne n'est pas homogène. Nous pouvons partir de son postulat de l'hétérogénéité du sujet colonisé subalterne, de sa définition du subalterne pour analyser les positions de nos narrateurs, narratrices et personnages principaux qui seraient sujets ou objets, sujets hétérogènes et non objet homogène dans les mises en scènes et peintures des textes littéraires du corpus.

Le groupe subalterniste se demande comment toucher la conscience [consciousness] des gens, et avec quelle voix-conscience les subalternes peuvent-ils parler ? Ces questionnements des subalternistes peuvent-ils aider à mettre en lumière l'élaboration et l'esthétique des textes ? Si nous nous demandons à notre tour avec quelle voix-conscience les subalternes peuvent parler (dans le sens d'être audibles par le discours dominant, nous pourrons voir que cette voix-conscience qui tente de se faire entendre, va utiliser des formes et des modes discursifs particuliers dans le genre romanesque des champs littéraires mauriciens et réunionnais, qui rendent floues les frontières entre autobiographies et fiction, entre roman et récit mémoriel.

Pour Gayatri Chakravorty Spivak, de nos jours, une partie de la critique la plus radicale en provenance de l'Occident résulte d'un désir intéressé de conserver le sujet de l'Occident, ou l'Occident en tant que Sujet[102].

La théoricienne cite Althusser qui écrit dans « Idéologie et appareils idéologiques d'État » (*notes pour une recherche*) que [103] :

> *« la représentation de la force de travail exige non seulement une reproduction de sa qualification, mais, en même temps, une reproduction de sa soumission aux règles de l'ordre établi, c'est-à-dire une reproduction de sa soumission à l'idéologie dominante pour les ouvriers et une reproduction de la capacité à bien manier l'idéologie dominante pour les agents de l'exploitation et de la répression, afin qu'ils assurent aussi « par la parole » la domination de la classe dominante. »*

En conséquence, selon Gayatri Chakravorty Spivak, « subalterne » symboliserait toutes les formes de différence culturelle qui survivent dans la

---

[102] Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Les subalternes peuvent-elles parler ?,* Paris, Amsterdam, 2009, p.14.

[103] In *Positions*, 1964-1975, Paris, Éditions sociales, 1976, p.72-73.

situation coloniale et tous les domaines de la pensée et de l'expérience de la société dominée qui demeurent inaccessibles à l'emprise autoritaire du rationalisme des Lumières, de la modernité occidentale et de l'État-nation. Par exemple, le privé/domestique contre le public ; le religieux/artistique/affectif contre le rationnel ; le communautaire/local/marginal contre le national. Dans sa définition, les subalternes développeraient une logique autre qui leur permette d'être insaisissables par le rationalisme des Lumières. Seraient-ils irrationnels, seraient-ce ceux qui s'organisent selon des rites et des croyances que ne reconnaissent pas les Lumières, les dominants et élites porteurs de modernisme.

Cependant, cette construction de ce que peut être et ne pas être le ou la subalterne ne serait pas une « contre-image » de l'autorité, c'est-à-dire une représentation qui dans un schéma dualiste, cherche à déterminer ceux qui appartiendrait à la catégorie des dominés ? Dans ce mode de représentation et dans cette catégorie du subalterne (peut-être nécessaire pour la formation discursive qui rompra la continuité des formes préalables) dont l'identité est opposée à celle de l'Occidental rationnel, moderne et riche, ne pouvons-nous y voir une homogénéisation de cette identité, et par la même, une contradiction dans l'énoncé de Gayatri Chakravorty Spivak dans sa recherche des traces de la manifestation et des résistances, des voix des subalternes.

Pourtant, le qualificatif « subalterne » renverrait aussi au « fragment » face au souverain, à l'universel, à l'homogène et au continu. Le fragment s'applique aux segments sociaux opprimés et réduits au silence par l'État-nation, dont le projet subalterniste vise à restituer la parole dissidente. Ainsi, les subalternistes souhaitent rendre compte de la parole dissidente qui marquerait une rupture ou un énoncé nouveau échappant à l'influence des discours dominants.

Dans son essai *Les subalternes peuvent-elles parler*, Gayatri Chakravorty Spivak s'interroge sur la construction idéologique du genre, à la fois, en tant qu'objet de l'historiographie coloniale indienne et sujet d'insurrection qui préserve la domination masculine. Dans le contexte de la production coloniale, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent parler, les subalternes en tant que femmes sont encore profondément dans l'ombre.

En outre, elle explique qu'en ce qui concerne la figure et l'image de la femme, la relation entre la Femme et le silence peut être tramée et organisée par les femmes elles-mêmes. La question que pose Gayatri Chakravorty Spivak est de savoir si la construction idéologique du genre, en tant qu'objet de l'historiographie coloniale et en tant que sujet d'insurrection, préserve la domination masculine.

« Si, dans le contexte de la production coloniale, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent parler, les subalternes en tant que femmes sont encore plus profondément dans l'ombre » (SPIVAK, 2009 :53). Parce qu'elles se trouvent dans un contexte de production coloniale, les femmes indiennes peuvent encore moins parler que les Indiens, explique Gayatri Chakravorty Spivak. Si le discours et l'histoire de l'Indien colonisé n'est pas entendable par le discours dominant, celui de l'Indienne l'est encore moins, si ses mots sont toujours attendus dans des cadres précis stéréotypés.

Parce que la construction idéologique qui fait du genre, l'objet de l'historiographie coloniale et le sujet d'insurrection conservant une domination masculine, dans le contexte colonial, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent parler.

> *« Les subalternes peuvent-ils parler ? Que doit faire l'élite pour prévenir la construction continue des subalternes ? La question de la « femme » semble particulièrement problématique dans ce contexte. Á l'évidence, si vous êtes pauvre, noire et femme, vous avez décrochez le gros lot ! Mais si cette formulation est déplacée du contexte du Premier-Monde vers celui du postcolonial (qui n'est pas identique au Tiers-Monde), le qualificatif « noire » ou « de couleur » perd de sa force de persuasion. La nécessaire stratification, pendant la première phase de l'impérialisme, de la constitution coloniale du sujet capitaliste fait que la « couleur » ne peut être utilisée comme signifiant émancipateur » (SPIVAK, 2009 :69).*

Autrement dit, les qualificatifs « noire » ou « de couleur » tiennent leur force de persuasion du contexte du regard du Premier Monde tourné vers le monde postcolonial, à cause de la nécessaire stratification pendant la première phase de l'impérialisme et de la constitution coloniale du sujet capitaliste qui fait que la « couleur » ne peut être utilisée comme signifiant émancipateur. En d'autres termes, ce qualificatif ne peut renvoyer à une quelconque émancipation.

Dans *En d'autres mondes, en d'autres mots essais de politique culturelle*, Gayatri Chakravorty Spivak explique qu'il est possible que ce ne soit pas seulement « le rapport entre les trois systèmes de domination [de classe, racial et genre] » qui

soit « dialectique », mais que sur les diverses scènes de la décolonisation, les rapports entre systèmes indigène et impérialiste de domination soient aussi : « dialectiques », même quand ils entretiennent des rapports différents avec ces trois grands systèmes. Il y aurait un lien et un dialogue entre ces trois systèmes de domination que sont : la classe, la race et le genre.

Selon la théoricienne, tout le monde pense que « subalterne » se résumerait à un mot chic pour désigne r l'opprimé, l'Autre, celui qui n'a pas eu sa part du gâteau. Elle indique toutefois, dans son article, la définition du mot « subalterne » qu'elle emploie :

> *« Si elles ont tissé des réseaux de relations de la manière la moins phallocentrique possible et si cela a néanmoins échoué, alors la subalterne ne peut parler. Utilisons aussi au moins le discours hégémonique, le discours savant » (SPIVAK, 2009 : 106).*

Gayatri Chakravorty Spivak affirme qu'elle parle dans les termes d' Antonio Gramsci et poursuit en décrivant sa théorie de la subalternité, à savoir que les subalternes « ne peuvent parler » dans le sens où « parler » implique la parole et l'écoute, en tant que réponse, en tant que responsabilité qui n'existe pas dans la sphère de la subalterne. La seule manière de produire son discours est d'insérer la subalterne en tant que subalterne dans le circuit de l'hégémonie. L'essai « Les subalternes peuvent-elles parler ? » vise à problématiser le sujet, pour aboutir à la question de la représentation du sujet du Tiers-Monde dans le discours occidental (SPIVAK, 2009 :13).

Pour Jérôme Vidal, cet essai est la répétition obstinée d'une question : « Les subalternes peuvent-elles parler ? » La surdité non moins obstinée de nombreuses réponses faites à cette intervention depuis un quart de siècle témoignerait selon lui, de la nécessité de cette répétition insistante (SPIVAK, 2009 : ii). La problématique liée à la parole des subalternes et les subalternes seraient des présentes-absentes, telles des spectres qui ne seraient jamais réellement représentées ou seraient surreprésentées dans des énoncés attendus, contrôlés et non dissidents. Seraient-ce des fantômes qui obsèdent ces romans coloniaux et postcoloniaux du corpus ? Il y aurait un réel paradoxe dans les mises en scène des Autres de couleur subalternes féminins, qui sont d'une part présents par la représentation du récit, et qui sont d'autre part, absents du récit puisque dans les romans coloniaux, ils sont « parlés » et « racontés » par des narrateurs masculins blancs. Les romans postcoloniaux de

notre corpus donnent plutôt à voir des narratrices et personnages féminins de couleur dominants de par leurs discours de savoir, ou par leur observation, leur analyse de la société, des idéologies, des identités et par leur expérience. Leurs identités multiples donnent épaisseur et vraisemblance à ces femmes et filles de couleur.

1.5 La Littérature mauricienne féminine postcoloniale à la reconquête des voix muselées féminines objets des hommes.

Pour Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, dans son article « Les cris du corps dans quatre romans mauriciens contemporains : démembrement et redéfinition du sujet ». « L'écriture des femmes a profondément renouvelé la littérature mauricienne contemporaine. Elle est marquée par ses engagements postcoloniaux et par son regard sans aménité sur les systèmes de domination, politique ou sexiste. Elle met en exergue un paradigme de la reconquête des voix muselées, une analyse des formes de la subalternité » (BRAGARD et RAVI, 2011 :197).

Les femmes semblent être les ultimes victimes d'une longue chaîne de dominations, composée de l'exploitation des Chagossiens, des Créoles ou des Chinois par la machine économique, à travers laquelle l'histoire coloniale et l'histoire de l'esclavage refont surface[104].

La femme est considérée comme l'esclave d'un autre esclave, esclave de son mari qui est lui-même esclave de son patron. « Par l'identification du corps de la femme avec le corps dépossédé de l'esclave, corps noir qui continue d'être discriminé à Maurice, la marginalisation de la féminité se radicalise et se confond avec toutes les formes de subalternité, de discrimination : l'Autre, ce n'est donc pas l'homme ni sa tribu. L'Autre, c'est la femme elle-même » (BRAGARD et RAVI, 2011 :202-203).

[104] *Ibid*., p.202.

Pour Véronique Bragard et Srilata Ravi, dans la littérature mauricienne, la figure d'Ananda Devi est emblématique dans la mesure où elle a influencé la manière dont la littérature mauricienne évolue aujourd'hui[105].

Selon Chandra Talpade Mohanty dans son article, un discours dominant représente la femme comme « Autre culturel et idéologique composite produit de différentes représentations discursives (scientifique, littéraire, juridique, linguistique, cinématographique, etc.)[106]», alors que les « femmes » sont des sujets réels et matériels d'histoires collectives qui n'ont ni rapport d'identité directe, ni rapport de correspondance puisque le rapport est arbitraire parce que forgé dans des contextes culturels historiques spécifiques (DORLIN, 2009 : 151).

Dans *L'Idéologie raciste*[107], l'objectif de Colette Guillaumin est de montrer que le sexe est comparable à la « race », dans la mesure où le sexe et la race n'ont pas d'existence biologique. Elsa Dorlin explique en effet, que le « sexe » et la « race » peuvent être définis comme marque biologisée qui signale et stigmatise une « catégorie altérisée ». Tous deux ne peuvent être définis en tant que catégorie ou groupe naturels. D'après Colette Guillaumin, « une différence physique réelle n'existe que pour autant qu'elle est ainsi désignée, en tant que signifiant, par une culture quelconque. Ces signifiants varient d'une culture à l'autre. Cette différence se manifeste donc comme pur signifiant, porteur des catégorisations et des valeurs d'une société » (DORLIN, 2009 :11).

---

[105] *Ibid*., p.12.

[106] (DORLIN, 2009 : 149)

[107] Colette GUILLAUMIN, *L'Idéologie raciste*, Gallimard, Paris, 2002, p.96-97.

2. Des romans postcoloniaux et des narratrices décentrant le regard.

2.1 Les problématiques littéraires des années 70-80 : déconstruction des discours dominants qui déplacent les statuts d'objets et de sujets.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou explique que la nomination indique le point de vue du sujet nommant la réalité du nommé. Sur l'espace partagé, la perception « ethnotypisante » de l'Autre repose sur un certain nombre de préjugés liés, non pas à sa présence sur le lieu, mais bien à son rapport supposé à l'origine, à son étrangeté (MÉDÉA, 2009 :131). L'auteur[108] avance l'idée que c'est à partir des récits de voyage que se construit l'imaginaire de l'île et qui lui donne le statut de fiction et de texte pour un destinataire européen. C'est pourquoi, le roman réunionnais est pris dans une problématique du regard. Il serait question d'un regard de l'intérieur contre le regard de l'extérieur. Pour Martine Mathieu, il existe un regard « de l'intérieur » qui est un des critères de définition de cette littérature, qui s'évaluerait par la comparaison et auquel nous pouvons opposer des descriptions faites d'un point de vue extérieur à l'île, dans les récits de voyage du 18ème siècle, par exemple ceux de Roger Vailland.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou parle aussi d'un regard de l'intérieur pour l'autre. Alors que le roman colonial inscrirait selon lui, la possibilité et la « vérité » de son discours précisément dans le regard « natif » que vient parfois mettre en perspective et en porte à faux le projet naturaliste. C'est par exemple le cas pour les œuvres de Marius-Ary Leblond ou le projet romantique pour le roman du

[108] Le roman réunionnais, une problématique du même et de l'autre : essai sur la poétique du texte romanesque en situation de diglossie

marronnage. Il parle d'une confrontation d'imaginaires, de mythes et de réalités pour faire montre de la maîtrise de l'identité réunionnaise.

> *« Épopée blanche contre épopée marronne, territorialisation contre le mêlement des espaces, des races et des langues, la production native est, d'emblée, une littérature engagée, une littérature de revendications et de combat. De ce fait, le roman réunionnais présente un discours contraint, dont les rouages et les contradictions apparaissent à nu dans les reformulations coloniales » (MARIMOUTOU, 1990 : 432).*

Il affirme que ce discours contraint à son tour, le roman contemporain qui est également engagé, dont la version du monde se lit en référence à une version antérieure à laquelle elle tente de s'opposer, en proposant un autre imaginaire à partir du même référent et en recentrant le destinataire privilégié de ses récits.

Les textes font apparaître les représentations sociales concernant la ligne de partage de couleur, la classe et le genre parfois de façon sarcastique notamment avec le personnage marginal et dérangeant de Nadège d'*Á l'autre bout de moi*, mais aussi dans le roman réunionnais *Rouge Cafrine* avec cet autre personnage dérangeant marginal, Rose. Dans ces deux romans féminins, les narratrices et personnages s'attaquent aux discours racistes avec beaucoup de violence et d'ironie. Elles tendent à mettre à mal toutes les représentations qui les détruisent psychologiquement. Ce sont des anti-héroïnes qui dédoublent leur personnalité pour réussir leur assimilation. Elles tentent de répondre aux questions : comment s'aimer quand on est noire ? Comment s'intégrer dans une société raciste dans laquelle les préjugés raciaux, sexistes et religieux sont encore à l'ordre du jour ?

Pour un grand nombre de personnages faisant autorité dans les textes, la mobilité sociale ne peut s'établir que par le blanchiment. Autrement dit, il faut atteindre le blanchiment de la peau pour accéder au rang social élevé. Il importe même plus que la richesse et l'éducation. C'est ce que déplore le roman de la Mauricienne Marie-Thérèse Humbert *Á l'autre bout de moi*, alors que le roman mémoriel du Mauricien Benjamin Moutou, rend compte de cette vision du partage de la ligne de couleur par des exemples sans commentaires. Tout se passe comme si le texte parlait de lui-même ou comme si le narrateur était, quelque part, lui aussi, muselé. Ce dernier n'est que témoin du passé et n'a pas à le juger. Il doit le transmettre avec le plus d'objectivité possible, dans un souci de réalisme ou dans le but de faire correspondre au texte la visée scientifique et historique de son roman

mémoriel. Expliquant ainsi, le manque de profondeur psychologique qui se dégage des récits mémoriels de manière générale.

2.2 Anne, une narratrice qui dénonce l'omniprésence des préjugés de couleur discriminante.

L'intitulé *Á l'autre bout de moi* renvoie à l'altérité qui construirait le « Moi » par opposition à une autre race et à une autre classe. La classification des races liées à la classe sociale compartimentée et non métissée y apparaît avec force dans l'énoncé de la narratrice. Elle s'approprie parfois les visions de sa sœur jumelle :

> *« Ainsi, puisque c'étaient surtout les Blancs qui détenaient l'argent des banques et les actions des grosses compagnies sucrières, coûte que coûte les nôtres s'efforçaient de singer leur train de vie […] Les Blancs, eux, pouvaient se permettre quelques entorses aux convenances, la superbe blancheur de leur peau ne les garantissait-elle pas de toute confusion ? Mais nous ! Cet épiderme hâlé, tout notre entourage nous confirmait dans l'idée que c'était quelque chose d'immonde, qui pointait l'oreille, et qu'il fallait absolument soustraire aux regards. De la tenue Nadège, de la tenue Anne ! Voyons, habillées ainsi, vous vous feriez prendre pour de petites Indiennes » (HUMBERT, 1979 :39).*

Dans cet énoncé à plusieurs voix, le sujet n'est plus le colon blanc, mais l'Indienne métis, qui reprend le discours colonial, mêlé à un contre-discours colonial. C'est pourquoi, la narratrice autodiégétique met d'abord en exergue la domination du Blanc pour finir sur l'infériorité du Métis et de l'Indien. Le jeu discursif fait hésiter le lecteur, car nous ne savons pas exactement de quel côté penche la narratrice. Est-elle en train de tourner en dérision ce discours colonial ou bien l'adopte-t-elle, puisqu'on saura plus tard qu'Anne est attirée par le monde européen. Cette narratrice, comme le narrateur des romans coloniaux met en opposition le Blanc et les autres races qui lui sont inférieures et qu'il doit civiliser. D'où la référence au processus d'assimilation dans l'expression péjorative « singer leur train de vie » qui renvoie au ridicule et révèle le masque de la narratrice, à savoir son double jeu/je ; car la narratrice a une position critique, elle est bien sujet qui pense et analyse sa propre situation et sa société avec le regard de la native

métisse, mi-Indienne, mi-Blanche. Ainsi, l'assimilation qui consiste à copier la culture de l'Autre et à devenir le semblable de l'Autre est tournée en dérision.

Nous comprenons qu'elle ne s'inclut pas dans la catégorie des Blancs et qu'elle se met à distance en utilisant le pronom personnel « eux », suivi du nom « les Blancs ». Il est donc encore question de barrière entre les races et par conséquent, de barrière entre les classes sociales. En outre, la phrase suivante ne compte que deux mots évoquant leur différence avec l'identité des Blancs. Cette phrase exprime l'identité communautaire, marquant la différenciation et la barrière infranchissable entre ces deux groupes humains :

> *« Mais nous ! Cet épiderme hâlé, tout notre entourage nous confirmait dans l'idée que c'était quelque chose d'immonde, qui pointait l'oreille, et qu'il fallait absolument soustraire aux regards. »*

Le point d'exclamation et la brièveté de la phrase averbale expriment la violence liée à cette hiérarchie raciale. Comme dans le roman colonial, il s'agit de faire abstraction du métissage, de son existence qui relève de l'anormalité et de la bestialité. Il faut tendre au blanchiment et non à l'inverse. Ce passage révèle que ce n'est qu'en se rapprochant le plus possible du Blanc que ces personnages seront sauvés. D'où le déni d'une quelconque indianité, synonyme de déchéance : « Voyons, habillées ainsi, vous vous feriez prendre pour de petites Indiennes ! »

Leurs désirs d'appartenir à une identité autre que celle du Blanc sont vite censurés par la mère (pourtant métisse) représentante de l'autorité. Le syntagme nominal « la superbe blancheur de leur peau » connoté positivement avec outrance, tourne en dérision le discours dominant, hérité de la formation discursive coloniale. La question rhétorique ne vient-elle pas témoigner du sarcasme de son discours oralisé ?

La narratrice autodiégétique et Nadège dénoncent avec ironie, l'objectif des Blancs qui est de revenir à la pureté de la race blanche, comme dans le roman colonial :

> *« Il était blond et c'est la première chose qui me frappa en lui, d'une blondeur vigoureuse de Blanc colonial ; pareille blondeur n'avait-elle pas de quoi surprendre sous les tropiques ? On aurait dit un Nordique, mais un Nordique ayant vécu au grand soleil et dont la peau se serait hâlée à de perpétuels étés. Tu comprends, déclarait Nadège dédaigneusement, à force d'exiger du conjoint un pedigree, de rejeter avec horreur toute alliance suspecte et d'ajouter un peu de sang anglais à chaque génération, on obtient ces*

monstres que tu vois : des Blancs de plus en plus blancs, garantis grand teint » (HUMBERT, 1979 :93).

L'originalité de ce roman réside dans la mise en scène du dialogisme des deux voix énonciatives, celle de Nadège et celle d'Anne qui, à l'inverse de sa sœur, est attirée par cette blancheur mais se garde bien de donner son avis, excepté en coulisse :

« Il n'empêche ; moi je trouvais ça superbe, ces cheveux dorés, cette peau qui bronzait juste assez pour faire ressortir les yeux clairs. J'enviais Pierre, j'enviais cette race de grands enfants musclés, habituée à être servie et à bien vivre, poussant avec insouciance sur l'engrais du travail noir et indien » (HUMBERT, 1979 :93).

Il semble à Françoise Lionnet que la dénonciation des mythes coloniaux va de pair, chez Humbert comme chez Ananda Devi, avec leur représentation extrêmement précise des procédès d'intériorisation de ces mythes. Ces écrivaines joueraient avec les stéréotypes occidentaux et la séduction qu'ils exercent sur la subjectivité féminine pour mieux déconstruire les rouages symboliques[109].

Á l'autre bout de moi peut aussi être lu sous l'angle sociologique qui mettrait au jour la dénonciation des cloisonnements raciaux dans l'île Maurice des années cinquante. Le roman s'attarde sur l'appartenance ethnique des personnages et les relations conflictuelles entre ces ethnies et sous-ethnies, qui constituent souvent des microsociétés.

La narratrice y exprime sa propre altérité contenue dans son « je » comme l'indique l'intitulé. Son « Moi » serait un autre, à savoir, celui de sa sœur jumelle Nadège, étant donné qu'elle avoue au dernier chapitre, que la partie de son « moi » la plus authentique reste cette identité qu'elle partage avec Nadège :

« Être en dehors d'elle, être à tout prix, voilà ce que je désirais, je ne savais pas encore que ce que j'étais ainsi amenée à renier, parce que trop semblable à elle, constituait souvent la partie la plus authentique de moi-même » (HUMBERT, 1979 : 419).

Á la fin du roman, la narratrice parle d'elle-même et de son identité paradoxale, car il s'agit d'une identité indémêlable. Ce n'est qu'au dernier chapitre qu'elle prend conscience d'elle-même et qu'elle révèle finalement son inexistence, puisqu'elle ne vivait qu'à travers sa sœur. Elle ne fait effectivement que raconter

[109] *Ibid.*, p.51.

tout ce qui concerne Nadège, comme le narrateur colon sujet de discours des romans coloniaux dans sa perception ambigu de l'Indien, qui annule parfois l'altérité. Anne n'a cessé de s'interroger sur le comportement de sa sœur jumelle qui selon elle, existait alors qu'elle, Anne ne faisait que l'observer et l'analyser pour mieux la contrôler, la réduire en subalterne comme l'auraient fait les narrateurs des romans coloniaux :

> *« Avec quel secret ravissement et quelle terreur, moi qui n'osais ou qui ne voulais oser (comment le démêler ?) j'ai vécu à travers elle cette intensité d'orgueil et de dédain ! Mais continuellement, redoutant d'être emportée, je me tenais sur la touche » (HUMBERT, 1979 : 419).*

Elle confie sa lâcheté, son manque d'ambition et d'orgueil, son incapacité même à vivre pleinement comme le fait sa sœur. D'où un discours virulent dans les premiers chapitres inspirés de ceux de Nadège, pour ensuite porter le discours sécurisant « public » qui lui permettrait peut-être d'entrer dans le monde des Blancs, comme André Morin (son oncle) l'avait fait.

L'altérité reste centrale comme l'indique les intitulés, dans la mesure où elle est contenue dans le « je » qui simulerait ou bien le lien gémellaire ou bien le dédoublement de personnalité de la narratrice autodiégétique. Anne devenant Nadège, et inversement, comme elle le laisse entendre dans une citation clé :

> *« Il m'est difficile de dire que je me vois. Je nous vois, moi au pluriel ou, peut-être, Nadège au pluriel, qui pourrait dire laquelle de nous ? […] Je me vois double, je nous vois double ; peut-être que je veux me voir ainsi, nous voir ainsi, je ne sais pas. En tout cas, les autres réagissent de la même façon – « je » n'existons qu'en tant que couple » (HUMBERT, 1979 : 75).*

La première phrase évoquant l'impossibilité de se démêler d'un « nous », (étant donné que le « je » est toujours suivi du pronom personnel pluriel « nous ») renvoie à l'incapacité de la narratrice autodiégétique à percevoir sa singularité et à se raconter. Dans son journal, elle rapporte essentiellement, telle une observatrice, les faits de sa sœur jumelle Nadège, de sa mère « fantôme », de son père alcoolique et révolté, de Sassita et de bien d'autres personnages qui défilent sous son regard. Son discours tantôt colonial (au moment où elle reprend les mots de ses parents), tantôt anticolonial (quand elle est sous l'influence de sa sœur jumelle Nadège), indiquerait que son journal n'existe que pour les Autres. Elle ne s'exprime que pour raconter l'histoire des autres. Son « je » n'a de valeur que dans son témoignage d'une société

villageoise mauricienne divisée et hantée par le souvenir colonial, à l'image de sa personnalité ici dédoublée.

> *« Ils, c'étaient les habitants de la maison ; des « Blancs » ; il s'agissait là d'une implacable évidence, que nous avions perçue dès l'âge de raison. Les Augier étaient des Blancs, nos bonnes le proclamaient avec un dépit impressionné, et ça sonnait blanc comme les casques coloniaux, blanc comme les jupettes de tennis des filles sur le lawn ; par-dessus tout ça sonnait froid. Elle était si fière de la pureté de la race, cette caste privilégiée, si persuadée que la seule clarté de sa peau suffirait à la placer au-dessus du commun. On pouvait être sot, mauvais, mal léché, qu'importait pourvu qu'on fût blanc » (HUMBERT, 1979 : 22).*

Le terme indien « caste » défini plus haut, indique l'identité du sujet nommant à partir de la culture indienne mauricienne. *Á l'autre bout de moi* serait-il un roman féminin indien postcolonial de l'altérité intégré comme *Namasté* ? Le « Moi » de la narratrice n'a de valeur que dans sa position de médium qui rapporte ce qu'elle voit et comprend de la société villageoise mauricienne dont elle fait partie.

Très vite, la narratrice se centre sur les problèmes raciaux hérités du passé colonial. Elle met d'ailleurs ici en évidence la présence du discours hégémonique colonial encore pesant après l'Indépendance mauricienne en entrant ainsi dans l'intimité de tous, dans les pensées les plus profondément ancrées du monde des domestiques. Ces derniers semblent ici être porteurs d'un discours de vérité concernant les catégories socio-ethniques, et d'une certaine manière, garants de l'ordre social. Ceci d'abord parce qu'un univers féminin aux discours privés informe, de maison en maison, de ce qui se passe dans leur intimité.

Les femmes forment ce lien entre les maisons de la bourgeoisie de Quatre Bornes. Comme le sont les nourrices et « nénaines » à La Réunion puisqu'elles transmettraient les traditions et en seraient les gardiennes.

James C. Scott explique, dans *La domination et les arts de la résistance : fragment du discours subalternes*, que le discours du subordonné en présence du dominant constitue le texte public, de sorte qu'il utilise le terme « texte caché » pour caractériser le discours qui a lieu dans les coulisses, à l'abri du regard des puissants. Il consiste en des propos, des gestes et des pratiques qui confirment, contredisent ou infléchissent, hors de la scène, ce qui transparaissait dans le texte public. Ce qui ne signifie pas, précise James C. Scott, que les subordonnés n'ont entre eux d'autres sujets de conversation que leurs rapports de domination.

Anne définit ce qu'est un Blanc et évoque l'obsession pour la blancheur de la peau et pour la pureté de cette race. Nous avons affaire à une parodie du discours colonial hégémonique à travers l'image de la jupe de tennis et celle des casques coloniaux. La parodie se termine sur un discours collectif ironique : « *On pouvait être sot, mauvais, mal léché, qu'importait pourvu qu'on fût blanc* » (HUMBERT, 1979 : 22) ! En conséquence, il est question d'un discours situé entre les deux textes : le caché et le public. Le texte public serait pour James C. Scott, l'*auto*-portrait des élites dominantes telles qu'elles aimeraient être vues. Étant donné leur capacité traditionnelle à faire en sorte que les autres se comportent comme elles l'entendent, le contenu du texte public donne lieu à une discussion biaisée. Il est fait pour impressionner, pour réaffirmer et naturaliser le pouvoir des élites dominantes, et pour dissimuler ou du moins « euphémiser le linge sale » de leur pouvoir. Ce serait la forme de discours politique la moins risquée et la plus complètement publique qui prend comme base l'image flatteuse que les élites produisent d'elles-mêmes. La deuxième forme de discours politique que compte James C. Scott, à savoir le texte caché, qui contraste fortement avec le texte public.

« Ici, en coulisse, là où les dominés peuvent se réunir à l'abri du regard inquisiteur du pouvoir, une culture politique tout à fait dissonante peut émerger » (SCOTT, 2008 : 33). James C. Scott postule qu'il existe un troisième niveau de politique des groupes dominés situé entre les deux premiers, à savoir la politique du déguisement et l'anonymat. Ce niveau-ci se déroulerait aux yeux de tous, mais serait mis en œuvre soit à l'aide d'un double sens soit en masquant l'identité des acteurs. Les rumeurs, ragots, légendes locales, plaisanteries, rituels, codes et autres euphémismes – soit une grande partie de la culture particulière des groupes dominés- rentrent dans ce schéma. C'est ce qu'adopte Anne dans sa description de la communauté à laquelle elle appartient. Au second degré, elle renseigne sur son groupe socio-ethnique :

> *« Depuis longtemps nous savions aussi par déduction que nous, on n'avait pas cet honneur-là ; on appartenait en effet au groupe des « gens de couleur », c'est-à-dire des sang-mêlé ; mais attention, pas n'importe lesquels : les « gens de couleur » mauriciens, eux, sont des presque-blancs-mais-pas-tout-à-fait, en quelque sorte des apatrides de la race. Du sang africain ? peut-être… mais pas assez pour se dire noirs ; du sang indien ? Peut-être… mais pas assez pour se dire indiens » (HUMBERT, 1979 : 22).*

Elle dépeint avec humour une partie de la population hybride, qui ne peut être compartimentée, qui n'a pas d'identité ethnique fixe, mais métissée. Anne reprend le discours colonial de la pureté de la race en portant un masque, dans le sens où elle se l'approprie pour mieux s'en moquer. Nous observons la parodie du discours colonial concernant la hiérarchie des races dans cet entre-deux discours, dans cette discussion. Ce qui peut expliquer l'absence d'un « je » affirmé qui se dissimule dans le « nous ». Tout se passe comme si elle portait un discours collectif caché, dont sa sœur jumelle Nadège serait le leader. Nous supposons que ce masque et ce double-sens qui parcourent toute la première partie du roman formeraient les deux parties de ce « Moi » tiraillé, de ce « Moi » en construction et fait de multiples contradictions.

> *« En fin de compte des gens qui n'ont à se reprocher que quelques gouttes de sang impur, hélas ! juste ce qu'il faut pour coaguler l'infamie. Dans quelle proportion ? Il ne convient surtout pas de le savoir. Pour les Européens on ajoute vite : très peu de toute manière… Parfois ce peu ne se voit même pas ; d'ailleurs c'est simple, quand ça devient trop visible, on dégringole, on n'appartient plus à la caste fermée des « gens de couleur », on est indien, ou noir, ou jaune. Les étrangers s'effarent : comment faites-vous pour vous y retrouver ? Comment ? Nul ne le sait, mais les Mauriciens, eux, ne s'y trompent jamais. Jamais, sauf pour eux-mêmes » (HUMBERT, 1979 : 22-21).*

La narratrice autodiégétique se moque des Mauriciens et de leur capacité à catégoriser ce qui ne peut l'être comme un colonialiste et un orientaliste. Nous remarquons dans cette dernière citation, que la narratrice prend du recul. Son sarcasme indique qu'elle n'est pas du côté des Mauriciens complexés par leur métissage. Or, la dernière phrase dit aussi clairement qu'elle n'est pas non plus dans la perception des étrangers, contrairement à ce « nous » mauriciens ou au « nous » villageois, ou au « nous » sororal.

Finalement, son identité se dissout au fil de son discours, puisqu'elle ne fait que rapporter le discours hégémonique de ses parents ou anti-hégémonique de sa sœur, comme si elle n'était que le réceptacle de ces discours, incapable de choisir. Serait-elle dans une perception d'identités non compartimentées ou serait-elle dans la relation et dans l'échange ? S'agit-il d'une constante négociation identitaire détruisant et reconstruisant ses discours caché et public, colonial et anticolonial ?

> *« Nos parents se seraient fait hacher menu plutôt que d'avouer le moindre métissage… Á les entendre on aurait cru qu'être « gens de couleur », c'était avant tout une question de classe ou de caste, en aucun cas une affaire de race. Et comment s'en douter en les regardant ? Á peine avaient-ils la peau un peu mate, mais comme il est fréquent de l'avoir en France quand on est brun. Racistes avec ça, racistes jusqu'à la moelle ! Quand ils*

parlaient des Noirs ou des Indiens, ils pinçaient la bouche avec mépris, par rapport à eux, nous on était des gens bien » (HUMBERT, 1979 : 23).

Anne rapporte leur discours pour mieux les juger, les expliquer et les tourner en dérision mais surtout pour les condamner comme le fait systématiquement Nadège. D'ailleurs, l'on croirait entendre les discours sarcastiques et provocateurs de cette dernière. Nous trouvons un peu loin un nouveau discours hégémonique familial de la mère, comme si elle l'avait par la suite, pris en charge :

« D'ailleurs, quelle différence entre les Augier et nous ? Comme eux nous parlions français alors que les autres (Noirs, Indiens et Chinois) communiquaient en créole ; comme eux nos parents avaient reçu une éducation fort stricte, avec un code rigide de bonnes manières et un sens pointilleux de la race. Bien sûr, Père n'avait pas bien tourné, mais enfin, il s'agissait d'un accident, ça arrive ces choses-là, et dans les meilleures familles » (HUMBERT, 1979 : 23).

Ce passage révèle l'obsession chez les Mauriciens de couleur de ne pas « noircir la race » notamment avec l'usage du français, comme langue des Blancs. Ceci expliquerait le choix de la langue du roman. Dans cette première analyse de son « moi », la narratrice s'exprime sur le mode énonciatif du journal, l'obligeant ainsi à parler de ces Autres qu'elle souhaite réifier et contrôler dans cet espace discursif sécurisant que représente le journal. Or, elle reste dominée par sa sœur Nadège et n' « existe » pas. « *Je me tenais sur la touche* » renvoie à l'absence d' « agency », à son incapacité à agir de façon autonome, sans sa sœur qui a été un modèle et qui menait les actions. Anne vit ainsi dans l'ombre de sa sœur.

2.3 L'identité de la narratrice de couleur toujours conditionnée par le regard des Autres.

Pour se différencier et donc exister, la narratrice doit se détacher des projets fous de rébellion. Abandonnant une partie de son identité vraie, elle se fabrique une identité pour exister en dehors de sa jumelle, et devenir sujet singulier.

« Nadège, elle, ne s'était jamais souciée d'être, elle avait pour cela des dispositions que je lui enviais ; et, par-dessus tout je pense, une absence totale de recul » (HUMBERT, 1979 : 419). Nous avons affaire à une critique de sa sœur qui manquerait de raison, alors qu'Anne se caractérise par rapport à cette altérité de la même manière que le narrateur colon décrit les Autres de couleur, impétueux et sauvages. Dans ce discours de savoir réifiant concernant sa sœur, elle met en scène paradoxalement la supériorité de son Autre jumelle, comme le colon est obsédé par l'Indienne dans les romans coloniaux notamment *Ameenah*. Pour exister il faut cesser d'être l'observateur qui consigne les faits et gestes de chacun dans un journal et vivre sa vie au lieu de l'analyser. Elle parvient à prendre du recul sur elle-même, sur sa posture qui a toujours consisté à n'être qu'observatrice qui rapporte à un narrataire la vie de tel ou tel personnage, comme un spectacle, sans en faire totalement partie pour en prendre le contrôle.

Anne n'arrive pas à exister totalement sans le regard de l'Autre, sans l'influence des Autres, sans la présence de sa sœur Nadège, de son ascendance, et sans le regard de ce narrataire présent dans sa discussion. Le roman de la Mauricienne Marie-Thérèse Humbert *Á l'autre bout de moi* prend la forme d'un journal qui se construit sur la destruction de sa narratrice autodiégétique.

> *« Par exemple, quand elle s'habillait elle ne se donnait jamais la peine de vérifier dans un miroir, et si je me permettais de signaler que quelque chose n'allait pas, elle ne consentait à aucune modification, sûre d'elle, simple avec hauteur. Jamais au grand jamais elle ne se regarda ailleurs que dans le regard des autres, se distrayant de ces miroirs fortuits comme un enfant le ferait des couleurs changeantes d'un prisme, s'amusant perpétuellement à y faire naître des nuances nouvelles, tour à tour intriguée, captivée, indignée ou séduite par ces reflets extérieurs, et s'éloignant ainsi constamment d'elle-même » (HUMBERT, 1979 : 419).*

Contrairement à Anne qui vit pour le regard des autres et qui accorde à cette doxa une importance capitale, Nadège se voit dans le regard des autres qu'elle prend pour un miroir. Son journal met ainsi en scène les discours hégémoniques auxquels elle est soumise et qu'elle perpétue, victime de la société postcoloniale. Sa description de la perception qu'a sa sœur jumelle d'elle-même rappelle la définition du sujet de Gayatri Chakravorty Spivak. Elle parle des multiples positions car « tout monde est toujours aussi hétérogénéité radicale irradiant en un réseau de différences qui détruisent l'identité initiale »[110]. Gayatri Chakravorty Spivak évoque l'acte créateur dans l'infini JE SUIS (SPIVAK, 2009 :36).

L'identité de Nadège est hétérogène, et cette dernière s'amuse de toutes ses identités qu'impliquent la négociation identitaire face à tel ou tel autre interlocuteur. Anne a voulu saisir et fixer une fois pour toute l'identité de Nadège, qui reste la seule sur qui elle n'a pas prise.

> *« Mais tandis qu'elle jouait, moi je contemplais avec dèsespoir, en face du chatoiement de ses multiples reflets, l'ombre terne que j'étais, ce maudit visage jamais suffisamment mien, parce que toujours trop proche ou trop différent du sien » (HUMBERT, 1979 : 419).*

2.4 L'Ailleurs exotique de l'incipit d'*Á l'autre bout de moi* ou rupture ?

Au lieu d'être actrice, Anne demeure spectatrice de sa sœur. Elle ne parvient pas à être « agent » à cause des conditions de l'énonciation de son journal qui fait d'elle, celle qui rapporte l'ailleurs, annoncé par l'incipit exotique. Il s'agit d'un incipit qui rappelle le conte « oriental ». Il indique d'emblée que ce roman mauricien postcolonial est confronté à la reprise du discours « exotisant ». Dès l'incipit deux univers contrastent : celui du manoir fantôme dans lequel erre la mère des narratrices et celui des héroïnes qui correspondrait à un « orientalisme », étant donné qu'elles sont décrites comme sauvages, noires, et plus vivantes. Ces caractères sont

[110] Gayatri, Spivak, *En d'autres mots, en d'autres mondes*, Préface, Paris : Amsterdam, 2009, p.21.

les mêmes que ceux d'Ameenah du roman colonial mauricien. Sommes-nous dans la reprise du discours dominant ? En ce sens, nous pouvons parler de paradoxe dans la mesure où le texte porte un discours anticolonial.

> *« Cette maison calme, celle qui a entouré notre enfance de ses cloisons de bois pourri, il me faut la décrire. Elle est située au pied d'une colline verte et ronde, à un carrefour où se croisent le soir des odeurs mêlées de terre, de santal et d'huile coco. »*

L'image de la colline verte donne un caractère inaccessible à cette maison située sur les hauteurs, tel un donjon. La narratrice plante le décor de façon originale en mettant en scène son énonciation, étant donné qu'elle rapporte comme une conteuse (« Il me faut la décrire »). Nous notons le rappel de la littérature exotique dans cette reproduction de l'Orient par la description des senteurs : premièrement l'on passe par ce qu'on entend (« le calme »), deuxièmement par ce qu'on voit (« les cloisons, le bois pourri, la colline verte »), troisièmement par l'odorat : (« odeurs mêlées de terre, de santal et d'huile coco »). D'emblée, la narratrice veut transporter le lecteur dans un autre monde conforme à l'orientalisme qu'il s'agira par la suite d'ébranler par les remises en question des héroïnes.

Ce « carrefour où se croisent le soir des odeurs mêlées de terre, de santal et d'huile coco » ne symbolise-t-il pas le mélange de cultures à l'origine de l'identité mauricienne, ou renvoie-t-il à l'exotisme à cause des épices ?

« Á gauche la route fuit vers des coins retirés, à travers des champs de canne qu'interrompt seule, de temps à autre, une misérable chaumière indienne encerclée de terre battue. » Cette route fuyante s'oppose à la « cloison », au « bois pourri » suggérant qu'on pourrait aisément échapper à cette maison fantôme. Une route qui fuit un peu comme ces narratrices quelques lignes plus loin. La « misérable chaumière indienne » renverrait à la pauvreté indienne (qui ferait folklorique) et à son passé colonial. Elle serait prisonnière de cette terre, de ces champs, du monde de la Plantation, de l'esclavage comme le souligne le verbe « encerclée ».

> *« Derrière, jusqu'à la colline, encore des champs de canne, traversés par une route qui peu à peu devient une piste où passaient alors des chars à bœufs pendant la période de la coupe. Là le monde finissait pour nous quand nous montions vers la colline et que Nadège se vautrait dans l'herbe des ornières, là nous étions, noires et sauvages, […] ».*

Anne décrit un espace hors du temps, oublié, passé, en rupture, perdu loin du modernisme « occidental » conformément au discours dominant de la différence

culturelle dont parle Homi Bhabha concernant la perception du traditionnel. Le syntagme « Là le monde finissait » indique qu'elles sont enfermées dans cet univers traditionnel indien que seul le Blanc peut sauver. Cette peinture poétique évoque l'univers des champs associé à l'enfance, à l'insouciance, à l'innocence « sauvage » (avec le rappel du mythe du bon sauvage) teintée de nostalgie. Le déictique « là » donne encore plus de présence à cette atmosphère que le lecteur doit imaginer. La narratrice met aussi l'accent sur le moment où les héroïnes se comportent comme des Noirs Libres. L'adjectif « noires » renvoie-t-il à la couleur de peau ou au fait qu'elles soient sales d'avoir couru à travers champs ou bien encore au fait qu'elles auraient pris un coup de soleil ? La mise en parallèle des deux adjectifs « noires et sauvages » serait-elle une reprise du discours colonial ?

> *« Derrière, jusqu'à la colline, encore des champs de canne, traversés par une route qui peu à peu devient une piste où passaient alors des chars à bœufs pendant la période de la coupe. Là le monde finissait pour nous quand nous montions vers la colline et que Nadège se vautrait dans l'herbe des ornières, là nous étions, noires et sauvages. »*

Peut-être que Marie-Thérèse Humbert aura voulu par cette reprise de la littérature exotique appâter le lecteur occidental et le rendre plus sensible aux problèmes qui apparaissent peu à peu au fil du texte. Ces derniers contredisent cette vision d'un éden en mettant en scène la face cachée de l'île Maurice qui n'apparaît pas dans le discours hégémonique.

> *« Là le monde finissait pour nous quand nous montions vers la colline et que Nadège se vautrait dans l'herbe des ornières, là nous étions, noires et sauvages, dans un calme émerveillement de lumière lorsque, les cannes ayant fleuri, les champs ne présentaient plus que ces nappes mouvantes de panaches mauves, toujours les mêmes d'année en année, rassurantes étendues d'où nous tenions le plaisir de savoir que demain serait semblable à hier. »*

La représentation de cet éternel retour du même, de ce temps statique du récit-conte, introduirait un élément perturbateur qui rompra le cycle dans lequel elles sont prises.

« Demain-hier, ici-là-bas, est-ce que ces mots avaient un sens chez nous, dans la quiétude du quartier ? D'une certaine manière ils semblaient s'y diluer. » L'atemporalité stéréotypée du monde rural connote une forme d'orientalisme en ce qu'elle représente une ancestralité et un traditionalisme des populations colonisées. Anne nous mène hors du temps, le même que celui des récits mémoriels réunionnais qui renverrait à la « Tradition » bien gardée qu'il s'agit d'exposer. Cette vision

correspond à une conception « capitaliste » coloniale occidentale selon laquelle l'Orient serait l'allégorie de la Tradition, alors que l'Occident serait celle de l'évolution et du progrès des Lumières. Dans cette conception orientaliste, cette « Tradition » s'opposerait au « Modernisme ». La société décrite serait subalterne dans sa description de l'espace en accord avec le discours hégémonique colonial.

> *« Parfois, pour bien m'en convaincre, je répétais lentement cette phrase apprise aux premiers cours d'anglais, our house is at Quatre-Bornes, Quatre-Bornes is a Part of Plaine Wilhems, Plaines Wilhems is a part of Mauritius, Mauritius is a part of the world… »*

La narratrice, comme « Alice au pays des Merveilles », a du mal à dissocier réalité et imaginaire ; c'est ainsi que se fait l'immersion dans la réalité sociale mauricienne. Façon originale de planter un décor exotique et scolaire que de passer par les mots de l'institution scolaire, par la langue anglaise de l'ancien colonisateur de Maurice et en passant par la répétition mécanique, presque chantée imposée par la postcolonialité. Le fantôme du discours hégémonique colonial y ressurgit. L'école détiendrait la vérité et représente le colon blanc venu éduquer les autres de couleurs, notamment l'Indienne dans les romans coloniaux. L'image orientaliste et coloniale est reprise de manière intriquée grâce au zoom télescopique.

> *« Sur ces derniers mots, je me souviens, la voix du disque s'assourdissait, s'égarait, se mettait à vibrer dans un espace vide où l'écho seul lui répondait : nous devions ainsi comprendre instantanément l'immensité de la planète. »*

Á travers le regard de l'Occidental, l'Oriental a accès au reste du monde et à l'extérieur, de même que le colonisé a accès au reste du monde par celui du colon français.

2.5 Qu'est-ce que la « Racialisation » dans les sociétés créoles ?

Pour comprendre les mécanismes de ces textes centrés sur le métissage et les races, nous abordons dans le détail ce qu'est la racialisation et la ligne de couleur.

L'hégémonie du sujet blanc se manifeste dans la représentation d'une ligne de couleur discriminante présente dans le discours colonial. Nous constatons que ces stéréotypes perdurent dans les romans coloniaux et postcoloniaux. Nous verrons d'abord ce à quoi renvoie cette ligne de couleur et de quelle façon elle apparaît dans la fiction. Il subsiste dans le discours colonial et dans le roman colonial, au-delà des classes sociales et du genre, une ligne de couleur discriminante. En effet, avoir la peau blanche dans l'idéologie coloniale et postcoloniale renvoie à une classe sociale, la bourgeoisie blanche d'une part, mais aussi à celle des petits blancs, de condition pauvre. Selon Françoise Vergès, dans *La Mémoire enchaînée* la ligne de couleur est d'abord créée et théorisée pour les besoins de la traite négrière et de l'esclavage et perdure après les abolitions. Selon Françoise Vergès, le nom « Noir » est apparu avec l'esclavage. Dans *Mémoire enchaînée*, la théoricienne tente de répondre à la question suivante : Pourquoi les Noirs furent-ils la cible des marchands d'esclave ? Pour expliquer comment cette « couleur » a été inventée, elle raconte l'histoire du jeune prince Ashanti donné en esclavage comme garantie d'un marché de traite illégale avec des Hollandais.

> *« La première phrase de ses mémoires disait : « Pendant les dix premières années de ma vie, je n'étais pas noir », c'est-à-dire jusqu'au moment où il fut vendu comme esclave »*[111] *(VERGÈS, 2006 : 26-27).*

Elle rappelle « que les expressions « homme de couleur » ou « Libre de couleur » signalent bien ce qui qualifie cette personne : c'est sa couleur, et non pas son appartenance à l'humanité ou à la catégorie des Libres. » « Le « Blanc » n'est pas une couleur, c'est un signe de l'universel. La racialisation a beaucoup évolué au

[111] Arthur JAPIN, *The Two Hearts of Kwasi Boachi, Londres, Chatto and Windus*, 2000, p.3 (traduit ici par Françoise Vergès). Kwasi Boachi finira sa vie en Indonésie.

cours des siècles, mais elle a toujours occupé une position centrale. Les Européens en prenant pour cible une seule « race » ont dû inventer le discours de la hiérarchie des races » (VERGÈS, 2006 : 26-27). Françoise Vergès fait le lien entre invention des couleurs et création du discours sur la race. Dans son article « Colonisation et hiérarchie raciale », elle affirme que la racialisation et « l'africanisation » de l'esclavage s'imposent progressivement.

> *« « Nègre », « Noir », « africain » et « esclave » deviennent des synonymes dans la langue française. Une hiérarchie raciale s'installe dans les colonies, et l'hexagone n'est pas exempt des conséquences de la « ligne de couleur ». […] La « mission civilisatrice » renforce l'idée d'une supériorité raciale des Français et entraîne un « blanchiment » de la société. »*

Pour la théoricienne, au cours de son histoire, la France a contribué au racisme en légitimant la traite négrière et l'esclavage, puis la colonisation, la spoliation, et l'exploitation brutale de peuples. De plus, elle organise une hiérarchie des différences basée sur la couleur de peau, les religions non-chrétiennes et les cultures. Dans *Mémoire enchaînée*, elle affirme que l'enjeu d'aujourd'hui est de faire entendre ce qui n'a pas été entendu, à savoir que l'esclavage a produit une idéologie raciste, et que cette idéologie continue à agir dans le présent (VERGÈS, 2006 : 34).

La littérature coloniale et plus particulièrement les romans coloniaux représentent, produisent et justifient cette idéologie. Ce qui nous permet de comprendre la notion de « mission civilisatrice » ainsi que la dimension militante des romans coloniaux qu'ils soient de « gauche » ou de droite.

Pour mieux comprendre les mécanismes psychologiques présentés dans les romans du corpus, nous nous appuierons sur les travaux sociologiques de Jean-Luc Bonniol qui travaille sur le contexte antillais. Il développe les concepts de « racialisation » et de « colorisation coloniale ». Dans son article « Racialisation ? Le cas de la colorisation coloniale des rapports sociaux »[112], Jean-Luc Bonniol part

[112] In *Faire savoirs, Sciences humaines et sociales en Région PACA*, n°6, "L'ethnicisation et la racisation des rapports sociaux en question" mai 2007, pp. 37-46.

du constat que fait Frantz Fanon, d'« une apparente surdétermination par l'ordre « racial » du classement hiérarchique qu'opère la société sur elle-même. »[113]

Une production mentale présiderait ainsi l'ordonnancement racial qui étalonne les individus et les groupes en présence. De cette production mentale dépend l'accès aux richesses et aux honneurs qui sont en règle générale régulés par les rapports de classe. De fait, Jean-Luc Bonniol s'interroge sur le fait récurrent que des rapports sociaux peuvent être pensés et vécus en termes de race. Il se demande selon quelles modalités, et pour quels effets s'opère leur racialisation.

La racialisation est au cœur de nos textes comme nous l'avons montré, car il est toujours question de la race, de romans de race ou de roman de métissage, roman de Femmes Noires. Cette manière de voir les hommes et de se voir en des groupes catégorisés dans une hiérarchie sociale hante ces romans postcoloniaux féminins. Les héroïnes font l'expérience et l'apprentissage des codes identitaires et sociaux discriminants.

Jean-Luc Bonniol définit l'adjectif « racial » comme un certain type de représentations et de pratiques, en tout temps et en tout lieu. En outre l'adjectif « racial » peut servir en premier chef à profiler une certaine figure de l'identité. L'auteur parle d'identité raciale pour rendre compte d'une altérité interne à un corps social pour la différencier clairement de toutes les formes d'hostilité qui peuvent émerger à l'égard des étrangers : ethnocentrisme, xénophobie… L'identité raciale peut aussi être analysée comme l'ethnicité, dont elle n'est que l'un des cas extrêmes, en termes de marqueurs, c'est-à-dire de traits reconnus et retenus par les usagers comme symboles de l'altérité selon Bromberger[114].

Les narratrices autodiégétiques et personnages féminins de couleur semblent d'abord se définir dans et par cette identité raciale vécue chez Rose et Anne comme une anormalité puisqu'elles sont métisses. Elles deviennent prisonnières de leur couleur puisqu'elles tentent de fuir cette « couleur avilissante » et sont obsédées par

---

[113] (1954), *Peaux noires, masques blancs*. Paris : Le Seuil.
[114] (1985). « Identité alimentaire et altérité culturelle dans le nord de l'Iran. Le chaud, le froid, le sexe et le reste. » *Cahiers de l'Institut d'Ethnologie de Neuchâtel*, n°6, 5-34.

ce que leur renvoient le Noir et la Métisse, à savoir l'altérité dans le discours « normatif ». A contrario, Nadège et Madame Joseph semblent dépasser cette identité de couleur, en assumant le fait d'être noire, indienne ou métisses.

Jean-Luc Bonniol propose de parler d'identité raciale uniquement dans le cas où c'est d'abord le marqueur de l'apparence physique qui sert au processus distinctif. Il est question du niveau de la perception visuelle. Autrement dit, il faut qu'une condition première soit remplie, à savoir, celle de la *visibilité* de la différence.

> *« Ce préalable est satisfait dans les situations où le mode d'apparaître des individus se déchiffre à travers des indices sensibles (couleur de la peau, qui joue le rôle d'un point fixe dans l'ensemble des indices déchiffrés [Ginzburg, 1980], mais aussi forme du nez, des lèvres, textures des cheveux…). C'est donc la vue qui est au premier chef mobilisée, mais aussi l'ouïe (l'accent, l'intonation font partie du stéréotype racial obligé » (BONNIOL, 2007 :10).*

Néanmoins, Jean-Luc Bonniol observe que des traits imaginaires peuvent être superposés à la réalité sensible de la marque physique. Autrement dit, dans le sillage de la couleur, l'odeur et les caractéristiques sexuelles présumées constituent un riche réservoir de différences fantasmées.

Les romans de notre corpus sont construits sur ces stéréotypes censés définir ce qu'est une Noire, une Indienne et une Blanche. Les narratrices autodiégétiques et les personnages construisent leur identité principalement en partant du regard de ceux qui la voient, de ceux qui font autorité et en partant de la doxa.

La « race » serait inscrite dans le domaine de la nature, étant donné qu'elle apparaît comme une naturalisation de la différence ou comme une interprétation biologisante de l'identité. Le discours racial ne connaît pas l'individu, car il le renvoie de manière irrémédiable à une appartenance de groupe. Taguieff affirme que cette « dissolution de l'identité individuelle dans une entité collective qui seule, existerait réellement » aurait pour conséquence la racialisation des personnes singulières, en tant qu'incarnant leurs types collectifs respectifs, qui eux-mêmes n'existent que dans leur déploiement temporel, en tant que lignée[115].

---

[115] P.A TAGUIEFF, *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles,* Paris : La Découverte,1988.

Ulysse, comme Ameenah représentent cette entité collective dans les romans coloniaux, tandis que Rose et Anne sont des narratrices singulières racialisées. Elles racontent en effet leur propre histoire, mais leur identité est systématiquement ramenée (chez Rose surtout) à la race. Tout se passe comme si elles ne pouvaient être autre chose qu'une race de métisse, une couleur.

Jean-Luc Bonniol conclut que la pensée raciale essentialiste part d'un postulat de différence absolue, d'inassimilabilité et d'incommunicabilité. L'idéologie utiliserait la catégorisation raciale comme instrument d'un traitement inégal des individus. Ce traitement prend la forme de la domination ou de l'exclusion. Dans le cas du racisme colonial, il voit bien que la « race » sert d'opérateur hiérarchique.

Dans son avant-propos[116], Jean-Luc Bonniol explique que les sociétés forgées par la Plantation esclavagiste ont fait de la couleur leur principe d'organisation interne. Il se demande « comment l'idéologie dite du préjugé de couleur, prenant ses marques dans une diversité phénotypique qui n'est au départ, qu'une simple coïncidence historique, induit des pratiques sociales liées au choix du conjoint ou du partenaire reproducteur. »

Il est une nouvelle fois question de la continuité de synthèses et de formes préalables qui ne sont jamais remises en question et qui sont répétées comme des vérités. Ces « vérités » seraient remises en question uniquement dans la littérature ?

Jean-Luc Bonniol souhaite voir apparaître un monde dans lequel les identités ne sont plus fixées en fonction d'apparences non modifiables, mais librement consenties, c'est-à-dire d'un monde où le trait biologique n'est plus socialement signifiant, mais s'intègre simplement dans les attributs individuels de chaque personnalité.

Il cherche ainsi à mettre en évidence une identité libérée de la racialisation. Les narratrices et personnages de nos romans parviennent-ils à se libérer de la

---

[116] Jean-Luc BONNIOL, *La couleur comme maléfice, une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Albin Michel, 1992, p.7

racialisation ? Leur récit n'est-il pas le lieu et le moyen par lequel ils s'acharnent à déjouer une identité préalable et imposée par la doxa ?

2.6 Origine historique et sociologique créoles des marqueurs raciaux et formation discursive coloniale.

> *« Qu'est-ce qu'être « blanc » ? Qu'est-ce qu'être « noire » ? Qu'est-ce qu'être « de couleur » ? Ces dénominations semblent pour le sens commun relever de l'évidence, et recouvrir des réalités biologiques qui s'imposent d'elles-mêmes… C'est là d'être victime d'une illusion : il s'en ait fait de catégories cognitives qui, à partir de notre perception des différences situées dans le spectre visible, sont largement héritées de l'histoire de la colonisation » (BONNIOL, 1992 : 11).*

L'auteur s'interroge sur les marqueurs « raciaux », autrement dit sur les caractères phénotypiques considérés comme des signes sociaux ainsi que sur les traits qui s'inscrivent dans une certaine représentation de l'hérédité. De même, il se centre sur leurs conditions d'émergence et sur leurs effets. Pour quelles raisons ? Parce qu'il lui semble que l'utilisation de ces emblèmes conditionne l'organisation des structures de la population.

> *« La « race » apparaît à la fois comme une réalité idéelle, enchâssée dans des rapports sociaux marqués par la domination et l'exploitation dont elle constitue le « schéma d'organisation interne », et comme une réalité matérielle, relevant de surcroît de l'ordre du vivant » (BONNIOL, 1992 : 12).*

Pour saisir la complexité et l'ambiguïté de l'objet racial, il se focalise sur les sociétés qui donnent sens à la théorie de la race. C'est pourquoi il s'intéresse en particulier aux sociétés de plantation qui sont fondées initialement sur l'esclavage et nourries de la Traite africaine. Nous avons donc pu comprendre dans le détail le mécanisme et l'origine de la conception du mot « race » fortement liée à la colonisation et à son histoire. Á cette racialisation sous-tend le principe de hiérarchisation des races développé dans la littérature coloniale et plus particulièrement dans les romans coloniaux du corpus.

Florent Leperlier avance l'idée que le discours colonial repose sur le principe d'une nécessaire hiérarchie des groupes humains. Aussi, la société coloniale dans laquelle s'exerce la suprématie de la race blanche rejette l'hypothèse d'une

interférence raciale qui toucherait la caste blanche, remettant en cause et en péril son existence. De fait, la société coloniale est représentée comme un monde racialement hiérarchisé. Dans les îles créoles dans lesquelles l'espace social a été entièrement dominé par la Plantation, parce que d'un côté, les îles de l'Océan Indien étaient dèsertes au moment de leur découverte par les Européens et puisque d'un autre côté, les îles de la Caraïbes ont été le lieu d'un génocide initial et fondateur.

> *« Á partir donc d'une tabula rasa[117] première, l'histoire du peuplement des îles est caractérisée par l'arrivée de colons d'origine européenne et l'importation forcée d'une main-d'œuvre d'origine africaine. Il en découle un contraste phénotypique lié à la couleur de la peau dans une société où une barrière juridique sanctionne déjà l'opposition entre des maîtres de la terre libres et des travailleurs esclaves. L'utilisation de ce contraste comme légitimation de l'ordre social et fondement hiérarchique (ce qu'on a appelé le « préjugé de couleur ») y apparaît désormais comme la pièce essentielle du paysage humain» (BONNIOL, 1992 : 13).*

Pour Jean-Luc Bonniol, ces barrières sociales qui sont apparues pendant l'esclavage se seraient maintenues après son abolition, ce qui renforce les hiérarchies sociales. L'auteur explique que c'est à partir d'une hétérogénéité culturelle et biologique que se constituent des groupes humains dont la caractéristique essentielle est de prêter une attention considérable au type physique et à la transmission des caractères, dans la mesure où ils maintiennent un discours biologique à l'intérieur duquel la diversité phénotypique et l'hérédité sont utilisées comme matériau de la différenciation sociale. Ce processus social est marqué par l'inégalité.

> *« Une large part des identités – qu'elles soient individuelles ou collectives – procède donc dans ces sociétés de la « couleur ». C'est l'univers des apparences qui ainsi est en jeu, cette surface des êtres que l'Autre ou soi-même peut percevoir» (BONNIOL, 1992 : 13).*

Le théoricien met en évidence le problème de l'immuabilité puisque ces apparences poursuit-il, qui sont incarnées dans les corps et les chairs, acquièrent une *immuabilité* fondamentale, étant donné qu'elles peuvent se transmettre de génération en génération.

Seuls quelques personnages de nos romans s'efforcent de rompre cette immuabilité fondamentale : Madame Joseph et Nadège. Ils parviendront à ramener les autres personnages dans une vision de soi et d'une société créole différente.

---

[117] Typographié dans le texte en italique.

« L'idée de race trouve au départ ses marques dans ces traits physiques objectifs, dont la visibilité dans l'apparence de l'individu ne fait pas de doute- même si, sur un plan complètement séparé, on sait que ces traits ne correspondent qu'à une infime partie de la dotation génétique de l'individu- et, par le relais des pratiques sociales qu'elle génère, dont font partie les rencontres reproductrices entre les êtres, elle influe ensuite à la fois sur la conservation, ou la modification de ces caractères (métissage entraînant l'apparition de nouvelles nuances ou des associations inédites), et sur leur répartition dans la population. Par là une « nouvelle donne » est perpétuellement proposée à la perception raciale, qui se façonne par rapport à une réalité qui, bien que vivante et mouvante, garde malgré tout la mémoire des apparences anciennes » (BONNIOL, 1992 : 13-14).

Jean-Luc Bonniol ne s'intéresse pas à la ligne de couleur dans la littérature créole, mais à l'étude de la population d'une île créole de Guadeloupe, Terre-de-Haute des Saintes. L'idée de « race » dans les forces sociales joue un rôle essentiel selon Jean-Luc Bonniol, puisque c'est elle qui explique l'apparition de barrières internes au groupe ainsi que le cloisonnement en sous-secteurs endogames, ce qui génère le ralentissement du mouvement de brassage. Les représentations indigènes concernant les « races » constituent le premier élément qui explique cette dynamique. Jean-Luc Bonniol cherche à allier idéologie et pratiques et se centre principalement sur le concept de « généalogie ». Il se demande comment dans ce type de sociétés, la « race » structure les populations par le biais d'une attention portée à l'apparence physique et au-delà, à la naissance. De fait, la race condamne les identités et les appartenances à l'irrémédiable de ce qui est vécu comme naturel. Autrement dit, dans ces sociétés où il y a correspondance originelle entre les statuts et les apparences physiques, l'auteur voit apparaître un problème de reproduction qui serait marqué par la rémanence du biologique par rapport aux évolutions sociales. Il parle d'une économie matrimoniale bien surveillée qui fait office de « gestion » sociale de traits biologiques et de la transmission de ces traits.

« En quelque sorte le biologique a enregistré en lui l'ordre du social, et par là une idéologie s'est véritablement « incarnée » » (BONNIOL, 1992 : 17). Il pointe du doigt le phénomène de métissage qui entraîne l'apparition de nouvelles nuances et des associations de traits inédits.

3. Des narratrices et personnages sortent-ils de l'identité raciale ?

3.1 Romans coloniaux réunionnais et construction d'idéologie de pure différence d'une race Noire confondue.

Les personnages de couleur des romans coloniaux de notre corpus ne pouvaient sortir de leur trait biologique qui générait une sorte de fatalité, tandis que dans les romans postcoloniaux de notre corpus, il est plus question de sortir de ce déterminisme naturel.

Martine Mathieu explique dans son article « l'image de l'indianité dans « La croix du Sud » de Marius-Ary Leblond : La représentation de l'Autre dans l'écriture coloniale »[118], que les textes littéraires se regroupent autour de deux pôles structurants : à savoir d'un côté les « romans de Blanc » tels qu'*Anicette et Pierre Desrades*, *Le Miracle de la race*, et de l'autre côté, des romans noirs, comme *Le Zézère* et *Ulysse Cafre*. Ces deux pôles établiraient entre eux un parallèle explicite, et mettraient en place une image du Noir envisagée comme symétrique de celle du Blanc. L'auteure l'interprète comme une simplification de la représentation de l'Autre et de Soi par rapport à cet Autre de couleur exclusivement comme l'antithèse de Soi dans un discours albocentriste. Par conséquent, cette simplification de la représentation de l'Autre consiste à aligner un paradigme d'oppositions binaires qui servent à l'élaboration des personnages. Au Blanc civilisé, correspond le Noir sauvage au beau, le laid, au cultivé et raffiné, le rustre et le primaire.

[118] In *Itinéraires et contacts de cultures*, volume 12, le roman colonial (suite), Paris, L'Harmattan, 1990.

Cette perception restrictive conditionne l'écriture romanesque afférente, car les grands « romans noirs » sont des décalques par inversion du déroulement narratif de mythes ou récits « blancs » notoires. Martine Mathieu prend pour exemple le roman des Leblond *Ulysse, Cafre*, qu'elle considère comme la parodie de l'*Odyssée*. Par ailleurs, Marie la Boule est construite par dérision du modèle *Boule de Suif* de Guy de Maupassant. Au départ, le vocable « Noir » était censé désigne r dans le discours de Marius-Ary Leblond, le Non-Blanc qui superpose et estompe finalement les différences et les variétés entre les ethnies non-blanches sous l'unicité de la référence au Cafre. De fait, le propos se restreint à l'opposition Occidental/Africain et associe à ce concept tous les stéréotypes culturels dévalorisants bien connus.

Pour la théoricienne, cette simplification manichéenne permet de soutenir le projet de la propagande idéologique, justifie la colonisation qui est présentée comme apportant au colonisé les progrès et l'élévation valorisante. En outre, elle donne une image de soi rassurante conçue comme critère de référence absolue. De fait, Martine Mathieu considère que toutes les œuvres coloniales procèdent selon le même mode de réduction du concept d'altérité à celui de pure différence. Cette différence étant mesurée à l'aune absolue du Même, est évaluée de façon négative.

L'auteure s'appuie sur les travaux de Tzevan Todorov, *La conquête de l'Amérique*[119] et de Francis Affergan *Exotisme et Altérité*[120] qui se sont penchés sur la question de la représentation de l'Autre. Leurs travaux montrent que cette tendance réductrice et ethnocentrique déborde largement la pensée et la production coloniales. Á La Réunion, comme dans d'autres aires créoles, la composition hétérogène de la population se prête mal a priori à cette appréhension simplement duelle. Marius-Ary Leblond esquivent l'insertion du troisième élément qui provoque l'effondrement du raisonnement, puisqu'ils ne consacrent aucune œuvre majeure de leur production, aucune œuvre « pédagogique » aux Indiens, car comme nous l'avions évoqués plus haut, la figure de l'Indien pose problème dans les romans coloniaux. Les esclaves, les engagés originaires d'Inde et leurs enfants nés dans l'île fournissent des silhouettes de personnages secondaires pour les romans et ne

[119] « La Question de l'Autre », Paris, le Seuil, 1982.

[120] Paris, PUF, Sociologie d'aujourd'hui, 1987.

deviennent personnages de premier plan que dans des nouvelles, telles que *La Croix du Sud* et *Moutoussami*.

Florent Leperlier note que dans les romans coloniaux réunionnais des Leblond, chaque « race » évolue dans son espace d'après sa position sociale et son appartenance ethnique. L'ordre commencerait par le respect de cette répartition des individus dans leur espace. Ainsi l'écrivain colonial serait détenteur d'une vérité sur la réalité de l'île, « contrairement à l'écrivain de roman exotique » car il tend à transmettre un savoir sur les « races ». « Le réalisme est d'abord indispensable au colonial qui veut présenter au public européen, avec l'autorité du vrai, types et décors exotiques. »[121] La dimension documentaire et la volonté persuasive constituent les fondements de cette écriture. Il parle de volonté persuasive parce qu'il prend « écrire » comme un acte transitif et performatif : écrire c'est faire.[122]

> *« La mise en œuvre de scène types, ou de clichés a pour but de figer la représentation, de figer l'Autre dans une représentation. Elle fait partie du programme de sens du discours colonial des Leblond, il s'agit de montrer l'Autre à travers des situations qui spectacularisent sa différence. Les scènes choisies sont autant de scènes qui montrent une pratique culturelle de l'Autre » (LEPERLIER, 1995 :98).*

Toutefois, Florent Leperlier note que l'exhibition de la lisibilité du réel colonial et cette volonté de dire la transparence du monde, finissent par exprimer le désordre du monde colonial.

> *« La trop grande lisibilité devient illisibilité, c'est là le paradoxe de l'écriture leblondienne qui fait surgir le décalage existant entre le discours idéologique des auteurs et le travail propre de l'écriture » (LEPERLIER, 1995 :105).*

En effet, cette écriture qui veut donner une lecture maximale du réel repose sur la complexe difficulté liée à la représentation du monde. « Dans une large mesure l'écriture romanesque est le lieu où se joue le ratage du discours, le lieu de la monstration des contradictions, le lieu de la contestation du discours par la narration. »

---

[121] Marius et Ary LEBLOND, *Après l'Exotisme de Loti. Le Roman Colonial*, Paris : Editions Vald Rasmusen, collection Critique, 1926, p.12.

[122] Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, *Le Roman Réunionnais, une problématique du Même et de l'Autre. Essai sur la poétique du texte romanesque en situation de diglossie*. Université Paul Valéry, Montpellier, 1990, t.2,p.239,

Jean-Claude Carpanin Marimoutou explique que le roman colonial se révèle être en prise sur le vivant, sur le réel, avec les moyens nouveaux de dire le nouveau, et surtout, contre les romans de l'objet, de la réification, il dégage des valeurs d'humanité[123].

Pour le théoricien, « à vouloir jouer à la fois le parti pris ethnographique et la mise en texte du sociolecte colonial, [le texte] est parfois pris à son propre piège» (MARIMOUTOU, 1990 :179).

3.2 Représentation de la ligne de couleur dans le champ littéraire réunionnaise.

Il existe pourtant, une typologie réunionnaise dans laquelle les métis sont exclus : malbars, zarabs, créoles blancs. « Nation/contre-nations : c'est ainsi que le discours colonial situe, non pas les personnes (elles n'existent pas), mais les groupes. […] il y a le dernier groupe, celui qui surgit avec la départementalisation et déconstruit le monde de la bourgeoisie créole : les zoreils. Porteurs désormais des valeurs et de la langue de la modernité, et du discours du savoir » (MARIMOUTOU, 1990 : 16).

Pourtant, Jean-Claude Carpanin Marimoutou signale que l'on a coutume de définir La Réunion comme un espace pluri-ethnique et pluriculturel du fait de la diversité des « groupes » constituant la population réunionnaise :

> *« On distingue, généralement, une population blanche, elle-même divisée en trois sous-groupes, les Français d'Europe, appelés « zorey », numériquement faibles mais qui représentent la couche linguistiquement hégémonique, et dont le poids symbolique est particulièrement important, les « grands blancs » et les « gros blancs », propriétaires fonciers et détenteurs de gros capitaux dans l'import-export et les circuits de distribution et de consommation, et enfin les « petits blancs », petits propriétaires ou prolétaires agricoles » (MARIMOUTOU, 1990 : 18).*

[123] Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, *Le Roman Réunionnais, une problématique du Même et de l'Autre*, op.cit., p.164.

Ces derniers sont souvent représentés dans la littérature réunionnaise pour en faire l'exemple de la vertu et l'espoir d'un redressement moral notamment dans le roman colonial des Leblond, ou pour en dire la misère ou en constater la déchéance dans le roman contemporain *Sortilèges créoles, Eudora ou l'île enchantée* d'Marguerite-Hélène Mahé.

Pour Jean-Claude Carpanin Marimoutou, la littérature contemporaine fait état de manière implicite, du conflit principal entre les zorey et le reste de la population, sans vraiment le mettre en scène. Il affirme que le propos de la littérature contemporaine est de produire une représentation de l'identité réunionnaise, interraciale, interethnique et interculturelle, bien que son orientation réaliste l'amène à rendre compte des tensions internes à la société réunionnaise, des incompréhensions et du racisme entre ses diverses composantes.

> *« Á cette population blanche, on ajoute une population dite noire, appelée « cafre », qui, dans l'ensemble, occupe le bas de l'échelle sociale. De façon remarquable, sa représentation dans la littérature est globalement négative, non seulement dans le roman colonial, mais aussi dans le roman contemporain. Mais s'il y a eu des romans historiques à orientation ethnographiques consacrés aux malbars et aux malgaches, significativement, les cafres sont absents de la conscience littéraire, aussi bien en tant qu'objets que comme sujets de l'écriture, même si sont apparus, ici et là, des tentatives d'instauration et développement du mythe marron, dont, par ailleurs, les figures essentielles s'avèrent être malgaches » (MARIMOUTOU, 1990 : 19).*

Á ces deux groupes composés des descendants d'esclaves et des descendants de leurs maîtres ou des prolétaires blancs de l'époque, nous comptons les groupes d'origine asiatiques, dont les descendants d'engagés Indiens de religion hindoue, appelés « malbars ». Les deux derniers groupes sont les chinois et les musulmans, appelés « zarab » semblent avoir gardé une certaine homogénéité culturelle plus grande par rapport au double processus de créolisation et d'européanisation. Il s'agit de deux catégories qui sont, globalement, économiquement importantes en dépit de leur nombre réduit.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou termine sa classification avec l'analyse du groupe des métis qui couvrent l'essentiel de la population réunionnaise. Au niveau de la représentation, de la conscience de soi, des pratiques culturelles et religieuses, le métissage serait récusé au profit du désir de rattachement à un groupe plus « homogène » ou au profit d'un désir d'intégration dans la « communauté » et dans le mode de vie blanc. Le théoricien affirme que l'on peut analyser cette attitude

soit comme un malaise de vivre une appartenance à la communauté noire, soit comme les bases d'un dépassement de l'ethnicité vers une « réunionnité » définie non pas comme un ensemble polyculturel, mais comme une culture plurielle.

3.3 Madame Joseph questionne des discours de vérité sur le Noir pour un nouvel ordre postcolonial.

Le titre du roman réunionnais « Femme sept peaux » de Monique Séverin est en intertextualité avec l'expression créole réunionnaise « Kaf na sét po » que l'on peut traduire par « le Cafre a sept peaux ». La force du cafre résiderait dans la résistance de sa peau et de sa race, contrairement à celle du personnage féminin blanc fragile de l'incipit, qui se protège du soleil et dont se moque Madame Joseph, l'héroïne ou l'anti-héroïne.

Nous sommes dans un discours anticolonial qui ridicule la traditionnelle rhétorique de l'esthétique féminine blanche des littératures coloniales et exotiques. Monique Séverin se sert de cette robustesse pour parler de la femme noire. En d'autres termes, elle utilise le trait racial contenu dans l'expression créole pour exprimer la force et l'éternité du personnage. Nous pouvons traduire ce titre créole par « La Femme aux sept peaux ». Cette expression en langue créole porterait des valeurs positives de l'image du Noir, et l'utilisation qu'en fait l'auteure pourrait paraître prise dans l'identité raciale dont parlait Jean-Luc Bonniol.

D'autre part, cette revalorisation du Noir dans sa langue créole pourrait être perçue comme la représentation de la réappropriation du discours du Noir sur le Noir, donc d'un discours d'une identité racialisée assumée en résistance aux stéréotypes raciaux de la doxa.

Monique Séverin reprend cette forme d'« agency » pour parler de la femme noire, en changeant ainsi le sujet « Cafre » en « femme », comme pour sortir de la dichotomie raciale Noir / Blanc et la subvertir.

Madame Joseph est un personnage féminin noir insaisissable, marginal et rebelle. Les femmes noires présentes dans *Femme sept peaux* de Monique Séverin, semblent en totale rupture avec le réel, dans la mesure où il s'agit d'un court roman, dont la narration et l'intrigue restent instables. Le personnage principal apparaît telle une revenante qui aurait la capacité de voler et de hanter les autres personnages. Il les effraie par ses chants, par ses rires et ses danses. Prise pour une folle, Madame Joseph joue pourtant le rôle de la mauvaise conscience de celles qui renient leurs origines, de celles qui ont oublié leur couleur de peau, leur père et leur mère.

Elle incarnerait la couleur et l'identité raciale oubliée de ces personnages féminins de couleurs assimilées. Les inviteraient-elles à une dernière bataille pour se réapproprier d'une nouvelle manière leur corps noirs ?

Ce sont des histoires de femmes et Madame Joseph vient déranger la vie tranquille de ces personnages coupés à la fois de la réalité et de leurs racines. Elle fait irruption dans le récit grâce aux chansons porteuses de messages qui les sortent de leur amnésie et de leur mensonge. Si Madame Joseph avait rencontré Mélissa du roman réunionnais *Rouge Cafrine*, Rose aurait peut-être pu comprendre plus tôt son destin : cette dernière ne parvient à déchiffrer les mots de sa grand-mère qu'à la fin du roman, après avoir mené sa propre expérience et après avoir connu sa propre destruction.

Contrairement à Madame Joseph crie sa couleur noire avec ironie pour créer un décalage avec la doxa. Ses chants constituent des miroirs pour ces personnages féminins, qui seraient dans la « norme » après avoir dissimulé leur altérité chinoise ou cafrine. Le roman s'élabore ainsi dans cette opposition constante entre les propos des femmes de la haute société (dont ceux de Dolène) que nous comprenons et ceux de Madame Joseph qui sont fragmentés et incompréhensibles ou non « entendables ». Deux types de femmes réunionnaises sont donnés à voir : celles qui s'inscrivent dans la réalité contemporaine et celles qui sont perdues dans l'espace-temps et dans leurs discours, en entendant les chansons de Madame Joseph.

> *« Jamais un homme d'ici ne me l'avait dit avant lui [Dadou]. Non, jamais. Mais qu'est-ce qu'ils croient, ces Cafres plus bleus que noirs, plus mauves que bleus ? Qu'ils sont beaux eux ? Mi koné in ti fanm kafrine i vé pi konèt son monmon… Va-t-en, femme démon, femme magie » (SÉVERIN, 2003 :39).*

Cette voix ne serait-elle pas finalement celle de Dolène, de sa propre conscience qu'elle avait mise de côté ? L'écriture fragmentée, composée des paroles de chansons, rythment le roman tel un refrain, de manière circulaire qui entraînent les personnages féminins noirs dans la valse de leur aliénation de la couleur alors qu'à l'inverse, Madame Joseph exhibe avec fierté sa descendance noire :

> *« - Je me suis un peu documentée avant de venir. Héva et Rahariane sont des femmes de Marrons. Il y a trop longtemps… Alors je ne comprends pas… […] – C'est de moi que vous parlez, mesdames ? Vous aimeriez bien savoir, hein ? Qui je suis ? Mon père était indien, ma mère négresse mozambique. Ou si vous préférez, mon père était malbar, ma mère cafrine mozambique. C'est bon pour vous » (SÉVERIN, 2003 :29).*

Toutes ces interrogations sur l'identité et la généalogie de Madame Joseph alimentent le récit de l'enquête sur cet étrange personnage qui pose question. Madame Joseph fait le lien entre la temporalité coloniale et postcoloniale.

> *« Le drôle de visage aux pommettes saillantes se plisse, plein de malice. Mime le chagrin :- Hé non ! Pas de blanc dans tout ça. Pas un grain. Pas une ombre de grain. « Inn ti gine na poin. Inn tyork. » Les femmes se sont tues épouvantées. La voix de Madame Joseph remplit le silence, aspire les malheureuses, les retient dans ses creux, les suspend sur ses aigus… La vieille a disparu. Madame Véloupoulé, professeur de Technologie, fait un signe de croix furtif. Et Madame Corneau, certifiée d'Histoire, fille de France et de Descarte, en perd son nord. Madame Joseph rit, rit, rit… Ce n'est pas la première fois qu'elle joue un bon tour à quelqu'un comme ça » (SÉVERIN, 2003 :30).*

Le jeu de mot et l'oxymore dans la répétition « Pas de blanc dans tout ça. Pas un grain. Pas une ombre de grain » marquent ce martèlement doxique racial, tourné ici en dérision dans le mélange de langue française et créole. Madame Joseph domine le discours par son éloquence et sa faculté à jouer le rôle de ces dames de la bourgeoisie réunionnaise, rejouant comme dans un théâtre les précieuses ridicules, leur savoir et leur idéologie devancées.

L'originalité du texte réside dans le fait que l'héroïne utilise le masque de celles qui sont en face d'elle, en mettant en scène leur discours colonial de la hiérarchisation, de la pureté de la race et du blanchiment. Elle dit tout haut l'idéologie raciste qui est tue (« …Ma mère était cafrine, oui. Mais mon père était presque blanc ! Dolène a hurlé, s'est assise sur son lit » (SEVERIN, 2003 : 38).

Nous avons affaire à un discours de pureté de la race noire en réponse au discours de la pureté de la race blanche. Elle est la seule à s'exprimer en créole comme pour résister à l'assimilation dont est victime le personnage féminin noir.

Madame Joseph ne se ferait-elle pas passer pour folle afin de leur dire leurs quatre vérités en toute liberté ? Prise pour une folle, sa parole n'a donc aucune valeur, elle peut ainsi se défaire de tous préjugés et énoncer des savoirs concernant celles qui l'excluent. Á leur tour, de devenir objets de savoir de Madame Joseph. Ce n'est plus les Blanches qui réifient la Noire, mais la Noire qui réifie les Blanches.

Monique Séverin arrive à faire entrer le lecteur dans chacune des vies des personnages féminins de couleurs grâce au personnage clé de Madame Joseph, l'âme errante. Elle parvient à faire le lien entre toutes les histoires de femmes défaites et refaites par l'assimilation coloniale. L'auteur concilie récits intimes post-traumatiques de chacun des personnages et discours fragmentés et chantés qui unifient le roman polyphonique. L'énonciation des « je » féminins de couleur ne peut avoir lieu sans cette rupture que symbolisent Madame Joseph et ses chants. La chanson est l'énonciation privilégiée qui, par son refrain, renvoie à l'éternel retour du même, à savoir le conflit identitaire entre ce qu'ils sont et ce qu'ils aimeraient être.

3.4 La parole du fou porteur d'une vérité cachée et de discours vrai ?

La parole de Madame Joseph est relayée en marge par les personnages qui ne parviennent pas à la comprendre.

Dans *L'ordre du discours*, après avoir parlé du principe d'exclusion que constitue l'interdit contenu dans le tabou, Michel Foucault évoque un autre principe d'exclusion : le partage et le rejet dans l'opposition raison et folie. Il part de la parole du fou au Moyen Âge qui est celui dont le discours ne peut pas circuler comme celui des autres, puisqu'il arrive que sa parole soit tenue pour nulle et non avenue, n'ayant ni vérité ni importance, ne pouvant faire foi en justice, ne pouvant pas authentifier un acte ou un contrat (FOUCAULT, 1971 : 12).

Par ailleurs, « il arrive aussi en revanche qu'on lui prête, par opposition à toute autre, d'étranges pouvoirs, celui de dire une vérité cachée, celui de prononcer

l'avenir, celui de voir en toute naïveté ce que la sagesse des autres ne peut pas percevoir. Il est curieux de constater que pendant des siècles en Europe la parole du fou ou bien n'était pas entendue, ou bien, si elle l'était, était écoutée comme une parole de vérité. Ou bien elle tombait dans le néant- rejetée aussitôt que proférée ; ou bien on y déchiffrait une raison naïve ou rusée, une raison plus raisonnable que celle des gens raisonnables. De toute façon, exclue ou secrètement investie par la raison, au sens stricte, elle n'existait pas » (FOUCAULT, 1971 : 13).

C'était donc à travers ses paroles que l'on reconnaissait la folie du fou. Son discours était bien le lieu où s'exerçait le partage ; toutefois il n'était jamais recueilli ni écouté. Avant la fin du 18ème siècle, aucun médecin n'avait eu l'idée de savoir ce qui était dit, comment c'était dit et pourquoi c'était dit dans cette parole qui pourtant faisait la différence, remarque Michel Foucault. De fait, le discours du fou retournait au bruit : « on ne lui donnait la parole que symboliquement, sur le théâtre où il s'avançait, dèsarmé et réconcilié, puisqu'il y jouait le rôle de la vérité au masque » (FOUCAULT, 1971 : 14).

Pour l'auteur, aujourd'hui encore, le partage n'est pas effacé parce qu'il joue autrement, selon des lignes différentes, à travers des institutions nouvelles et avec les effets qui ne sont pas les mêmes. Même si le rôle du médecin était de prêter l'oreille à une parole enfin libre, ce serait toujours dans le maintien de la césure que s'exercerait l'écoute. Il est question de l'écoute d'un discours qui serait investi par le désir et qui se croirait pour sa plus grande exaltation ou sa plus grande angoisse, chargé de terribles pouvoirs.

3.5 Aux origines de la volonté de la recherche du discours de vérité.

Michel Foucault se demande comment comparer raisonnablement la contrainte de la vérité avec des partages qui sont arbitraires au départ ou, du moins, qui s'organisent autour de contingences historiques, qui sont modifiables et en perpétuel déplacement. Ces partages seraient supportés par un système d'institutions qui les impose et les reconduit et s'exerce avec contrainte et violence. De même, il pose la question de savoir quelle a été et quelle est constamment, à travers nos discours, cette volonté de vérité qui a traversé tant de siècles de notre histoire, ou quel est, dans sa forme générale, le type de partage qui régit notre volonté de savoir. Le théoricien suppose que ce serait quelque chose comme un système d'exclusion tel que le système historique modifiable et institutionnellement contraignant (FOUCAULT, 1971 : 16).

> *« Un jour est venu où la vérité s'est déplacée de l'acte ritualisé, efficace, et juste, d'énonciation, vers l'énoncé lui-même : vers son sens, sa forme, son objet, son rapport à sa référence. Entre Hésiode et Platon un certain partage s'est établi, séparant le discours vrai et le discours faux ; partage nouveau puisque désormais le discours vrai n'est plus le discours précieux et désirable, puisque ce n'est plus le discours lié à l'exercice du pouvoir. Le sophiste est chassé » (FOUCAULT, 1971 : 17-18).*

Le théoricien suppose que ce partage historique aurait donné sa forme générale à notre volonté de savoir. Il écrit que le partage historique se déplace perpétuellement car les grandes mutations scientifiques pourraient se lire parfois comme les conséquences d'une découverte et comme l'apparition de formes nouvelles dans la volonté de vérité. L'auteur émet l'hypothèse qu'il y aurait au 19ème siècle, une volonté de vérité qui (par les formes qu'elle met en jeu, par les domaines d'objets auxquels elle s'adresse, par les techniques sur lesquelles elle s'appuie) ne coïnciderait pas avec la volonté de savoir caractérisant la culture classique.

Faisant l'historique de la volonté de vérité, Michel Foucault affirme qu'au tournant du 16ème et du 18ème siècle, surtout en Angleterre, une volonté de savoir est apparue qui, anticipant sur ses contenus actuels, dessinait des plans d'objets possibles, observables, mesurables et classables. Cette volonté de savoir imposait au sujet connaissant une certaine position, un certain regard et une certaine fonction

(voir plutôt que lire, vérifier plutôt que commenter). Il était question d'une vérité de savoir que prescrivait le niveau technique où les connaissances devraient s'investir pour être vérifiables et utiles (et sur un mode plus général que tout instrument déterminé).

> *« Tout se passe comme si, à partir du grand partage platonicien, la volonté de vérité avait sa propre histoire, qui n'est pas celle des vérités contraignantes : histoire des plans d'objets à connaître, histoire des fonctions et positions du sujet connaissant, histoire des investissements matériels, techniques, instrumentaux de la connaissance. Or cette volonté de vérité, comme les autres systèmes d'exclusion, s'appuie sur un support institutionnel : elle est à la fois renforcée et reconduite par toute une épaisseur de pratiques comme la pédagogie, bien sûr, comme le système des livres, de l'édition, des bibliothèques, comme les sociétés savantes autrefois, les laboratoires aujourd'hui » (FOUCAULT, 1971 : 19).*

Toutefois, explique-t-il, cette volonté de vérité est reconduite par la manière dont le savoir est mis en œuvre dans une société, dont il est valorisé, distribué, réparti et attribué. Michel Foucault pense que cette volonté de vérité tend à exercer sur les autres discours une sorte de pression et un pouvoir de contrainte du fait que cette volonté de vérité soit appuyée sur un support et sur une distribution institutionnelle. Il fait référence à la manière dont la littérature occidentale a dû chercher appui depuis des siècles sur le naturel, le vraisemblable, sur la sincérité, la science, autrement dit sur le discours vrai.

Cette volonté de discours vrai serait donc à l'origine de s formes préalables et de la continuité de ces synthèses. Les notions de volonté de vérité et de discours de savoir peuvent aider à l'interprétation des textes du corpus qui sont soit en rupture avec ces vérités toutes faites, soit en accord avec elles.

La littérature coloniale et la littérature exotique prendraient en réalité leur origine dans cette volonté de vérité dont parle Michel Foucault, et qui s'est imposée en Occident depuis le 18ème siècle aussi bien dans les systèmes économiques et pénaux que dans le système littéraire. D'où la recherche du naturel, de la vraisemblance, sincérité et science du mouvement naturaliste et colonial.

> *« La volonté de vérité, celle qui s'est imposée à nous depuis bien longtemps, est telle que la vérité qu'elle veut ne peut pas ne pas la masquer. Ainsi n'apparaît à nos yeux qu'une vérité qui serait richesse, fécondité, force douce et insidieusement universelle. Et nous ignorons en revanche la volonté de vérité, comme prodigieuse machinerie destinée à exclure» (FOUCAULT, 1971 : 22).*

Cette volonté de vérité est prise aussi comme une machinerie destinée à exclure ce qui ne serait pas discours de vérité, comme les propos de Madame Joseph

qui contourne cette volonté de vérité et la remette en question. Les discours de vérité entreprennent de justifier l'interdit et de définir la folie.

Michel Foucault fait alors référence à tous ceux qui, dans l'histoire occidentale, ont essayé de contourner cette volonté de vérité et de la remettre en question contre la vérité, là justement où la vérité entreprend de justifier l'interdit et de définir la folie, comme par exemple Nietzsche, Artaud et Bataille.

Michel Foucault décrit d'abord le commentaire et suppose qu'il n'existe pas de société sans récits majeurs qu'on raconte, qu'on répète et qu'on fait varier, sans formules, sans textes, sans ensembles ritualisés de discours qu'on récite, selon des circonstances bien déterminées. Ces choses dites une fois sont conservées parce qu'on y soupçonne quelque chose comme un secret ou une richesse :

> *« Bref, on peut soupçonner qu'il y a, très régulièrement dans les sociétés, une sorte de dénivellation entre les discours : les discours qui « se disent » au fil des jours et des échanges, et qui passent avec l'acte même qui les a prononcés ; et les discours qui sont à l'origine d'un certain nombre d'actes nouveaux de paroles qui les reprennent, les transforment ou parlent d'eux, bref, les discours qui, indéfiniment, par-delà leur formulation, sont dits, restent dits, et sont encore à dire » (FOUCAULT, 1971 : 24).*

Dans le système de culture, les textes religieux, juridiques, littéraires et dans une certaine mesure les textes scientifiques, il n'y aurait pas, selon Michel Foucault, d'un côté la catégorie donnée une fois pour toutes, des discours fondamentaux ou créateurs et de l'autre côté, la masse de ceux qui répètent, qui glosent et commentent : de nombreux textes majeurs, dont les commentaires parfois prennent la place première, se brouillent et disparaissent.

3.6 La position de l'écrivain et de son œuvre dans cet appareillage discursif.

L'auteur en tant que principe de groupement du discours, d'unité et d'origine de leurs significations, comme foyer de cohérence constituerait selon Michel Foucault, un autre principe de raréfaction d'un discours. Dans *l'ordre du discours littéraire*, il explique qu'à partir du 17ème siècle, la fonction de l'auteur n'a pas cessé de se renforcer, puisqu'on demande et exige que les récits, les poèmes, les drames ou les comédies qu'on laisse circuler au Moyen Âge dans un anonymat relatif, d'où ils viennent et qui les a écrits.

> *« on demande que l'auteur rende compte de l'unité du texte qu'on met sous son nom ; on lui demande de révéler, ou du moins de porter par-devers lui, le sens caché qui les traverse ; on lui demande de les articuler, sur sa vie personnelle et sur ses expériences vécues, sur l'histoire réelle qui les a vu naître. L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel. […] cet auteur réel, cet homme qui fait irruption au milieu de tous les mots usés, portant en eux son génie ou son désordre » (FOUCAULT, 1971 : 29-30).*

Michel Foucault affirme qu'il est absurde de nier l'existence de l'individu écrivant et inventant. Pour lui, depuis une certaine époque, l'individu qui se met à écrire un texte à l'horizon duquel rôde une œuvre possible reprend à son compte la fonction d'auteur car ce qu'il écrit et ce qu'il n'écrit pas, ce qu'il dessine, même à titre de brouillon provisoire, comme esquisse de l'œuvre, et ce qu'il laisse va tomber comme propos quotidiens. Tout ce jeu de différences serait prescrit par la fonction d'auteur, telle qu'il la reçoit de son époque, ou telle qu'à son tour il la modifie, parce qu'il peut bouleverser l'image traditionnelle.

> *« C'est à partir d'une nouvelle position de l'auteur qu'il découpera, dans tout ce qu'il aurait pu dire, dans tout ce qu'il dit tous les jours, à tout instant, le profil encore tremblant de son œuvre. Le commentaire limitait le hasard du discours par le jeu d'une identité qui aurait la forme de la répétition et du même. Le principe de l'auteur limite ce même hasard par le jeu d'une identité qui a la forme de l'individualité et du moi » (FOUCAULT, 1971 : 31).*

4. Romans et autobiographies postcoloniaux mauriciens et réunionnais.

4.1 *Á l'autre bout de moi* : le journal autobiographique de tout « Moi paradoxal » ?

Selon Issa Asgarally[124], le fait de situer *Á l'autre bout de moi* non pas dans le Berry comme elle en avait l'intention au début, mais à l'île Maurice des années cinquante et dans la « communauté » des métis a permis une lecture autobiographique du premier roman de Marie-Thérèse Humbert.

Cependant l'écrivaine affirme qu' « Á l'autre bout de moi n'est pas le récit de [son] cheminement, mais l'histoire d'un personnage qui n'est pas [elle]. Et même si on peut dire qu'il y a une part d'autobiographie dans toute œuvre d'art, [elle] répète que ce roman n'est pas du tout une autobiographie. C'est une fiction, purement et simplement. »[125]

> *« Á l'autre bout de moi raconte le long cheminement en quête d'une identité de deux personnages, Anne et Nadège, selon un premier niveau de lecture, ou d'un personnage double, Anne-Nadège, selon un second niveau de lecture qui met l'accent sur la dimension symbolique du roman. Selon le premier niveau, Anne et Nadège, sœurs jumelles, s'adorent et s'affrontent continuellement. En effet, c'est Nadège qui a les faveurs de leur père, Philippe Morin. Alors que Nadège fait preuve d'une certaine ouverture d'esprit, Anne manifeste le repli sur soi. C'est toujours dans ce cheminement vers l'Autre, vers celui qui est différent, que Nadège tombe amoureuse d'un brillant avocat indo-mauricien, Aunauth Gopaul. Le scandale de cette liaison dans la société mauricienne de l'époque mène Nadège à la tragédie : enceinte, elle se fait avorter et en meurt. Anne qui se retrouve seule- ses parents sont morts, son oncle André émigre vers l'Australie et son « soupirant » franco-mauricien, Pierre Augier, l'abandonne- se rend chez Aunauth et remplace Nadège auprès de lui » (AUMEERUDDY-CZIFFRA, 1993 :111).*

[124] Shirin AUMEERUDDY-CZIFFRA, *Littérature mauricienne*, Paris : CLEF, 1993.

[125] Entretiens, *Livres 86*, Swan Printing, Port Louis, 1986.

Le second niveau de lecture est psychanalytique et donne à voir Anne et Nadège comme deux faces d'un même personnage, Anne-Nadège que nous porterions tous en nous, explique Issa Asgarally. Nadège serait le « moi » qui veut agir comme il veut alors qu'Anne le « surmoi » qui le surveille et le retient. Issa Asgarally perçoit dans le dénouement (au moment où Anne prend la place de Nadège) un compromis, parce qu'en voulant tuer ce personnage en elle, Anne finit par la rejoindre par le dépouillement total.

4.2 *Tête Haute*, un récit mémoriel féminin autobiographique postcolonial réunionnais ?

Précédemment, nous avons observé que la ligne de couleur discriminante et le genre étaient des paramètres des identités subalternes que veulent discuter les narratrices et personnages des romans féminins postcoloniaux du corpus. Ils débattent de l'absurdité du discours de la racialisation qu'ils parodient et dénoncent dans le but de créer un nouveau discours de vérité, générant ainsi une rupture dans la continuité de ces formes discursives de la racialisation.

Il s'agit de discours de vérité qu'utilisent également les narratrices de couleurs de récits mémoriels et autre types autobiographiques mauriciens et réunionnais.

Sur la quatrième de couverture du récit autobiographique de Mémona Hintermann *Tête Haute* il est écrit : « Métisse, entourées de frères et sœurs mariés à des hommes et des femmes de toutes les couleurs, elle a longtemps eu l'impression d'entendre les autres parler à sa place : sociologues, experts, leaders d'opinion, accusateurs de l'histoire française… »

Ce qui revient à dire que son récit autobiographie prend naissance dans l'opposition de l'auteure, qui refuse d'être parlée par ceux qui détiendraient le savoir vrais, les chiffres, et la vérité sur les réunionnais ou les orientaux, sur ces autres de couleurs qu'il convient toujours de ramener à un objet d'étude. Mémona Hintermann s'adresse donc directement à eux, et débattra dans son récit de la « fausseté » de

leurs thèses et opinions. Il est aussi question de faire tomber les idées reçues sur les Métis. Tente-t-elle aussi d'en faire un élément, un être, élément d'une expérience scientifique (ou personnelle en se basant sur son vécu) ?

Dans *Tête Haute*, Mémona Hintermann affiche sur sa quatrième de couverture, sa volonté de s'opposer à cette continuité des stéréotypes et des manières de percevoir l'Oriental et l'Autre de couleur en se fondant sur son expérience personnelle, d'où le choix de la forme autobiographique. Les écritures à la première personne (dont l'autobiographie) chercheraient toujours à révéler à leur auteur, voire au lecteur, ses vérités essentielles (soutient Sébastien Hubier). Ses vérités tant personnelles qu'intimes » (HUBIER, 2003 : 32). « Intimité » s'oppose à « superficiel » en dèsignant la volonté de mieux se connaître ou bien s'oppose à « public » et renvoie au caractère privé, voire confidentiel, d'un texte qui n'est pas destiné à la publication. (Sébastien Hubier choisit de réserver à ce dernier cas la dénomination de littérature intime). Lorsque l'intimité désigne la volonté de mieux se connaître, il parle de **littérature personnelle**. (Celle-ci évoquerait toute une vie, à savoir « études, maladies et nominations », « les rencontres, les amitiés, les amours, les voyages, les lectures, les plaisirs, les peurs, les croyances, les jouissances, les bonheurs, les indignations, les détresses »[126].

Notre postulat de départ était que dans le roman colonial, il existe un discours négatif sur les paroles des personnages féminins et masculins noirs. Ces derniers n'auraient pas de discours articulé et intelligible. Ulysse comme Ameenah au départ ne tiendraient pas de discours clair, argumenté et construit face au Blanc qui représente celui qui sait argumenter et penser, puisqu'il symbolise la civilisation et le progrès des Lumières. Ainsi les personnages de couleur s'exprimeraient dans un « baragouin » (selon l'expression linguistique de Lambert Félix Prudent dans *Des baragouins à la langue antillaise*) dévalorisé qui enlève au créole son statut de langue. Nous l'avons vu précédemment dans le roman colonial mauricien *Ameenah*, alors même que le créole s'avère être la langue de communication « amoureuse » entre Ameenah et Frédérique.

---

[126] *Roland Barthes* par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p.185.

L'analyse comparée des représentations des capacités langagières de personnage féminin et de narratrice de couleur fait voir un fantôme colonial et phallocrate, à l'œuvre dans les romans coloniaux *Ameenah*, *Ulysse cafre, ou l'histoire dorée d'un Noir*, *Namasté* ainsi que dans ce récit mémoriel.

L'épisode de la difficulté de la femme de couleur à s'exprimer face à l'homme, est un schème qui revient dans un des premiers chapitres du récit mémoriel contemporain de Mémona Hintermann, *Tête haute*, qui comporte lui aussi, l'idéologie coloniale.

Ce récit mémoriel contemporain réunionnais *Tête Haute* de Mémona Hintermann relate son parcours difficile avant de devenir une journaliste reconnue en France. Il porte une idéologie coloniale, d'où la reprise de ce stéréotype colonial et orientaliste dialectisés. Comme les narratrices de *Rouge Cafrine* et d'*Á l'autre bout de moi*, Mémona Hintermann se représentent et se racontent évoluant dans des sociétés où la présence du coloniale est encore vivace. Elle a elle aussi pour ambition de faire tomber les stéréotypes et par conséquent dans un premier temps de les montrer :

> *« Comme dans un film burlesque, je joue à la Parisienne dèsinvolte. Toujours ce fardeau des anciens colonisés. Là-bas, n'importe quel créole bois de patate sentirait à des kilomètres que je tourne la langue, muée en précieuse ridicule des tropiques qui enfile sujets, verbes, compléments sans queue ni tête, juste pour mesurer l'effet obtenu » (HINTERMANN, 2007 :16).*

Ces considérations concernant l'accent créole de la narratrice et son expérience linguistique révèlent le traumatisme lié à l'insécurité linguistique et à la peur de la différence langagière, la peur liée au pouvoir de la langue française, langue du prestige économique et culturel dont parle Frantz Fanon. Ce sont des représentations idéologiques liées au langage, propre au Blanc et à l'homme qui est installé dans le discours du pouvoir. Ici l'auteure tente d'accéder à ce discours du pouvoir dans sa biographie linguistique, en donnant à voir son sentiment vis-à-vis de la langue, elle exprime aujourd'hui une distance critique puisqu'ici, elle se remémore son apprentissage langagier. Ce qui renvoie à sa maîtrise de la situation passée humiliante dans laquelle elle restait subalterne de l'homme blanc.

> *« Mais à côté de moi, le petit gros qui sert le vin ne réagit pas. Son répertoire du français courant semble plus étriqué que le mien. Mes essais de voltige sur les mots visent un seul but : qu'on oublie vite d'où je viens. Ce jeu de masque finit par être déplaisant, se heurte*

à une nausée de résistance. L'acculturation geint. Je parle comme j'écris, sans la souplesse de la langue orale, sans comprendre les mots d'argots, à cause d'un français appris, insuffisamment pratiqué » (HINTERMANN, 2007 :16).

Les métaphores filées disent cette violence langagière d'acculturation qui génère une langue artificielle, montée de toute pièce, à mi-chemin entre écrit et oral. La langue devient castratrice comme l'évoque l'image utilisée par la narratrice homodiégétique :

« Parfois, cette langue trop scolaire, me serre comme des chaussures neuves. Mais je m'accroche, verbe après verbe, expressions après expressions. Je n'ai pas le choix : la route sera longue avant de pouvoir me fondre dans le paysage ». (HINTERMANN, 2007 :16-17)

Il s'agit clairement de faire disparaître sa différence, alors que le texte fait montre de deux identités langagières du début à la fin. En adoptant la langue française, elle adopte son modèle de perception ethnocentré, avec un centre et une périphérie. Pour cette dernière, son île natale reste périphérique comme l'indique l'appellation « La Réunion » dans : « Comme sous les tropiques, je pars en reportage, et présente le journal régional » (HINTERMANN, 2007 :17). Alors que l'on trouve juste après : « à l'époque, cela fait penser à une extraterrestre ou comme on dit chez nous « mond y vient derrière soleil »» (HINTERMANN, 2007 :17).

L'auteure-narratrice est en pleine négociation identitaire, puisqu'à l'utilisation d'une langue correspond une manière de voir le monde. Tantôt elle se trouve dans la peau de la Française métropolitaine, tantôt dans celle de la Réunionnaise Yab des Hauts. Elle tente donc de policer sa langue, son être, sa culture (double) et son mode de pensée. La violence liée à l'insécurité linguistique et au conflit identitaire se dit dans l'injure, dans l'ironie et le sarcasme la concernant :

« Et pour tout arranger, je me singularise en escamotant ces maudits « r » imprononçables et semés partout. Je ne m'en rends pas vraiment compte : on me le fait remarquer. Dans cette France traditionnelle qui a la nostalgie des années Pompidou tout en rêvant de s'encanailler au Club Med, mon accent gêne peut être certains, pas moi » (HINTERMANN, 2007 :17).

Son discours laisse transparaître un paradoxe dans le fait qu'elle maudit les « r » indiquant son souci de bien articuler la langue française, alors même qu'elle finit par dire que cela ne constitue pas de gêne: « Au contraire. Je souscris à la jolie remarque de Sacha Guitry : « Quand on garde son accent, on parle de son pays» (HINTERMANN, 2007 :17).

La narratrice s'adresse à un narrataire occidental et à un lecteur métropolitain. D'où sa posture majoritairement externe, puisqu'il s'agit d'un genre particulier d'écriture journalistique, à savoir les récits sociologiques biographiques.

L'épisode de ce récit mémoriel concernant l'incapacité à maîtriser le français de la Métisse, rappelle le fonctionnement des représentations discursives des romans coloniaux traité précédemment :

> *« Dès lors, les auteurs entendent montrer, ou faire comprendre implicitement au lecteur programmé, que cette faille, en rendant le métis toujours un peu étranger à la langue qu'il parle, le rend toujours étranger au monde que cette langue parle. […] La mise en scène de l'inégalité des paroles, d'une part, de l'impossibilité d'une conjonction totale des autres avec la parole blanche, d'autre part, affirme bien l'inégalité essentielle des races et l'impossible identification : l'Autre ne peut jamais être le Même» (MARIMOUTOU, 1990 :175).*

Dans le texte de Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, l'auteur révèle que l'antillais qui maîtrise le français devient blanc par la langue. Tout se passe comme si le beau parler était associé au Blanc. En s'exprimant dans un français correct, le Noir assume le monde blanc. Le Noir est apprécié en référence à son degré d'assimilation. Le théoricien souhaite montrer le rapport important entre la langue et la collectivité, car parler une langue c'est assumer un monde et une culture :

> *« L'Antillais qui veut être blanc le sera d'autant plus qu'il aura fait sien l'instrument culturel qu'est le langage. […] Historiquement, il faut comprendre que le Noir veut parler le français, car c'est la clef susceptible d'ouvrir les portes qui, il y a cinquante ans encore lui étaient interdites» (FANON, 1952 :30).*

Suivant le schéma diglossique, le français serait langue de pouvoir et le créole, « langue » de dominé. D'où l'utilisation du français qui permet à la narratrice autodiégétique de *Tête Haute* d'accéder à l'hégémonie, à l'assimilation que prône l'idéologie coloniale.

La narratrice adopte même à un moment donné, un contre-discours black en langue anglaise, comme chez la narratrice Rose, pour évoquer une réalité culturelle autre et une vision nouvelle, preuve de leur ouverture sur le monde. L'anglais américain dans le récit mémoriel réunionnais *Tête Haute* fait surgir l'univers culturel américain pour parler du monde « Black » dans le texte:

> *« Nobody can make you feel inferior without your consent » (Personne ne peut vous forcer à vous sentir inférieur sans votre consentement), c'est-à-dire, en gros, pour moi, « Tous les*

racistes du monde sont en rade si je m'en fous d'eux. » « L'attaque dont je fais l'objet ne peut pas m'atteindre : je crois dur comme fer en cette jolie profession de foi des Noirs américains, compagnons d'armes de Martin Luther King » (HINTERMANN, 2009 : 19).

La narratrice autodiégétique en interprétant le discours de Martin Luther King se l'approprie et s'inscrit dans le groupe des Noirs américains renvoyés au pouvoir, à l' « *agency* » Noire. La négociation identitaire a lieu dans la négociation du choix du mot et de la langue pour désigne r l'ethnie et la communauté. Le tabou lié à la ligne de couleur discriminante prend d'autres appellations pour recouvrir un sens positif, alors que Rose se méfiait de cet emprunt, comme nous l'avons vu au chapitre précédent.

4.3 Le récit mémoriel féminin postcolonial mauricien d'apprentissage de Rada Gungaloo.

Le récit mémoriel mauricien de Rada Gungaloo *Letan lontan* déconstruirait l'histoire en ce que la narratrice autodiégétique questionne l'histoire du point de vue de l'enfant qu'elle a été, et de la femme adulte qu'elle est maintenant devenue. En y pointant du doigt le racisme avec ironie, la narratrice s'adresse à tout lecteur mauricien capable de comprendre ces clins d'œil et ses sous-entendus. Le lecteur doit pouvoir prendre conscience de ces problèmes sociaux. La narratrice donnerait au lecteur les moyens de ne pas subir ce système et de se doter d'un regard critique. Il doit entrer dans le jeu pour comprendre pleinement les différents sens du texte et pour qu'il puisse lui aussi, participer à la construction du texte car le lecteur est en fait un complice.

La narratrice met le lecteur dans la position du semblable puisqu'il doit avoir la vision de la narratrice pour construire le sens détourné du texte. Il fait partie de la communauté. C'est ce que nous avons pu voir dans les romans *Namasté* dans lequel le narrataire devient commère. Tout se passe comme si le narrataire et le narrateur habitaient le même espace et partageaient les mêmes préjugés. Le lecteur doit être en

connivence avec le narrateur pour que le double discours puisse avoir lieu en toute sécurité.

Letan Lontan de Rada Gungaloo illustre bien cette volonté de construire une mémoire comme l'exprime l'intitulé. L'auteure tend à se réapproprier le passé en remettant en cause les représentations coloniales. Rada Gungaloo procède à une relecture postcoloniale du passé ; ce qui fait le caractère innovant de son texte. Elle n'oublie pas de signaler le racisme, la maltraitance des femmes et leur capacité à être autonome et à résister à leurs bourreaux. En prenant « fictivement » la voix de l'enfance, elle relance « naïvement » le débat en remettant en question toute la société postcoloniale mauricienne. Ce texte satirique critique la société mauricienne.

Dès la première ligne de l'avant-propos, Rada Gungaloo renomme son texte « *vingt zistwar letan lontan* » et donne un complément d'information sur ce titre « Letan lontan ». Elle cherche à identifier précisément son recueil : « Ces vingt zistwar letan lontan reflètent l'expérience vécue par une enfant de village, expérience précieusement conservée dans la mémoire, et restituée des années plus tard par l'adulte qu'elle est devenue. » Rada Gungaloo parle d'elle-même à la troisième personne du singulier pour parler de l'enfant qu'elle a été, et de l'adulte qu'elle est devenue. En sera-t-il de même à l'intérieur du texte ? Quel en est l'effet recherché ?

Il s'agit d'une rétrospection. Rada Gungaloo cherche à retracer sa mémoire le plus fidèlement et le plus « authentiquement » possible. En apparence de manière objective, alors que ces tous premiers mots « Zistwar » renvoient à une subjectivité dans la manière de raconter, dans le point de vue choisi et dans la polysémie que peut recouvrer ce terme clé qu'elle ne définit pas clairement comme pour maintenir le suspense. S'agit-il de l'Histoire officielle ou de l'histoire non officielle au sens de l'historiographie mauricienne et de sa population ? Ou bien est-il question de son histoire, de sa biographie et de l'histoire de sa vie ? Ou bien s'agit-il des histoires d'un personnage, d'un conte, d'un mythe d'une histoire à prendre dans le sens de fiction « littéraire » ? S'agit-il des histoires de tout un chacun, des ragots ou des rumeurs qui concerneraient plus la vie de tous dans leur sphère intime ? Nous pouvons supposer que l'auteure joue sur la pluralité des sens et que ce terme est adéquat pour dire toutes ces vérités qui appartiennent à plusieurs sphères littéraire,

historique, biographique et sociale. Ce mot-clé renvoie à plusieurs genres et sous-entend une hybridité dans la forme que va prendre ce récit mémoriel. C'est en ces termes que nous pouvons caractériser ce récit mémoriel *Letan lontan*.

La première phrase se centre sur « l'expérience » et la subjectivité d'une enfant et d'une adulte. Il s'agit d'une vie « racontée » rétrospectivement par la fille et l'adulte. Mais Rada Gungaloo met davantage l'accent sur l' « expérience » qui désigne le savoir cumulé durant toute sa vie. Elle tend à transmettre un savoir-faire et une vision du monde mauricien. L'adverbe « précieusement » montre le fort attachement de l'auteure pour cette expérience qu'elle tente de conserver et de restituer ce qui peut unir la population mauricienne. Telles sont les conditions d'émergence de ce récit mémoriel : « par fidélité à tout ce qui a été partagé, à tout ce qui nous a façonné, à tout ce que nous avons maintenant en commun. Je ne voulais pas laisser dans l'oubli ce qui peut servir à forger notre présent et notre devenir» (GUNGALOO, 1999 :8).

Il faut souder la population en passant par le passé et en restituant « l'Histoire » du peuple mauricien. N'avons-nous pas là une entreprise semblable à celle des *Subaltern Studies* ? D'autant que Rada Gungaloo affirme vouloir « *valoriser la vie des petites gens dans leur environnement quotidien* ». Aussi, nous pouvons dire que le désir de consolider une identité mauricienne dèsunie et disloquée anime Rada Gungaloo. Cette dernière tente de faire suture en passant par les souvenirs, et par l'expérience vécue dans son enfance. Dans la préface, Danielle Palmyre Florigny met l'accent sur la « mémoire » et sur la réappropriation de l'Histoire et du passé qui rompt avec un discours colonial idéalisant, qui rompt avec un « passéisme » et une nostalgie encore présente dans les récits mémoriel réunionnais, tel que *Z'embrocal* d'Henri Murat et le roman mémoriel mauriciens *Les vents de la colline Candos* de Benjamin Moutou.

> *« L'auteur laisse souvent les traces de sa réappropriation du passé, de sa propre relecture de Letan lontan […]. Cette société l'interpelle et ce sont ses questionnements sur nos croyances, nos pratiques et nos préjugés courants qu'elle nous livre par le biais de scènes tirées de notre patrimoine commun » (GUNGALOO, 1999 :8).*

4.4 Décentrer le regard par des remises en question sous-entendues chez Rada Gungaloo.

Rada Gungaloo se situe dans la lignée des auteurs postcoloniaux qui veulent chambouler les visions préconçues pour un monde plus libre, plus juste et moins dichotomique. L'auteure de cette préface, comme celle de la quatrième de couverture, se veut solidaire de l'œuvre de Rada Gungaloo comme le démontrent les pronoms personnels et les possessifs « nous » et « notre », toujours dans cette perspective de faire lien avec toutes les communautés de l'île pour n'en former qu'une seule. Il s'agit également de faire la passerelle avec le lecteur qui à la lecture de ce texte, doit aussi s'interroger sur le monde qui l'entoure, sur sa propre histoire et sur sa vision de la société :

> *« C'est cette bienveillance, au fond, qui permet au lecteur de s'y retrouver et de faire siennes les interrogations sérieuses de l'auteur. Cette vie et cette histoire sont bien les nôtres. Ceux dont on parle sont bien des figures de notre paysage mauricien » (GUNGALOO, 1999 :8).*

Le discours de savoir sur le passé et le discours de l'histoire rapprochent ainsi, le lecteur de la narratrice dans une relation de Maître à élève, mais aussi peut-être de grand-mère à petits-enfants qui conterait l'histoire du « tan lontan ». Rada Gungaloo veut apporter de la nouveauté, et combiner tradition et modernité. Par sa représentation et son récit mémoriel, elle se donne pour objectif la réappropriation par le lecteur de son histoire, de sa culture et de sa société. Le lecteur doit se reconnaître et prendre à son tour, position. *Letan lontan* est un récit mémoriel de la mise au point qui ne s'enferme pas dans le passé comme le suggère l'intitulé, mais s'ouvre sur le lecteur, comme le laisse entendre l'auteure elle-même dans son avant-propos « Samdi tanto, le dernier récit de ce recueil, laisse la porte ouverte à chaque lecteur, jeune et vieux. » Nous pouvons parler de texte engagé, dans la mesure où l'auteure tend à transformer la vision des lecteurs par ce récit mémoriel. Elle propose un modèle de pensée pour un meilleur vivre ensemble à l'abri des préjugés :

> *« De quelque origine ou culture que soient ses personnages, ils sont acceptés, compris et interrogés en tant que Mauriciens, partageant les mêmes préoccupations foncières » (GUNGALOO, 1999 :8).*

Danielle Palmyre Florigny parle de la verve féministe de Rada Gungaloo qui donnerait une visibilité au corps féminin différente des autres représentations que l'on peut trouver par exemple dans le roman mauricien *Namasté* de Marcel Cabon : « Le corps féminin n'est pas escamoté, drapé sous les voiles des convenances. L'auteur[e] le présente comme vivant, présent, digne d'être reconnu, sans peur et faux-semblant. » Elle souhaite mettre en scène leur « agency », leur capacité à agir en tant que sujet et leur capacité à créer des moyens de subversion :

> *« Elle [Rada Gungaloo] montre aussi comment les femmes de Letan lontan faisaient face ou contournaient ces difficultés, et comment elles inventaient des chemins de la liberté. Le désir, la sexualité, le travail, l'astucieuse intelligence des femmes sont traités avec sérieux et exprimés avec simplicité ».*

Rada Gungaloo porte un nouveau regard sur la société mauricienne et surtout sur la femme mauricienne ; un regard neuf « postcolonial » semble être au centre de l'œuvre et fait toute sa modernité, dans cette voie/x nouvelle et dans un genre renouvelé et pluriel de l'histoire avec un « h » minuscule et avec un « H » majuscule.

> *« Letan lontan n'est pas à être classé dans le rayon « folklore ». Ce ne sont pas des histoires sentimentales sur lesquelles on verse une larme d'apitoiement. C'est véritablement une part importante de notre Histoire- avec une majuscule – celle qui ne figure pas encore dans nos livres d'histoire, que Rada nous restitue avec générosité, à nous les adultes, mais aussi aux jeunes qui ont le droit de la connaître et de s'y référer. »*

Il s'agit de décentrer le regard, de passer de l'extériorité contenue dans le « folklore » pour passer à l'intériorité de l'habitant de l'île, dans son intimité, dans sa culture, son vécu, sa réflexion et sa subjectivité. Rada Gungaloo met en exergue une manière de penser et d'être mauricienne pour combler les silences de l'histoire. Elle passe par les marges pour reconstituer la « vraie » histoire, ou une autre réalité de l'histoire. Le tout premier discours qui ouvre le récit mémoriel est l'invitation officielle, à savoir une archive qui prouve la véracité de ce qui s'énonce. Ce document en anglais réfère à la puissance coloniale, alors que Maurice avait déjà accédé à son Indépendance depuis 1968. En 1998, les Mauriciens fêtent toujours l'anniversaire de la reine d'Angleterre, en dépit de l'Indépendance. Clin d'œil à cette puissance coloniale encore présente-absente. Le chapitre s'ouvre sur cette invitation et nous donne l'impression de lire cette invitation en même temps que la narratrice. Nous tombons tous deux sur cette carte. D'autant qu'elle occupe toute la page mettant bien en avant son importance et sa toute puissance. Cependant, la première

phrase fait immédiatement retomber l'attention par le comique de situation causés par le fort contraste entre le registre noble, officiel, pompeux et la légèreté du le ton de l'indifférence que prend la narratrice. D'emblée, le récit mémoriel se veut provocateur :

> *« La RSVP au bas de la carte d'invitation à la fête de célébration de l'anniversaire de sa majesté la reine d'Angleterre pouvait attendre, me disais-je. En ce vendredi après-midi faire le marché était plus important disais-je » (GUNGALOO, 1999 :15).*

Nous pouvons parler de mise à distance exhibée avec l'ancienne puissance coloniale qui n'aurait plus la moindre influence sur elle aujourd'hui. Nous avons affaire *In medias res* à un retournement de situation du fait que la carte officielle de l'invitation à l'anniversaire de la reine d'Angleterre qui en imposait de par sa position (en première page précédant et l'incipit) va vite être mise de côté et passée aux oubliettes. La narratrice rejouerait le conflit colonial et règlerait ici ses comptes avec l'empire colonial britannique.

Deux éléments la font remonter dans le temps : la rencontre de l'ancien camarade de classe Jean-Luc, devenu rasta, après de nombreuses années, et le gâteau indien qu'il tenait dans ses mains. Teinté d'une certaine nostalgie, le récit fait revivre un épisode de sa vie par l'écriture. « Gâteaux français, gâteaux indiens » raconte par la suite, deux temps sur le mode du flash-back qui la ramène à un souvenir d'école, le jour de l'anniversaire de la reine d'Angleterre. Ce jour-là, comme tous les autres enfants, la narratrice devait choisir entre les gâteaux français et les gâteaux indiens. « Naïvement » elle rapporterait la valeur symbolique rattachée au gâteau français, autre puissance coloniale (pour marquer symboliquement la résistance à l'empire colonial anglais), comparé au gâteau indien renvoyant à l'Inde anciennement colonisés, depuis 1947. C'est la rencontre fortuite d'un camarade de classe Jean-Luc, tenant des gâteaux indiens à la main, qui la replonge dans un conditionnement psychologique dont elle est aujourd'hui sortie. Le chapitre se clôt sur une interrogation prospective car elle se demande si elle avait fait le bon choix :

> *« Étrangement, le petit sac de gulab jamoron et de dil bee de Jean-Luc réussit à démolir cette hiérarchisation gravée dans mon subconscient. Qui d'entre nous avait fait le bon choix, me demandais-je » (GUNGALOO, 1999 :17) ?*

Rada Gungaloo remet en question son comportement qui a consisté à renier sa culture en méprisant les gâteaux indiens. Á l'époque, les gâteaux français étaient le symbole d'une identité de classe sociale supérieure :

> *« Ce n'était que pour cet anniversaire que les gâteaux nous hiérarchisaient en groupe supérieur et inférieur »*[127] *« J'avais honte pour eux, mais des fois, en se retrouvant ensemble chez les uns ou chez les autres, après les heures d'école, je ne pouvais avoir un sentiment de gêne vis-à-vis d'eux. Je n'étais après tout, pas différente d'eux, mais je ne pouvais pas braver les moqueries de la classe. C'était plus facile de se ranger du côté des gâteaux français » (GUNGALOO, 1999 :16-17).*

De toute évidence, elle se rend aujourd'hui compte qu'elle avait non seulement fait le mauvais choix en se faisant passer pour ce qu'elle n'était pas, mais qu'en plus, elle avait rabaissé les autres élèves indiens dans l'expression de sa pitié. La narratrice-enfant laisse place à la narratrice adulte. Le changement de voix peut justifier son acte de lâcheté passé en dénonçant de façon subreptice le conditionnement mental et idéologique du système scolaire : « Nos professeurs se mettaient de la partie et n'avaient d'éloge que pour les gâteux français. Ils ridiculisaient les marchands de gâteaux indiens » (GUNGALOO, 1999 :17).

Choisir cette voix d'enfant permet de mieux observer les effets de la politique coloniale et du système scolaire sur les enfants que les institutions peuvent modeler. Les modèles culturels sont rattachés à la puissance coloniale ; aussi dès le premier chapitre, le discours colonial se voit renversé. La dénonciation n'est pas explicite, puisque tout est dit dans le silence et le tabou. La narratrice ne dit pas ouvertement qu'elle a été conditionnée psychologiquement culturellement par l'école, mais dénonce silencieusement, c'est-à-dire de façon subtile. C'est pourquoi, le lecteur est obligé de décrypter le sens s'il veut comprendre le message dissimulé de l'auteur.

---

[127] p.16

4.5 Pour un nouveau discours de Savoir historique qui relit les traces du colonial.

L'intitulé du deuxième chapitre « Crème Pond's » apparaît plus longuement au tout début du chapitre. Le vrai titre serait donc « La Crème Pond's, nezazlinn, parfum soir de Paris et Bourgeois ». Les insertions de titre à l'intérieur des textes forment des indices qui aident le lecteur à comprendre où veut en venir l'auteure, à l'exemple du titre du chapitre précédent « Gâteaux français, Gâteaux indiens » qui suggère déjà la hiérarchisation. Le deuxième chapitre à l'intitulé plus long rattache cette crème à la culture française, à l'empire colonial français, à la conception de l'esthétique féminine à Paris. Paris serait porteur de modèle esthétique féminin à travers son icône de la mode. Cette crème fait le lien avec cette esthétique parisienne, d'autant que la fonction de ce produit de beauté est de se blanchir la peau.

L'auteure-narratrice autodiégétique dénonce les affres du système colonial comme le fait Frantz Fanon dans *Peau noire, masque blancs*. Elle révèle l'assimilation destructrice, la négation de soi et les symptômes liés au système colonial et postcolonial qui engendrent la haine de soi et la volonté de devenir le semblable du colon blanc. Symptôme que l'on retrouve constamment chez Rose du roman réunionnais *Rouge Cafrine*. Ils apparaissent dans ce texte, avec la plus grande légèreté, à cause de la posture narrative scientifique de celle qui écrit juste pour témoigner et dénoncer uniquement entre les lignes. Ces brefs chapitres se terminent toujours par une question qui fait mine de relancer le débat qui établit le lien avec le lecteur :

> *« Ces coutumes d'antan peuvent étonner certains mais comme dirait ma maman, qu'est-ce qui a changé si ce n'est les marques des cosmétiques. N'est-on pas toujours aussi obsédé par la peau blanche » (GUNGALOO, 1999 : 22).*

Nous avons affaire avec *Letan lontan* à une représentation d'un genre de réseau féminin d'abord, mais pas seulement, puisqu'il est aussi bien question de l'homme mauricien que de la femme. Toutefois, le récit mémoriel se construit davantage sur des savoirs hérités du monde féminin, notamment avec les contes.

La prise en charge du discours par la voix d'une narratrice autodiégétique enfant n'ayant aucun préjugé qui permet la légèreté du ton est une stratégie pour masquer le regard critique de la femme. Nous comptons deux discours, deux regards qui correspondent à deux représentations, celle du discours colonial, dominant et celle du discours anticolonial. La voix de la narratrice enfant porte le discours colonial tandis que celle de la narratrice adulte porte le discours anticolonial. Il semble que ce soit une technique narrative énonciative polyphonique que l'on retrouve dans d'autres textes, notamment dans la première partie du roman réunionnais *Rouge Cafrine*. C'est un dédoublement lié à la chronologie qui rend bien compte de l'évolution radicale de la narratrice, comme chaque personnage principal des romans féminins postcoloniaux du corpus.

Letan lontan compte vingt histoires : Les « zistwar » des « Gâteau français, gâteau indiens », l'histoire de la « crème Pond's », celle du « Rwa Bwar », du « Lougarou, laké Sounga », de la « Banane ek fer lacote », celle des « jupons, lecor rob », celle des « laboureurs, nenènes, modi »s, celle du « Mariage menaz », l'histoire du « linge sorti, ling lakaz », l'histoire de « tir lipou », celle du « Porte boner, porte maler », l'histoire des « livres ek cahiers lekol », celle du « Koniok, latisann, tir foulure », celle de la « boutik sinwa », « l'histwar fer demann », « zistwar damour », l'histoire de la « petite tâche rouge » et de « Samdi Tanto ».

Le dernier chapitre dont l'intitulé veut littéralement dire « à Samedi prochain » exprime ou bien l'éternel retour du même ou alors la continuité de l'histoire qui s'écrit. Toutes ces histoires qui révèlent l'intimité de sa famille, et celle de nombreuses familles pauvres de Maurice, avec son regard féminin-féministe, Rada Gungaloo nuance ce mythe du temps de jadis en dénonçant les injustices.

Ces vingt histoires donnent une impression de décousu dans la mesure où elles ne sont pas liées les unes aux autres. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une série de contes, racontés les uns après les autres pour leur morale adressée au lecteur. Tout se passe comme si nous lisions de nouveaux contes révélant les traces du colonial dans la société actuelle anciennement colonisée. Nouveaux contes dont les héroïnes sont tantôt la narratrice, la voisine, les camarades de classe, ou telle ou telle autre personnage. Par l'écriture de ce récit mémoriel, Rada Gungaloo transforme la réalité en conte et fictionnalise ceux qu'elle a connus pour les grandir,

leur rendre hommage en inventant cette épopée « réelle ». Les intitulés en créole évoquent une expérience, un symbole fétiche, des faits, des évènements qui sont l'occasion de raconter un souvenir marquant constitutif de soi et de la culture de l'auteure et des Mauriciens.

L'objectif est de raconter des histoires, des anecdotes**,** des souvenirs marquants, la narratrice se retrouve dans la peau du « raconteur d'histoires » de la commère, de la conteuse de ses souvenirs. Le lecteur est lui aussi, installé dans le rôle de commère, de l'interlocuteur qui s'informe de ce qui s'est passé, de l'histoire du pays, du village, de l'histoire d'un tel, des mésaventures de la narratrice ou de ceux qu'elle a connu. D'autre part, le lecteur devient également observateur de cette société avec le regard critique de la narratrice autodiégétique omnisciente. Adoptant le regard critique, il a pour rôle de comprendre cette société, sa vision, son mode de fonctionnement, ses pratiques et ses coutumes avec recul et objectivité. Á son tour, il doit apprendre à voir les tares de la société, et la lecture du texte le vérifie. Il doit comprendre ce que la narratrice exprime de façon détournée et satirique. *Letan lontan* serait-il une méthode pour changer les représentations coloniale ? Le lecteur doit connaître les problèmes sociaux postcoloniaux, car seul un lecteur averti, pourra saisir le sens caché de ses propos. En conséquence, ce récit mémoriel mauricien postcolonial est en rupture avec le discours colonial dans la mesure où il se construit à partir d'emboîtement d'histoires et de ragots qui fait participer le lecteur activement à la construction des sens du récit.

Rada Gungaloo passe par une déconstruction des discours, des préjugés et critique ce « temps longtemps » à demi-mot, comme dans le roman mémoriel mauricien de Benjamin Moutou *Les vents de la colline Candos*. Elle adopte une nouvelle perspective et une nouvelle approche de l'histoire. L'auteure veut sauvegarder ses mémoires en intégrant des archives, des photographies, des documents historiques, des fac-similés et des scans de documents qu'elle relit à l'aide d'un filtre postcolonial. Cette relecture n'est pas toujours présente dans les récits mémoriels réunionnais. Si la prise de distance avec le discours colonial est nécessaire à la lecture du récit mémoriel mauricien *Letan Lontan*, dans la majorité des récits mémoriels réunionnais, les auteurs l'utilisent et le mettent au**-**devant de la scène.

5. Des récits mémoriels postcoloniaux mauriciens et réunionnais.

5.1 Le « Moi » d'Eileen Lohka en « Miettes et morceaux » qui se raconte comme Rose-Mélissa.

La deuxième partie du récit mémoriel mauricien *Miettes et Morceaux* d'Eileen Lohka prend la forme du journal alors que la première partie prenait la forme d'un glossaire littéraire définissant les éléments culturels mauriciens. Dans la première partie, le « je » de la narratrice est totalement absent alors qu'il s'étend amplement, de façon inattendue puisque sans transition, dans la deuxième partie. Son « moi » y est d'ailleurs démultiplié pour signifier le conflit culturel de la Franco-mauricienne aussi violent que la façon dont ce discours intime nous est imposé.

Nous pouvons parler de violence dans le sens où contrairement à la première partie, rien ne nous dit clairement s'il s'agit de la narratrice-auteure, d'une fiction ou d'un récit autobiographique. Le récit mémoriel prend une forme radicalement différente dans sa deuxième partie, comme pour signifier son désir de sortir de cette identité de narratrice parlée pour le lecteur français, pour l'Autre, à qui elle doit tout déchiffrer. Elle joue sur le contraste car la deuxième partie reste hermétique parce que travaillée par un style d'écriture pris entre le traumatisme psychologique et la poésie fictive nécessaire pour mettre en scène le dédoublement de sa personnalité.

La fragmentation est au cœur de ce récit intitulé *Miettes et Morceaux* parce qu'il s'agit pour l'auteure de recoller les morceaux de sa culture éclatée, divisée, de son identité et de son moi tiraillé et écartelé. Ce qui rappelle le roman *Femme sept peaux* qui tente de reconstituer les morceaux de vie de certains personnages féminins de couleur assimilés, perdus comme des âmes en peine. Ces deux récits retracent les

chemins reconstitués de ces vies diluées, puisque le récit mémoriel autobiographique passe par le récit fictif pour répondre au pacte autobiographique. Serait-ce uniquement dans la fiction que le « moi » toujours parlé par le discours dominant peut prendre forme, consistance et réalité ?

Eileen Lohka y mêle discours anticolonial et colonial qui prendront la forme de Muta et de Somnia plus loin dans le texte. Par exemple, le Blanc devient une ligne de « couleur » discriminante chez la narratrice autodiégétique dès son arrivée sur le sol canadien :

> *« Un autre choc m'attendait : que les gens étaient blancs ! Blancs comme des rebords de lavabo, comme la maladie. Quelques travailleurs pakistanais balayaient un sol déjà aseptisé, j'ai remarqué quelques Chinois, mais même eux semblaient plus blancs que ceux que je connaissais » (LOHKA, 2005 :116).*

Le champ sémantique de la propreté (rebords de lavabo, balayaient un sol déjà aseptisé) connote la souillure du métissage, contraire à la pureté blanche. En revanche, le terme « maladie » contrebalance tout ce champ sémantique et signale la présence du discours anticolonial qui va à l'encontre de la doxa, du discours hégémonique mauricien tendant au blanchiment de la peau, précédant pourtant de façon paradoxale, un discours assimilationniste :

> *« Comme eux, je voulais me fondre dans la masse, devenir Madame Tout-Le-Monde. C'était la seule façon d'être acceptée, de faire partie de l'élite que j'émulais. Si je me concentrais suffisamment, même la couleur de ma peau devrait disparaître au regard de mes nouveaux amis. Il suffisait de gérer intelligemment les apparences afin de masquer les différences qui me marginalisaient de mon milieu adoptif ; d'effacer tout lien visible avec le pays très différent de celui-ci d'où je venais. Muta penchait la tête écoutant intensément ce plan d'action. Elle avait remarqué la contradiction de mon raisonnement. […] Au mieux, je gérerais les apparences, je porterais un masque constant, je cacherais mon moi derrière un non-être blanc de lys, bourgeois, sans odeur, sans patrie, sans identité. Loin de devenir Madame-Tout-Le Monde, j'étais à deux pas de devenir Madame Personne » (LOHKA, 2005 :117).*

La rétrospection du récit permet de mettre en scène la double identité de la narratrice qui analyse sa vision d'elle-même, sa transformation identitaire, culturelle, communautaire, sociale au contact des Autres. Avec humour, la narratrice au dédoublement de personnalité se tourne elle-même en dérision avec la figure imaginaire de Muta. Elle déconstruit son propre discours colonial de l'assimilation, de l'acculturation et de la « non couleur ». Les deux visions opposées du discours colonial et de la déconstruction expriment l'écartèlement du sujet pris dans la

construction et destruction de ses identités multiples. Rose du roman réunionnais *Rouge Cafrine*, déconstruit elle aussi, un discours colonial phallocentré.

5.2 Une rationalité autre et la représentation du postcolonial dans le récit mémoriel mauricien d'Eileen Lohka.

La narratrice de *Miettes et Morceaux* doit passer par une métaphore filée pour signifier ses identités. Elle passe par la personnification des discours qui l'habitent pour exprimer son soi « réel » et authentique. Comme dans un roman, Eileen Lohka se sert d'une polyphonie pour se décrire et raconter ses « Moi ». La narratrice homodiégétique use tantôt du réalisme pour un lecteur français en général, tantôt du fantastique pour renvoyer au lecteur mauricien l'imaginaire discursif qu'il connaît. Tout se passe comme si chez Eileen Lohka et Monique Séverin, le réel postcolonial mauricien et réunionnais s'exprimait par le fictionnel et le fantastique de l'âme errante et des « je » imaginaires de Muta et de Somnia.

Le personnage féminin noir insaisissable, symbole de rébellion de Madame Joseph est similaire à Nadège du roman mauricien *Á l'autre bout de moi* et à Rose du roman réunionnais *Rouge Cafrine*. Comme nous l'avons vu précédemment, la narratrice de *Rouge Cafrine* est prisonnière d'un traumatisme lié à sa couleur de peau, elle reste prisonnière de son corps parce qu'elle a intégré le discours colonial de la hiérarchisation des races :

> *« J'avais enfoui avec un soin implacable tout ce que je voulais oublier. J'étais bien. J'ai fermé les yeux pour voir les réconfortantes toiles d'araignées de mon enfance. Ces trésors de douceur et de patience. Vaillantes, elles tissent soumettant leur satiété au destin. J'agitais leur toile pour les voir accourir, curieuses à l'idée d'avoir capturé une appétissante proie. Je riais de ma farce pendant qu'elles reprenaient place au centre de leur univers» (BOURKOFF, 2003 :84).*

Comme dans le récit mémoriel mauricien d'Eileen Lohka, l'assimilation coloniale est exprimée par des images qui font appel au surnaturel. Nous ignorons s'il s'agit de la narratrice autodiégétique adolescente ou écrivant son journal ? Rose semble ici être dans les deux identités de l'énonciation (passé et présente),

puisqu'elle évoque ses sensations, en même temps que cette image oppressante des « toiles d'araignées réconfortantes de son enfance » qui auraient ordonné et régenté sa vie. Ce cadre la rassure paradoxalement, alors même qu'elle a conscience des effets destructeurs de cette perception hégémonique. Cette image des araignées prêtes à la dévorer expriment bien cette contradiction, ce paradoxe identitaire de la narratrice qui se laisse piéger par ces attraits (*J'agitais leur toile pour les voir accourir, curieuses à l'idée d'avoir capturé une appétissante proie*.)

L'oxymore « réconfortantes toiles d'araignées » évoque l'image de l'araignée, symbole de l'oppression de la mère. Cette image macabre et glauque contraste fortement avec l'idée de réconfort, comme nous la trouvons dans le roman mauricien d'Ananda Devi *Moi, l'interdite* dans lequel la toile d'araignée emmaillotant la narratrice pour la métamorphoser. Ainsi la logique est inversée : les narratrices ont une conception opposée à celle de la doxa. Serait-ce la mise en scène de sa propre prédation ? Arrivée sur le sol français sa transformation commence :

> *« Je n'ai distingué que des lumières opaques défilant sur fond de ciel gris mais j'ai senti la magie de la vengeance naître en moi. Je savourais ma liminale revanche. J'apprenais le goût du sang respirant à grande bouffée l'air vicié. Qu'il sentait bon ! Pas besoin de scaphandre, ce milieu était le mien ! Á l'aise, j'aurais volontiers poussé le cri du nourrisson mais les leçons de protocole me l'interdire » (BOURKOFF, 2003 :85).*

Prise dans le conflit avec ceux qui l'ont rejetée, Rose adopte une identité de celle qui n'a qu'un seul objectif : prendre une revanche sur sa couleur par l'assimilation. La spatialité de la France lui permet de renaître. Elle se transforme en un être monstrueux, en une anti-héroïne. Le monde français incarnerait le mal dans l'absence d'étoiles et de lune, donc en l'absence de lumière faisant penser aux ténèbres. L'air pollué indique qu'il s'agit d'une atmosphère hostile contraire à l'île exotique qui sera le théâtre de sa naissance nouvelle. La description en fait un univers aussi froid et triste que son cœur. La France serait symétriquement l'inverse de l'île réunionnaise.

Son registre de langue manifeste sa volonté d'afficher la jeunesse correspondant à une vision du modernisme et d'un certain laxisme par provocation au conformisme au bon parler, puisqu'il s'agit d'une anti-héroïne.

« Je grelottais en la regardant, encore béate de la voir maquillée et en pull. Elle aussi me demanda mes bagages, trouva mon sac « cool » » (BOURKOFF,

2003 :85). Cette syntaxe de l'oral et l'emprunt à la langue américaine « cool » contribue à rythmer le texte, comme la narratrice rythme sa nouvelle vie de consommatrice et de « fashion victime ». Rose devenue Mélissa sera dans l'air du temps ou ne sera pas. Si cette dernière adopte tout de suite l'univers étranger, et se sent comme un poisson dans l'eau, nous ne pouvons pas en dire autant de la narratrice du récit mémoriel *Miettes et Morceaux* qui dès son arrivée sur le sol canadien, adopte d'abord un contre-discours de la ligne de couleur discriminante. Elle renverse le discours racial colonial qui reprendra le dessus immédiatement après, comme pour signifier son hégémonie : « Un autre choc m'attendait : que les gens étaient blancs ! Blancs comme des rebords de lavabo, blancs comme la maladie » (LOHKA, 2005 : 116).

Les comparaisons sont des formes de xénophobie et de rejet de l'Autre à cause de la différence physique. Nous avons ici un schéma inversé du discours colonial qui dénigre l'Autre oriental. Or ici, c'est l'Insulaire, la Mauricienne qui voyage dans le pays étranger. Elle se trouve dans la posture de l'exote, de celle qui accentue l'altérité par rapport à laquelle elle se définit. La ligne de couleur discriminante est le blanc. Le Blanc est alors considéré comme négatif et comme l'anomalie, rappelant la mort dans l'image du malade. En ceci nous pouvons parler de discours anticolonial.

Ses exclamations en ajoutent à l'emphase et expriment le choc culturel ainsi que la stigmatisation. Étant placée sujet de discours, la narratrice a le pouvoir de les assigner en objets de discours pour avoir une prise sur cet Autre. Nous pourrions donc penser qu'elle n'est plus subalterne, puisqu'elle est maître du discours, pourtant, selon la théorie de Michel Foucault repris par Marc Angenot, son discours anticolonial de la hiérarchisation de la race et son inversion des valeurs liées à la ligne de couleur sont attendus comme réponse et ne seraient pas dissidents. La narratrice reste prise dans l'idéologie coloniale :

> *« Quelques travailleurs pakistanais balayaient un sol déjà aseptisé, j'ai remarqué quelques Chinois, mais même eux semblaient plus blancs que ceux que je connaissais » (LOHKA, 2005 : 116).*

La raillerie forme son système de défense, à laquelle succède la quête de la normalité dans la référence à sa communauté qui l'intègre dans une identité connue et plus rassurante. Au fil du texte pourtant, la narratrice change subitement d'opinion

sans la moindre explication. Tout se passe comme si cette dernière n'avait pas d'autre choix que l'assimilation qui est une forme de violence. Le silence de la narratrice innommée en dit long sur ses choix avoués, non avoués et déguisés, métaphorisés :

> *« Toute ma vie, j'avais observé les camaléons dans l'arbre à pain. Ils semblaient servir instinctivement quand ils passaient d'une branche brune à un environnement feuillu et ils se métamorphosaient sous vos yeux » (LOHKA, 2005 : 116).*

Á l'aide de l'image du caméléon changeant de couleur, la narratrice parvient à exprimer la situation postcoloniale liée à l'idéologie coloniale attachée à la couleur de peau, comme marqueur d'identité sociale, historique, culturelle et économique. L'allusion à l'adaptation du caméléon à son milieu annonce l'assimilation de la narratrice :

> *« Comme eux, je voulais me fondre dans la masse, devenir Madame-Tout-le-Monde. C'était la seule façon d'être acceptée, de faire partie de l'élite que j'émulais » (LOHKA, 2005 : 116).*

Cet extrait centré sur le caméléon changeant de couleur pour ne pas être la proie de prédateurs, signifie bien que la narratrice se trouve en posture d'infériorité, puisque l'altérité ne serait pas acceptée dans cette société. Pour faire partie de ce monde, il faut sortir de sa différence et entrer dans l'identité de ses hôtes :

> *« Si je me concentrais suffisamment, même la couleur de ma peau devrait disparaître au regard de mes nouveaux amis » (LOHKA, 2005 : 116).*

Le changement de temporalité montre l'évolution de la narratrice qui s'est dédoublée. L'imparfait signale l'évolution de son idéologie, puisque l'identité de la narratrice qui raconte et l'identité de celle qui vit les évènements diffèrent totalement. La narratrice semble ne plus être dans le discours dominant :

> *« Il suffisait de gérer intelligemment les apparences afin de masquer les différences qui me marginalisaient de mon milieu adoptif ; d'effacer tout lien visible avec le pays-très différent de celui-ci d'où je venais » (LOHKA, 2005 : 116).*

Il est question de stratégie identitaire. L'objectif étant de masquer ses origines comme l'un des personnages de *Femme sept peaux*. Le champ sémantique de l'altérité et de la stigmatisation indiquent clairement l'obsession de la narratrice pour sa différence. Il s'agit de mettre en place tout un système de résistance pour porter le masque dont parle James C. Scott. Cette altérité doit disparaître par le processus d'assimilation qui génère un discours paradoxal :

« Muta penchait la tête, écoutant intensément ce plan d'action. Elle avait remarqué la contradiction de mon raisonnement. Aussitôt que j'avais décidé que je pouvais m'assimiler, j'avais automatiquement admis ma différence intrinsèque » (LOHKA, 2005 : 116).

Son discours à l'imparfait laisse transparaître un conflit identitaire et un décalage avec la réalité. D'ailleurs Muta est un personnage monté de toute pièce qui symbolise la renégociation complexe des identités dont parle Homi Bhabha qui reprend le schéma de René Green. Ce qui veut dire que la narratrice n'était pas en accord avec elle-même et avec ses propres choix qu'elle remet constamment en question.

« Au mieux, je gèrerais les apparences, je porterais un masque constant, je cacherais mon moi derrière un non-être blanc de lys, bourgeois, sans odeur, sans voix, sans patrie, sans identité» (LOHKA, 2005 : 116).

Cette nouvelle identité « aseptisée », est lavée de toute souillure du métissage mal vu à Maurice. La narratrice parle d'une réalité métaphysique et psychologique non palpable qui n'a plus de sens ou qui en aurait trop. Elle prophétise que sa transformation en Blanche sera négative, avec la répétition anaphorique de la préposition « sans » qui finit par dire l'inexistence dans l'expression « un non-être blanc de lys ». Le dernier syntagme nominal clôturant cette succession d'absences : « sans identité » tombe comme un couperet et renvoie à la narratrice annihilée. Eileen Lohka raconte la phase de son autodestruction :

« Loin de devenir Madame Tout-le-Monde, j'étais à deux pas de devenir Madame Personne » (LOHKA, 2005 : 120).

Pour pouvoir énoncer cet anéantissement identitaire, la narratrice utilise l'ironie qui lui permet de prendre de la distance avec ce suicide et de dépasser cette violence psychologique postcoloniale.

« Muta avait peut-être raison, peut-être… ce qui ne m'arrange pas du tout. Je vis ici, n'est-ce pas ? Á quoi bon regretter mon enfance ? Le village, le pays ont changé depuis » (LOHKA, 2005 : 120).

Ce désaccord identitaire prend la forme d'un dédoublement de personnalité dans la présence du personnage imaginaire inventé par la narratrice. Cette dernière est en plein doute comme le démontre la répétition « peut-être ». Elle se met en scène face à ses pensées contradictoires incarnées par ses personnages féminins antagoniques qu'elle théâtralise pour mieux prendre de la distance avec son soi et se comprendre.

5.3 L'écriture autobiographique comme chemin de vie et thérapeutique.

L'écriture de son récit mémoriel consiste déjà en une première prise de distance, puisque l'auteure relate son histoire, du point de vue de celle qui les vit et du point de vue de celle qui la voit vivre ces aventures, et donc dans la position de celle qui revit les aventures avec rétrospection. Ce va-et-vient constant entre les deux narratrices permet de mettre en évidence l'évolution de sa personne qui était en construction et en négociation identitaire. Cette citation marque les questionnements et les étapes de ses choix idéologiques ainsi que son parcours psychologique postcolonial. Elle discute de ses choix et essaie de trouver des raisons qui justifient son départ et son assimilation. Tout se passe comme si la narratrice était en proie aux remords et aux regrets :

> *« Même si je rentrais, je ne reconnaîtrais rien, ni personne ; je serais une complète étrangère. Je ne veux quand même pas rester une complète étrangère » (LOHKA, 2005 : 120).*

Encore une fois, l'altérité est au cœur de son traumatisme à Maurice comme au Canada, puisqu'elle s'y sent étrangère, alors même qu'elle était parvenue à s'y adapter en portant le masque de l'assimilée :

> *« Je ne veux quand même pas rester une complète étrangère ici aussi. Je refuse d'afficher ma différence » (LOHKA, 2005 : 121).*

Les masques d'Eileen Lohka fragmentés en « Miettes et Morceaux » parce qu'ils représentent la profondeur identitaire définie par Homi Bhabha :

> *« Muta avait peut-être raison, peut-être… ce qui ne m'arrange pas du tout. Je vis ici, n'est-ce pas ? Á quoi bon regretter mon enfance ? Le village, le pays ont changé depuis » (LOHKA, 2005 : 120) ; « Même si je rentrais, je ne reconnaîtrais rien, ni personne ; je serais une complète étrangère. Je ne veux quand même pas rester une complète étrangère » (LOHKA, 2005 : 120).*

Les discours rapportés au style direct au présent et au conditionnel marquent une rupture dans le récit qui embraye dans l'instant présent du récit et arrête la chronologie du temps. Elle rend compte d'une pause décisive au cours de laquelle les masques tombent, et au cours de laquelle le processus est en marche pour la négociation des identités. Ce tournant de sa vie remet en question Somnia et la fait

disparaître. Somnia aura été celle qui l'a amenée au Canada, à l'étranger, le pays qui allait la rapprocher de la culture blanche de l'élite selon le discours dominant colonial. Comparée à la culture de l'élite blanche, sa différence la ramène à une « sous-culture » dans le discours dominant : « Et pourtant, c'est bien vrai que je ne suis pas tout à fait comme eux » (LOHKA, 2005 : 121).

Elle se situe paradoxalement à la fois dans l'altérité et dans l'identité. Nous notons que sa différence culturelle et physique l'obsède comme un traumatisme :

> *« ma peau brune de soleil tranche sur cette rigueur blanche, les gens se rapprochent de moi pour déchiffrer mes paroles chantantes » (LOHKA, 2005 : 111).*

Bien qu'elle prenne en charge l'énonciation, et sa propre représentation, la narratrice autodiégétique a intégré le discours colonial « exotisant » qui en fait une subalterne dans la mesure où elle reproduit le discours dominant phallocentré. L'image de la peau brune caractérisée par le soleil prend son origine dans le discours de l' « exote » masculin qui voit la femme de couleur comme exotique, rattachée au climat chaud. C'est donc un paradigme du discours phallocentré qui donne à voir le désir masculin de la femme de couleur. Elle se voit elle-même réduite à sa couleur de peau.

La représentation de son langage est aussi marquée par son altérité qui indique son complexe d'infériorité. Comme dans l'idéologie coloniale, elle stigmatise sa propre altérité sur tous les plans : linguistique, physique et culturel. Elle associe pauvreté, colonisé, langue créole et ligne de couleur qu'elle rejette :

> *« mes yeux voyaient la pauvreté, la douleur, le dèsespoir. Du coup, je me suis promis d'être différente : pas de faim pour moi, pas de créole – quelle langue est-ce de toute façon ? Je suis sûre qu'aucun adulte éduqué, respectable, n'utilise cette cadence chantante réservée à quelques grains de sable perdus dans les immensités océanes » (LOHKA, 2005 : 112).*

Son discours rapporté au style direct, à l'imparfait puis au présent, nous fait voyager dans son idéologie, ainsi que dans sa conscience d'elle-même et des autres Mauriciens. Pour elle, le créole est une langue d'enfant, une langue réservée à tout ce qui reste immature, correspondant à la vision diglossique de la langue créole. Le créole serait une marque d'ignorance, de pauvreté et de dèsespoir. Il ne serait pas non plus une langue à part entière, puisqu'inconnue du monde entier.

L'Île Maurice est elle aussi, dévalorisée parce qu'isolée du monde, loin de l'Occident. Nous remarquons là une vision de l' « exote » qui est reprise par la narratrice mauricienne puisqu'elle perçoit son île natale comme une périphérie et non comme son centre. D'autant que la litote du grain de sable dèsignant Maurice, indique la vision exotique de la narratrice qui voit en son île uniquement le mythe édenique de la littérature exotique. De même, que pour le touriste occidental ne voit à Maurice que le côté touristique des plages ou le côté sauvage de l'île.

> *« Non, non, je deviendrai quelqu'un*[128]*. Comme tous les riches que j'observe de loin, je passerai facilement du français le plus parisien à l'anglais le plus aristocratique. Je siroterais mon thé de la porcelaine la plus fine et je boirai le vin le plus velouté du Baccarat le plus scintillant» (LOHKA, 2005 : 112).*

L'existence et la valeur des hommes se comptabilisent en richesses économiques. La narratrice refuse d'être perdue et confondue dans cette masse, parmi les sans nom. Elle souhaite être reconnue comme quelqu'un d'important, fier et digne. Elle refuse de se perdre dans une foule anonyme oubliée du monde d'en haut. Dans sa logique, on acquiert une personnalité par le modèle économique. Pour jouir d'une identité, le pouvoir économique serait le seul moyen, conformément au discours dominant et colonial. Ainsi, le symbole colonial et impérial comprend la langue de l'élite française et anglaise, la richesse, la nourriture ainsi que les fétiches marqueurs d'identité.

> *« Ainsi vagabondait ma pensée, dialogue ininterrompu entre le rêve et la réalité, entre le moi qui se demandait quel avenir je pourrais bien avoir dans le village et l'autre moi, impatient de fuir loin d'ici » (LOHKA, 2005 : 112).*

Cette citation met en scène cette négociation des identités de la narratrice qui tente de se faire une place dans son village natal ou ailleurs. Nous observons la mise en scène de son propre dialogisme alors même qu'il s'agit d'un récit mémoriel et non du genre polyphonique romanesque :

> *« C'est à cause des « citoyennes » comme toi ! Vos pères se rompent l'échine dans les champs de canne, vos mères nettoient les maisons pour vous envoyer à l'école et, aussitôt vos diplômes acquis, vous vous enfuyez, refusant d'apporter votre aide à votre pays. –Mais sois réaliste quand même, Somnia répondait nonchalamment. Pourquoi perdrait-elle son énergie, sa jeunesse et sa beauté dans ce trou à rats malodorants » (LOHKA, 2005 : 112-113).*

---

[128] Inscrit en italique dans le texte.

Le texte représente le conflit entre discours colonial et anticolonial. La narratrice fait son propre procès. Elle se reproche son manque de reconnaissance et de solidarité pour la situation mauricienne. Son discours met d'abord en exergue les injustices sociales des pères et des mères mauriciens et accuse la narratrice qui profiterait de leur misère pour fuir. C'est un cas de conscience.

Homi Bhabha utilise une citation de *Peaux noires masques blancs* :

> *« Tiens, un Nègre ! […] Maman, regarde le Nègre, j'ai peur ! […] Je ne pouvais plus [m'amuser], car je savais déjà qu'existaient des légendes, des histoires, et surtout l'historicité […]. Alors le schéma corporel, attaqué en plusieurs points, s'écroula, cédant la place à un schéma épidermique racial. […] Il ne s'agissait plus d'une connaissance de mon corps en troisième personne, mais en triple personne […]. J'étais tous à la fois responsable de mon corps, responsable de ma race, de mes ancêtres. »*[129]

Homi Bhabha explique que Frantz Fanon révèle le redoublement de l'identité, c'est-à-dire la différence entre identité personnelle en tant qu'intimation de réalité, ou intuition de l'être, et le problème psychanalytique de l'identification qui pose toujours la question du sujet, à savoir : « Que veut l'homme » (BHABHA, 2007 : 100) ?

L'émergence du sujet humain en tant que socialement et psychiquement authentifié dépendrait selon lui, de la *négation* d'un récit originaire de plénitude, ou de coïncidence imaginaire entre l'intérêt ou l'instinct individuel et la volonté générale. Ces entités binaires fonctionnent dans une sorte de reflet narcissique de l'Un dans l'Autre, affronté dans le langage du désir par le processus psychanalytique d'identification, car l'identification, l'identité n'est pas un *a priori*, ni un produit fini. L'identification, l'identité n'est jamais que le processus problématique d'accès à une image de totalité.

Homi Bhabha explique que les conditions discursives de cette image psychique d'identification seront clarifiées si nous pensons à la perspective du concept d'image, parce que l'image en tant que point d'identification marquerait le site d'une ambivalence. Autrement dit, sa représentation est toujours clivée dans l'espace dans la mesure où elle rend *présent* quelque chose qui est *absent*- et différée

---

[129] Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p.90.

dans le temps : c'est la représentation d'un temps qui est toujours ailleurs, une répétition.

Ainsi, le processus de déplacement et de différenciation (absence/présence, représentation/répétition) fait de l'identité une réalité liminaire. L'image serait à la fois selon Homi Bhabha, une substitution métaphorique, une illusion de présence (et par là même une métonymie), un signe de son absence et de sa perte. Et c'est à partir de cette borne de signification et d'être, depuis cette limite mouvante de l'altérité au sein de l'identité, que Fanon demande : « Que veut l'homme noir ? »

> *« Rencontrant l'opposition de l'autre, la conscience de soi fait de l'expérience du Désir […] Je demande qu'on me considère à partir de mon désir. Je ne suis pas seulement ici-maintenant, enfermé dans la choséité. Je suis pour ailleurs et pour autre chose. Je réclame qu'on tienne compte de mon activité négatrice en tant que je poursuis autre chose que la vie […]. J'occupais de la place. J'allais à l'autre […] et l'autre évanescent, hostile mais non opaque, transparent, absent, disparaissait. La nausée… »*[130]

L'identification, telle qu'elle est énoncée dans le désir de l'Autre, est toujours une question d'interprétation, car c'est l'assignation élusive de moi-même à un soi-même, l'élision d'une personne et d'un lieu. Homi Bhabha écrit que c'est par la compréhension de l'ambivalence et de l'antagonisme du désir de l'Autre que nous pouvons éviter l'adoption de la notion d'un Autre homogénéisé, pour une politique célébratoire, oppositionnelle, des marges ou des minorités.

---

[130] Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p.77 et p.90.

5.4 Des romans et récits mémoriels postcoloniaux contre le roman colonial, qui relisent et remettent en cause les discours postcoloniaux.

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo[131] et Carpanin Marimoutou se demandent comment aborder la littérature réunionnaise, si ce n'est en mettant l'accent sur la période coloniale et la période postcoloniale qui ne correspond pas à l'année de la départementalisation, mais à un discours d'opposition et d'appropriation postcolonial, à partir des années soixante-dix :

> *« Il ne s'agit pas de désigne r la période qui suit la colonisation, mais d'un réexamen de tous les présupposés de l'époque coloniale », examen des œuvres portant alors sur le contre-discours qu'elles proposent et permettant de voir, selon Stephen Slemon, « comment rétablir la vision des peuples colonisés comme « sujets » de leur discours ». »*

La polyphonie constitutive des romans permet de faire entendre la doxa à laquelle adhère ou non les narratrices et narrateurs. Nous voyons tantôt dans ces romans et récits mémoriels des mises en scène de discours colonial et des discours anticoloniaux. Cette instabilité révèle les identités conflictuelles liées à la hiérarchisation raciale du discours colonial repris et discuté, plus ou moins dialectisé dans les romans coloniaux mauriciens et réunionnais, qui tendent à justifier la mission civilisatrice.

Les narratrices autodiégétiques des romans et des récits mémoriels féminins postcoloniaux du corpus partent de discours qui viennent en réponse et en résistance au discours dominant pour le contredire ou l'interroger. Elles le remettent en cause et démantèlent l'idéologie. Rose n'y parvient pas toujours comme nous avons pu le voir :

> *« Il [Juste] a bu un verre de rhum pendant que je regardais ses mains longues, lisses et fortes. L'intérieur plus clair contrastait avec le noir de l'extérieur. Je pensais « black is beautiful » mais je n'y croyais pas. Pourtant, Juste était plus qu'une peau, plus que cette peau qui m'interdisait de l'emmener dans mon cœur » (BOURKOFF, 2003 :83).*

---

[131] MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Valérie ; MARIMOUTOU, Carpanin, *Le champ littéraire réunionnais en questions, univers créoles 6*, Paris : Economica, Anthropos, 2006, p.VIII

Deux discours s'affrontent dans cet extrait, le discours « black américain » et la doxa réunionnaise. L'adieu de son amour nié est marqué par l'obsédante image castratrice de la couleur de peau qui l'empêche de s'aimer ou d'aimer et qui la fait fuir la société réunionnaise.

Letan lontan met aussi en regard ces discours. La narratrice autodiégétique y questionne l'histoire du point de vue de l'enfant qu'elle a été et de la femme adulte qu'elle est devenue, en soulignant le racisme avec ironie. Elle s'adresse à tout lecteur mauricien capable de comprendre ses clins d'œil et ses sous-entendus. Le lecteur doit effectivement entrer dans le jeu pour appréhender les différents sens du texte et pour qu'il puisse lui aussi, participer à sa construction. En usant d'un double discours, la narratrice peut exprimer son opinion en toute sécurité. Rada Gungaloo passe par une déconstruction des discours, des préjugés et critique de ce « temps longtemps » à demi-mots.

> *« par fidélité à tout ce qui a été partagé, à tout ce qui nous a façonné, à tout ce que nous avons maintenant en commun. Je ne voulais pas laisser dans l'oubli ce qui peut servir à forger notre présent et notre devenir» (GUNGALOO, 1999 :8).*

Nous nous demandions comment les autres féminins de couleur étaient représentés dans ces romans et ces récits mémoriels du corpus. Les romans du corpus sont davantage axés sur ces problématiques, tandis que les récits mémoriels autobiographiques n'y consacrent que quelques chapitres ou quelques pages. Pourtant il est question dans ces romans et récits mémoriels, de quête identitaire métisse complexe en construction et en déconstruction, tout comme leurs discours et idéologies. Les textes font tous état d'une évolution. Les récits mémoriels autobiographiques sont axés sur l'écriture du souvenir et relatent davantage chez Rada Gungaloo un passé commun, comme dans la première partie de *Miettes et Morceaux*, tandis que dans celui de la Réunionnaise Mémona Hintermann *Tête Haute*, l'auteure retrace son parcours individuel de femme créole Réunionnaise qui réalise son « rêve américain/réunionnais » en France, comme Rose du roman *Rouge Cafrine*, ou comme la narratrice du récit mémoriel mauricien *Miettes et Morceaux*, et comme Dolène du roman réunionnais *Femme sept peaux*.

Ce sont des narratrices dans la plupart des cas, qui monopolisent le discours étant donné qu'il s'agit de journaux intimes (excepté pour le roman *Femme sept peaux*) qui sont organisés par elles. C'est à travers leurs regards, leurs discours, leurs

idéologies que le lecteur voit l'action. Elles ne sont donc plus dans la position de subalternes. Autrement dit, elles ne sont plus objets de discours colonial et hégémonique qui les réifient dans des schémas simplifiés et manichéens.

Leurs discours sont dialectiques puisqu'elles reconstruisent et déconstruisent les préjugés racistes postcoloniaux. Il s'agit d'une lutte qu'elles doivent mener contre elles-mêmes, contre l'assimilation, contre les préjugés de la société postcoloniale. *Miettes et Morceaux* comme *Tête Haute*, relate cette négociation identitaire dans une représentation individuelle tandis que *Letan lontan* est destiné à rendre compte d'une nationalité mauricienne en représentant le Passé commun. Le « je » est rarement mis au-devant de la scène contrairement aux autres romans et récits mémoriels du corpus. Comme *Femme sept peaux*, il s'agit de raconter des histoires de femmes, des anecdotes ou bien l'histoire personnelle de plusieurs personnages féminins. Ce qui rend compte de la complexité des réalités féminines.

Les femmes créoles, cafrines, indiennes et blanches ne sont plus homogénéisées dans un discours phallocentré étant donné que les textes mettent en scène des personnages féminins et des narratrices aux multiples identités parfois contradictoires. En cela, nous pouvons parler de modernité dans le sens où les écrivaines ont recours à plusieurs modes narratifs et énonciatifs qui proviennent des arts oraux différents tels que le chant, les proverbes, mais aussi différents types narratifs originaux tels que le ragot et la rumeur qui font bouger la notion de «Littérature ».

Conclusion

Ce troisième chapitre se donnait pour objectif de montrer en quoi dans les romans coloniaux dont *Namasté*, dans les romans postcoloniaux *Á l'autre bout de moi* et dans les récits mémoriels *Tête Haute*, les femmes de couleur portaient une double altérité. Les problématiques identitaires sont au cœur des romans et des récits mémoriels féminins postcoloniaux mauriciens et réunionnais : *Á l'autre bout de moi*, *Rouge Cafrine*, *Tête Haute*, *Letan lontan* et *Miettes et Morceaux*.

Par le biais de ces analyses, nous avons découvert des écritures de « je », de « moi » de narratrices autodiégétiques qui se racontent soit pour donner un sens à leur vie et à leur existence dèsarticulée à cause des processus d'identification au Blanc ou au Noir, (à l'exemple de Rose, d'Anne, d'Eileen et de Mémona), soit pour déconstruire les stéréotypes de la doxa héritière des dogmes coloniaux (chez Rada et Anne).

Dans tous les cas, elles partent de remise en cause d'idéologie coloniale et dénoncent la présence discursive pesante du colonial qui constitue un frein à l'épanouissement de la narratrice vivant son identité comme un conflit culturel, racial et parfois genré.

En ce sens, l'écriture du « je » est essentielle dans la construction d'une nouvelle formation discursive répondant à l'essentialisation dont les femmes de couleur ont fait et continuent de faire l'objet, puisque cette mise en scène de l'intériorité des narratrices marque leur singularité, étant donné que leur parcours est unique et pourtant paradoxalement commun (à un autre niveau), car toutes passent par l'assimilation, par le processus de lactification, de francisation ou d' « occidentalisation » d'Eileen, de Rose, d'Anne et de Mémona. Après cette transformation, elles reviennent à une identité qu'elles vivent comme étant plus vraie, plus réelle. Elles reviendraient à une identité qui correspondrait davantage à leur « moi ».

Tous ces textes comme celui de Monique Séverin, racontent cette quête personnelle de « soi », car ce dernier reste pris dans le regard réifiant de l'Autre

occidental, c'est-à-dire dans la racialisation à partir de laquelle les narratrices se construisent ou se déconstruisent.

Il s'agit en tout et pout tout, d'observer et d'expérimenter avec réalisme et parfois avec « surréalisme » chez Eileen Lohka, les affres de la postcolonie qui construit et déconstruit la Femme de couleur. Voilà en quoi nous pouvions parler de la Femme noire comme d'une subalterne « parlée par » les discours dominants qui la figent.

DEUXIÈME PARTIE :

ROMANS ET RÉCITS MÉMORIELS FÉMININS POSTCOLONIAUX ET COLONIAUX MASCULINS MAURICIENS ET RÉUNIONNAIS :

DES MISES EN SCÈNE DES AUTRES DE COULEUR SAISISSABLES PAR LA FICTION ?

CHAPITRE IV :

INEXISTENCE DU « MOI » DES RÉCITS MÉMORIELS COLONIAUX ET POSTCOLONIAUX.

Introduction

Il existe des romans et des récits mémoriels féminins postcoloniaux mauriciens et réunionnais qui mettent en scène des « écartèlements identitaires » de personnages féminins et de narratrices de couleur qui débattent des discours dominants, des stéréotypes raciaux, coloniaux, et paternalistes. Ils auraient pour contre-modèle le roman colonial et ses représentations réifiantes, alors que d'autres récits mémoriels réutilisent et réactualisent le discours colonial et son idéologie.

S'agit-il des mêmes perspectives que celles des romans coloniaux analysés dans la première partie ou s'agit-il plutôt d'une orientation mémorielle collective qui efface l'individualité de chaque narrateurs, comme l'effacement des « Je » des récits mémoriels féminins postcoloniaux de notre corpus ? L'analyse de notre corpus laisse à penser que les romans féminins postcoloniaux rendraient mieux la réalité des représentations identitaires des femmes de couleur mauriciennes et réunionnaises, car le roman est une fiction de la transparence intérieure. Ce qui justifie notre comparaison des romans et des récits mémoriels. D'autre part, les autobiographies passent aussi par la fictionnalisation du Moi.

Là où le « je » des autobiographies contemporaines mauriciennes et réunionnaises est attendu, ce dernier se défile pour mettre l'accent sur l'exposition d'autres semblables. Cette difficulté à se dire viendrait-elle de ce que l'identité est contenue au préalable dans les stéréotypes ?

Nous avons affaire à la disparition du « Moi » écrivant dans les récits mémoriels et à l'existence du « Moi » dans les romans du corpus, à cause de la visée mémorielle par exemple chez Rada Gungaloo et d'Eileen Lohka.

Nous tenterons de saisir les mécanismes des récits mémoriels, de ce genre paralittéraire comparé au genre romanesque littéraire et leur rapport à la fiction.

1. Discours de pouvoir dans *Letan lontan*, *La Vie d'un petit Homme* des récits mémoriels qui reprennent un discours paternaliste.

1.1 *Letan lontan* : un récit mémoriel féminin postcolonial anti-nostalgique.

Comme dans *Namasté*, Rada Gungaloo nous introduit dans son village qui aurait des pratiques éloignées de celles de l'Occident, notamment en ce qui concerne la médecine que le troisième chapitre « Dilwil bwar[132] » aborde. En revanche, nous ignorons s'il s'agit d'une critique, ou d'un souvenir rapporté en toute objectivité dont le seul dessein serait de renseigner sur les remèdes purgatif de l'époque, qui lui avaient causé comme à bien des Mauriciens un mélange d'humiliations et de situations cocasses. C'est pourtant avec jovialité que l'auteure parle de ces situations dégradantes.

Nonobstant, il ressort que par le rappel de ses souvenirs embarrassants, Rada Gungaloo accuse la misère de l'époque. Rada Gungaloo dépeint cette rude époque avec nuance, dès l'instant où elle révèle aussi bien le positif que le négatif de ce temps. A contrario, une majeure partie des récits mémoriels réunionnais passéistes font l'éloge de ce qui a été.

Le chapitre consacré aux histoires de loup garou et de mauvais esprits fait aussi connaître la face cachée de Maurice qui reste folklorique, tout en rompant avec ces pratiques subrepticement. Il reproduit une atmosphère inquiétante que connotent les rites et pratiques associés à la sorcellerie croisant monde des vivants et des défunts, qui font naître le doute chez le lecteur. Ce dernier hésite alors entre littérature fantastique et croyances populaires.

[132] Boire de l'huile.

Endossant le rôle de conteuse jusqu'au bout, Rada Gungaloo clôt son chapitre sur la morale de ses histoires qui concourt à l'éducation des enfants, alors qu'elle s'adresse à des lecteurs :

> *« Bien plus tard, je me suis souvent demandé si les laké sounga n'était pas une invention destinée à nous protéger contre les attouchements » (GUNGALOO, 1999 : 38).*

Paradoxalement, au lieu de faire leur propre mémoire dans leur « autobiographie », les auteurs de récits mémoriels auraient pour fonction de préserver une mémoire. Ce retour au « je » rétrospectif de narration, c'est-à-dire à celui qui est en train de raconter l'histoire différent de celui qui la vit. Ses interrogations le confirment et donnent au texte une autre dimension. Dans son questionnement, elle fait la lumière sur les violences faites aux enfants dans ce village. Nous notons la rupture avec le monde mythifié de l'innocence lié à l'enfance, dans le village isolé, familier et sécurisant des récits mémoriels réunionnais *Marie Biguesse Amacaty*, *Ti'Paul marmaille Saint Denis*, et des récits mémoriels mauriciens tels que *Campement corail*, *Les vagues de la mer*, *Voyage à Rodrigue*. Rada Gungaloo offre une image antagonique de cette île protectrice de la littérature exotique que nous retrouvons dans la plupart des récits mémoriels coloniaux.

1.2 Rada Gungaloo rompt avec la continuité des stéréotypes sur le monde rural.

L'auteure présente les stéréotypes de l'Autre sur le village qu'elle tourne en dérision. Le premier paragraphe du chapitre « Les Langra, goungа, caillousse et autres » correspondrait aux critères des récits mémoriels réunionnais de l'enfance heureuse analysés par Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. A contrario, Rada Gungaloo se sert d'un discours anti-hégémonique et anti-folklorique pour remettre en cause les préjugés concernant le monde rural :

> *« Oh ! tu as grandi dans un village. J'ai toujours rêvé de vivre à la campagne. C'est si beau, les gens sont si calmes, continua-t-elle en me regardant d'en haut » (GUNGALOO, 1999 :43).*

Ce clin d'œil au lecteur dénonce la position assignée de la narratrice par le discours dominant repris par l' « Autre » femme, dans lequel les campagnards sont parlés par les habitants de la ville. Pour ces raisons, ils deviennent objets de discours de savoir et de domination :

> *« Oui, oui je l'ai reconnu à la façon tu dis size au lieu de asizé. Ce sont seulement les gens de la campagne et les blancs qui disent sizé. Ne le prend pas mal. Comme je t'ai dit, j'aime bien la campagne… vous, vous entraidez, tout le monde donne un coup de mains […] … il y a de la solidarité comme dirait mon fils cadet. Puis, ce n'est pas la course comme à la ville » (GUNGALOO, 1999 :43).*

De manière générale, à Maurice et à La Réunion, c'est dans la continuité des modes de représentation des paysans et des villageois que les auteurs de récits mémoriels se donnent pour but de contre-écrire les stéréotypes ou de les remettre au goût du jour.

La mise en exergue de l'altérité prend la forme réifiante orientaliste dans son droit de représenter (de parler pour) ces campagnards, de décrire avec simplicité la différence et de la conceptualiser pour en prendre le contrôle. D'où la gêne de l'énonciatrice dans sa remarque « ne le prend pas mal » et dans le fait d'exprimer son amour pour la campagne. Elle chercherait à justifier son commentaire et la légitimité de sa critique. Nous relevons toute une dialectique dans ce récit mémoriel :

« Ce genre de discours est toujours resté, comme un gros os, en travers de ma gorge car mon village natal était souvent comme une marmite à pression dont le couvercle tentait tant bien que mal de contenir les querelles intestines, les sempiternels conflits à propos des empiètements réels ou imaginaires des terrains, des mesquineries et jalousies sans mentionner le voyeurisme ambiant. Mon enfance était surtout marquée par cette façon de faire si coutumière et répandue que même le prêtre du village la pratiquait » (GUNGALOO, 1999 :43).

La narratrice analyse la doxa pour l'ébranler en montrant le vrai visage de ce que serait réellement un village. L'allusion à l'institution ecclésiastique dans la dernière phrase marque un point d'orgue à cette déconstruction de ces stéréotypes ruraux chers aux auteurs de récits mémoriels réunionnais.

1.3 Le mythe identitaire créole : continuité des synthèses sur l'Autre exotique.

Á partir des années soixante avec la Décolonisation, les auteurs des sociétés créoles mettraient en avant un savoir « ancestral » noir ou indien, constitutif du mauricianisme, du créole mauricien et réunionnais. Toutefois s'agit-il réellement d'un discours qui valorise cette culture villageoise, rurale et traditionnelle en fixant des savoirs locaux de manière folklorique et exotique, présentés encore une fois pour le lecteur occidental ? Aujourd'hui, un bon nombre de romans et de récits mémoriels feraient entendre les voix et des discours de ceux qui seraient détenteurs d'un « authentique savoir créole ». Ils sont en quête d'un Créole mythique et fantasmé comme « l'Inde fabuleuse », en quête d'un Créole exotique toujours dans une différence, par rapport auquel l'Occidental peut se définir. De fait, ils le réifient dans une perspective constante du discours colonial, comme les villageois et le narrateur premier (reporter) qui tendent de dépeindre une image fixe de l'Indien dans la biographie de Ram.

Les récits mémoriels aux discours anti-dominants ne tendent-ils pas à atteindre un discours plus proche de la réalité comme les romans coloniaux ? Toutefois, par leur organisation, ils semblent inaptes à mener le débat idéologique discursif propre au genre romanesque.

Letan lontan est un journal daté, néanmoins son « je » apparaît fragmenté et évanescent. La narratrice est dans la situation de l'apprenante, car elle cherche à comprendre son passé, celui des villageois de son village, ainsi que le mode de fonctionnement des représentations d'aujourd'hui au village ainsi que celles des Autres qui n'en font pas partie. Rada Gungaloo interroge parfois leur intimité et leur patrimoine avec sarcasme :

> *« Une fois donnés, ces sobriquets vous collaient à la peau jusqu'à la mort. Ils entraient dans votre patrimoine et comme le nom patronymique ; ils se transmettaient aux enfants » (GUNGALOO, 1999 : 43).*

Elle décrit les dessous de ce qui apparaît comme folklore de l'île. Il s'agirait d'un récit mémoriel contre-exotique. Pouvons-nous le qualifier d'anti-exotique ou anti-traditionnel ?

Tout se passe comme si elle venait nuancer le tableau pour se rapprocher de la vérité. En noircissant le tableau du mythe du paysan et de son village, elle met un visage sur des figures réifiées par les stéréotypes.

Rada dénonce des pratiques que ceux qui n'appartiennent pas au village voient comme quelque chose de folklorique et de positif. Rada Gungaloo porte donc le regard critique et occupe la position de l'observatrice :

> *« Ceux qui ont grandi dans les villages –peut-être que cela se pratiquait aussi dans les villes- se souviendront sûrement de ces nombreux sobriquet qu'on collait aux gens comme des étiquettes sur des paquets. On re-baptisait surtout ceux qui avaient une malformation physique, un handicap mental ou trait particulier » (GUNGALOO, 1999 :43).*

La narratrice évoque le pouvoir de nommer des villageois. Rada Gungaloo dans son autobiographie, se fait anthropologue de son village et constitue un discours de savoir sur les pratiques de son village. Elle devient porte-parole de cette communauté, comme les auteurs de récits mémoriels réunionnais qui mettent en avant un temps passé. Toutefois, contrairement à ces derniers, Rada Gungaloo met surtout en avant les points négatifs de cette époque, à savoir la pauvreté, causant toutes sortes d'humiliations pendant son enfance. Elle ne retrace pas sa vie, à la manière d'un long fleuve tranquille avec nostalgie comme Albert Elie ou Henri Murat. Son écriture serait thérapeutique, car elle couche sur le papier sa souffrance qu'elle partage avec le lecteur. Par le récit de ses mésaventures et de celles des

autres qu'elle a connu, Rada Gungaloo détruit en quelque sorte ce mythe du tan lontan, et l'idéalisme rattaché une vie simple campagnarde, rappelant l'innocence.

Elle commence par décrire les pratiques de manière neutre, avant de donner son avis, son sentiment, et ses souvenirs agréables ou dèsagréables. Elle construirait un imaginaire qui servirait de ciment identitaire :

> *« Des fois, on remplaçait le nom de la personne par le métier qu'il faisait. Ainsi tandis que certains s'appelaient Paul, Siven ou Salim, d'autres devenaient, dès la naissance ou au cours de leur vie, le langra, le gounga, le pagla, le cayelousse, lédan lor, madame poutou, longaille, mardévirin ou même poule noir*[133]*. La liste des sobriquets s'allongeait toujours. On ne cessait d'en rajouter au fur et à mesure que quelqu'un avait un soi-disant aspect différent. Une fois donnés, ces sobriquets vous collaient à la peau jusqu'à la mort. Ils entraient dans votre patrimoine et comme le nom patronymique, ils se transmettaient aux enfants. »*

Dans cet extrait, la narratrice autodiégétique pointe du doigt dans son discours ethnographique, la stigmatisation de certains villageois qui deviennent par ces surnoms des subalternes, en ce qu'ils sont nommés par les autres et stigmatisés, essentialisés. Rada Gungaloo décrit donc un discours de pouvoir que détiennent les villageois qui se donnent le droit de nommer et de se moquer de la différence d'autrui.

La narratrice fait alterner systématiquement cette description « encyclopédique » et son souvenir. Ainsi son texte autobiographique est construit sur des souvenirs, des paroles qui l'ont marqué ou sur un objet qui lui rappelle une anecdote. D'autre part, elle explique les pratiques qu'elle présente, même les plus honteuses. Ses souvenirs ne sont pas en effet, tous de bons souvenirs : « Plusieurs de mes camarades de classe étaient ainsi connus sous le nom de garçon ou tifi *langra*, *gounga* ou *ledan lor*. »

En évoquant ces personnes que la narratrice a connues et qui ont réellement existé, elle rend hommage à ses victimes, et les élève au-dessus de cette essentialisation.

---

[133] Le boîteux, le muet, le fou, le borgne, les dents en or, une dame qui vend des poutou (gateaux de riz cuits à la vapeur), quelqu'un qui est très grand, un des dieux de la religion tamoule, poule noire).

« Certains ne se contentaient pas seulement d'étiqueter leurs voisins mais imitaient leurs démarches ou autres particularité physique. Grands et petits assistaient, à cœur joie, à ces pantomimes publiques et gratuites » (GUNGALOO, 1999 : 44).

Rada Gungaloo montre qu'elle fait partie de cette collectivité, dans ce va-et-vient perpétuel narratif entre ses propres souvenirs et les pratiques villageoises présentées de manière d'abord « objective ».

« Certains sobriquets me faisaient même de la peine. Je n'aimais surtout pas celui qu'on avait donné à ton Nel. Ton Nel, victime de la poliemyélite pendant son enfance, s'en était sorti avec une paralysie partielle du visage. Sa bouche était un peu de travers et ses lèvres pendaient sur la gauche » (GUNGALOO, 1999 : 45).

Dans ce passage, la narratrice rend hommage à Ton Nel, puisque par son récit, elle lui rend sa singularité, là où les autres victimes restent anonymes. Cette singularité permet à ce personnage de sortir de cette identité stigmatisée par le surnom homogénéisant.

« Un ami à qui j'essayais de parler de cette coutume m'avait répliqué que c'était partie du folklore villageois, le back drop comme dirait l'anglais. On pourrait bien se passer d'un tel folklore, n'est-ce pas » (GUNGALOO, 1999 : 45) ?

Cet extrait exprime en quelque sorte la solitude de la narratrice qui reste seule à penser de cette manière. C'est pourquoi, elle invite le lecteur à regagner sa cause. Elle lui donne une place importante dans la réflexion, puisqu'il a le privilège d'être invité au débat.

Le texte de Rada Gungaloo comme les romans coloniaux, vient à l'encontre de la littérature exotique des récits mémoriels. Cependant l'insertion des mots créoles et les discours paradoxaux mettent en lumière la complexité des réalités postcoloniales. Il y a en effet, une ambiguïté dans le sens où nous observons une volonté d'homogénéiser comme dans le roman colonial. L'image des villageois dans les représentations d'histoires communes. Son objectif consiste à lier métaphoriquement par la transmission du savoir tous les Mauriciens que l'auteure souhaite voir unifiés, plutôt que communautaristes.

L'auteur de ce récit mémoriel mauricien postcolonial introduit ces chapitres par les coutumes du village et commence par décrire la collectivité pour arriver à son individualité, à sa propre expérience personnelle ou vice versa. Le « je » se transforme vite en « nous », comme par pudeur et humilité, alors même que le genre

autobiographique s'attache davantage à dévoiler le personnel plutôt que l'impersonnel.

Même lorsque la narratrice de *Letan lontan* raconte les plus pénibles souvenirs qui font partie de son intimité, elle ne peut s'empêcher de s'inclure dans une identité de groupe, comme pour ne pas assumer seule ce passé et cette expérience :

> *« Dès fois, on avait pas le temps d'enlever notre culotte et la merde coulait entre nos cuisses. Cette mésaventure arrivait à l'un ou à l'autre indistinctement mais on ne se gênait pas pour coller le sobriquet de la sauce aux victimes de la journée» (GUNGALOO, 1999 :32).*

D'ailleurs les « autres » restent eux aussi dans l'anonymat. Ni la narratrice, ni les autres personnages ne sont nommés. Du début à la fin de chaque épisode, deux identités donnent à voir une narratrice adulte assurant la transition entre l'époque de son enfance et celle de femme d'aujourd'hui postcoloniale.

Elle se met elle-même en scène en tant que raconteuse d'histoires pour ses enfants, confortant ainsi sa position de conteuse et légitimant son discours de savoir :

> *« Mes enfants se font aujourd'hui un malin plaisir de me rappeler l'époque dilwuil bwar à chaque fois qu'au cours de nos discussions, je brandis leur bien être comme ultime argument. 25.8.98 »*

L'objectif est de relier les générations. En outre, le conte est mis physiquement en scène dans la description de l'espace au sein duquel, les histoires s'énoncent « traditionnellement », c'est-à-dire dans la sphère féminine :

> *« Les cours étaient des voies libres, des chemins raccourcis pour les voisins. Cela permettait aussi plus de contacts et d'échanges, surtout entre les femmes. Même celles qui travaillaient dans les champs avaient l'habitude, en sortant du travail, de se regrouper entre elles, dans une des cours pour trier ek vanne di ri, les lentilles, préparer les légumes pour le repas du soir ou chercher des poux dans la tête de leurs filles. Et dans la soirée, elles se mettaient sur les perrons de l'une ou de l'autre, racontant des histoires en mangeant des pistaches ou des épis de maye bwi » (GUNGALOO, 1999 : 37).*

Comme dans les autres récits mémoriels réunionnais décrits par Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, la narratrice prône une solidarité perdue, des liens physiques et sociaux qui appartiennent au monde du passé, contrastant fortement avec les mentalités individualiste et moderniste du monde capitaliste d'aujourd'hui. Il y aurait donc une sorte d'homogénéisation du temps passé qui est mythifié.

1.4 L'univers féminin de la séance de contage : espace de pouvoir narratif.

Le créole utilisé pour évoquer la nourriture, apparaît au fil du texte, comme des pépites d'or qu'amasserait le lecteur, conférant au texte son caractère exotique. En même temps, l'insertion ponctuelle du créole laisse entendre ces femmes, dont faisait partie certainement la mère de l'auteure. Comme pour la rumeur, il s'agit de performance du contage. Encore une fois, aucun nom ne nous est donné. Ainsi, la voix des personnages féminins aux récits dominant est prise dans une vision exotisante du texte. La narratrice en fait-elle à ce moment-là, des personnages subalternes qui ne peuvent sortir d'une identité folklorique ?

Pourtant paradoxalement, ce chapitre met en exergue leur capacité à manier la langue et à créer le conte, c'est-à-dire leur rhétorique :

> *« Les enfants se serraient contre les femmes, écoutant fébrilement leurs histoires, souvent les mêmes avec quelques petits détails en moins ou en plus. Je n'ai jamais su si c'était pour nous effrayer ou parce qu'elles y croyaient vraiment qu'elles, surtout les tantines et gramama, nous parlaient toujours des lougarou, de daïnes, de laké sounga et autres diables, les uns plus effrayants que les autres » (GUNGALOO, 1999 : 37).*

La narratrice raconteuse d'histoires « lontan » ménage le suspens dramatique, à l'image de ces « gramamas », en nous introduisant dans cet univers exclusivement féminin auquel est rattaché le discours du pouvoir, puisque ce sont les femmes qui tiennent un discours sur une autre réalité parallèle, effrayante, et qu'elles font le pont entre le réel et le surnaturel. D'où le doute du lecteur face au texte fantastique qui le fait hésiter entre explication rationnelle et irrationnelle.

La narratrice rend compte avec précision de la scène du contage et des pratiques de conteuses. Nous pouvons même parler d' « agency » dans l'exposition de la littérature orale mauricienne.

> *« Les conteuses ne se contentaient pas de simples narrations. Elles devenaient comédiennes. Chaque jour, nous assistions à des pantomimes. Elles faisaient de grands gestes avec leurs bras, roulaient leurs yeux dans tous les sens, poussaient des cris et parfois elles se jetaient par terre pour bien illustrer les méthodes d'un diable ou de la daïne» (GUNGALOO, 1999 : 38).*

Des femmes sont mises au premier plan dans leur expression artistique, qui est à la croisée du théâtre et du conte. La narratrice donne à voir la théâtralisation du conte. Ces personnages deviennent maîtres du discours, puisque leurs paroles sont performatives : « Imaginez notre frousse en entendant les cris stridents de la conteuse imitant le lougarou. C'était si réel presque palpable » (GUNGALOO, 1999 : 38). En faisant appel à notre imagination, la narratrice passe par sa propre expérience pour nous introduire et nous faire vivre ces légendes. Elle endosse immédiatement après, le rôle de ces conteuses en décrivant ces vieilles :

> *« Et les vieilles n'avaient pas encore terminé. L'histoire des lougarou n'était qu'un avant-goût. Daïne venait ensuite. Elle était vieille, édentée ou avec quelques dents pointus et noircies, les cheveux hérissés et elle avait de longs ongles pour pouvoir mieux fouiller les tombes car la nuit tombée, elle fréquentait les cimetières » (GUNGALOO, 1999 : 38).*

Le lecteur suppose qu'il s'agit de vieilles conteuses, jusqu'à ce qu'il tombe sur l'expression « fouiller les tombes » qui plonge le lecteur dans une atmosphère glauque. D'autre part, la narration est composée de rythmes lents et rapides, avec la conjonction « et » qui exprime l'oralité. Nous entrons dans un autre type d'histoires que nous supposons « réelles ». Il y aurait une confusion des réalités, celle qu'aurait vécue Rada Gungaloo et celle qu'elle veut nous faire vivre. L'auteure mauricienne féministe se veut gardienne des us et des coutumes du monde féminin.

L'écriture de la Mémoire mauricienne serait-elle féminine ? Eileen Lohka écrit que les femmes mauriciennes ne peuvent que déplorer le manque de symboles, d'une mémoire représentative qui serait importante au sentiment d'appartenance à la communauté de l'île, reprenant François Paré. Pour ce dernier, dans *La distance habitée*, c'est lorsqu'une peuple se retrouve dans ses monuments publics, sa statuaire, le nom de ses rues et de ses parcs qu'il se forge une identité commune, renforcer par les symboles auxquels toute personne de la communauté peut s'identifier :

> *« les individus aussi bien que les collectivités tirent de la fabrication des images une grande part de leur identité. Cette projection de soi et des autres dans le fantasme assure l'inscription de ces termes à la fois dans le langage et dans la circulation des valeurs. »*[134]

[134] François PARÉ, *La distance habitée*, Otawa : Le Nordir, 2003, p.62.

D'après Eileen Lohka, nous devons lire dans les transmissions orales et les pratiques culturelles de campagnes, les traces des esclaves que les Mauriciens ne connaîtront jamais le nom, car comme l'affirme Michelle Perrot, « la mémoire des femmes est verbe. Elle est liée à l'oralité des sociétés traditionnelles qui leur confiaient la mission de conteuse »[135].

> *« Elles (re)vivent dans les archives de notre imaginaire ; c'est là que se brise le silence et se dissipe l'oubli » (LOHKA, 2013 : 269).*

[135] Michelle PERROT, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris, Flammarion, 1998, p.17.

2. L'Autre insulaire traditionnel exotique antagonique de l'Occidental moderne.

2.1 Paradoxe de type « autobiographique mémoriel ».

Dans le récit mémoriel mauricien *Letan lontan*, tout se passe comme si l'autobiographie ne pouvait se dire sans l'expérience sociale anthropologique. L'écriture de soi en dépend.

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo écrit que malgré le caractère intime du genre, la mémoire individuelle joue le rôle de vecteur dans la proposition d'une mémoire culturelle, visant à son tour à pallier une histoire nationale jamais réellement formulée, appropriée ni légitimée.

> *« C'est bien à une faille du passé et à plus forte raison du passé collectif que nous avons en effet affaire à La Réunion, dans cette île sans autochtonie, sans mythe fondateur, faite d'une rencontre contrainte de cultures et d'histoires. Aussi, comme un grand nombre de littératures issues de ces sociétés au lourd passé colonialiste et esclavagiste qui les a séparées d'elles-mêmes et les a privées de représentation, la littérature réunionnaise se sert-elle du discours sur les pratiques pour remplacer le discours des origines et de l'identité collective » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, 2006 : 71).*

L'enjeu de ces constructions en galerie de portraits ou en tableaux d'us et coutumes redonnerait à la société décrite une cohésion culturelle et collective et mettrait en évidence sa résistance à toute forme de déculturation. Pour Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, cette recherche d'une unité perdue au travers de la voix unitaire des formes autobiographiques déborde le simple sentiment d'une enfance à jamais disparue.

« Sous le « désir biographique »[136] s'expriment un désir identitaire collectif, presque « national », ainsi que l'idée que cette identité a existé dans le passé plus qu'elle ne parvient à le faire dans le présent » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, 2006 : 87-88).

2.2 Des récits mémoriels-contes coloniaux et l'authenticité (« créole ») rurale.

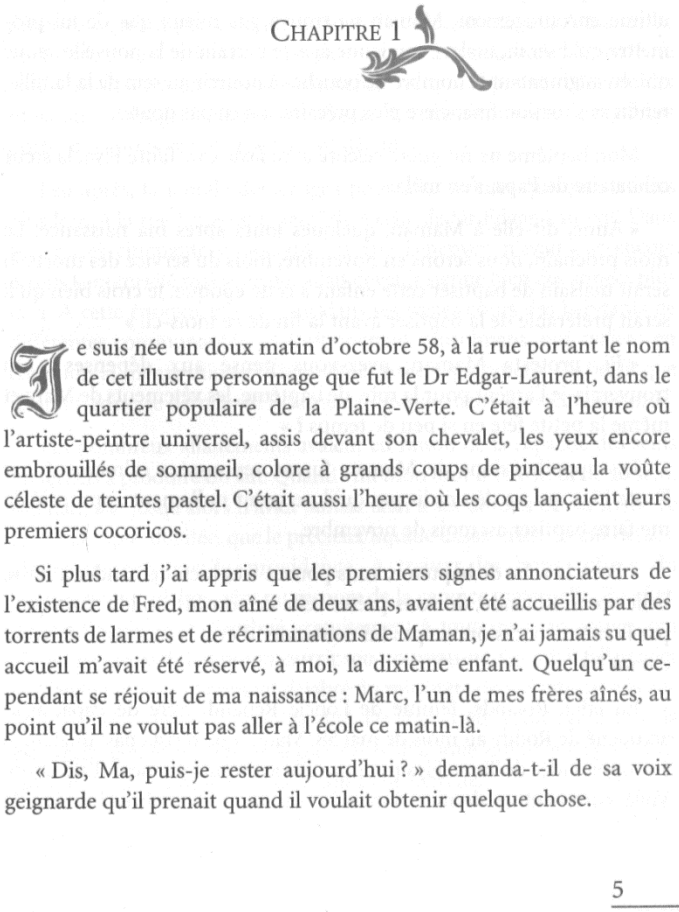
L'identité créole dans les récits mémoriels réunionnais se trouverait du côté du monde rural. Elle serait comme « folklorisée » et ferait partie du traditionnel du monde passé, fixé, d'où le retour à une représentation d'une identité créole qui est celle de la femme de couleur, de l'univers de l'Habitation (*Dofé sou la pay kann*), cuisinière (*Fèt kaf*), des cirques (*Marie Biguesse Amacaty*, *Le Z'embrocal*), de la chanson et des histoires. Le « créole » est pris dans la représentation exotisante du discours dominant, colonial, selon lequel l'Autre ne peut être moderne, et ne peut contribuer à apporter de la nouveauté. Il ne sert qu'à dire le traditionnel. Nous nous situons dans un discours identitaire « contre » l'altérité. Les liens avec les autres mondes ne sont pas développés dans le texte, car le quartier forme une globalité, comme c'est le cas dans plusieurs récits mémoriels, tels que *Cahier deuxième* de Marcel Cabon pour Maurice qui finit le texte en comparant la ville de Brunepailles à celle de Port-Louis. Il nous est donné à voir la dialectique entre Mauriciens de la ville qui se verraient modernistes, plus libres, plus riches, adoptant la vision du capitalisme et de la globalisation, tandis que le monde rural serait plus « traditionnel », détenant des us et coutumes ancrés et conservés par des paysans aux valeurs simples, proches de la terre, (de la nature) et ayant une vision anti-capitaliste, refermés sur eux-mêmes comme les personnages du roman colonial mauricien *Namasté*.

---

[136] Expression empruntée à Philippe Lejeune, « le dèsir biographique », in *Cahiers de sémiotique textuelle*, Publidix, 1989.

Dans ces récits mémoriels, les narrateurs s'attardent davantage sur l'existence des membres de leur famille, plutôt que sur leur propre histoire. Le récit mémoriel mauricien d'Éliette Comarmond *Á l'ombre de mon passé simple* présente en effet, une évolution de l'utilisation des pronoms personnels de la première personne. Dès le départ, l'énonciatrice emploie la première personne du singulier pour évoquer sa naissance et finit par utiliser le pronom personnel de la première personne du pluriel. La narratrice passe du « je » au « nous » pour signifier qu'elle parle au nom des siens. Cette dernière prend ainsi la parole pour sa famille. Pour quelles raisons préfère-t-elle afficher une identité collective familiale plutôt qu'individuelle ? S'agit-il d'un hommage que rend l'auteure à sa famille, comme le Réunionnais Charles Payet dans *La Dame de Manapany* ?

D'entrée, le récit mémoriel mauricien joue sur deux tons. Celui du conte de fée, à cause de la calligraphie de la première lettre et à cause du champ lexical caractérisant le début de conte de princesse et celui du réalisme qui révèle l'envers du décor :



CHAPITRE 1

Je suis née un doux matin d'octobre 58, à la rue portant le nom de cet illustre personnage que fut le Dr Edgar-Laurent, dans le quartier populaire de la Plaine-Verte. C'était à l'heure où l'artiste-peintre universel, assis devant son chevalet, les yeux encore embrouillés de sommeil, colore à grands coups de pinceau la voûte céleste de teintes pastel. C'était aussi l'heure où les coqs lançaient leurs premiers cocoricos.

Si plus tard j'ai appris que les premiers signes annonciateurs de l'existence de Fred, mon aîné de deux ans, avaient été accueillis par des torrents de larmes et de récriminations de Maman, je n'ai jamais su quel accueil m'avait été réservé, à moi, la dixième enfant. Quelqu'un cependant se réjouit de ma naissance : Marc, l'un de mes frères aînés, au point qu'il ne voulut pas aller à l'école ce matin-là.

« Dis, Ma, puis-je rester aujourd'hui ? » demanda-t-il de sa voix geignarde qu'il prenait quand il voulait obtenir quelque chose.

5

Il s'agit d'un récit fait de contrastes. Le premier chapitre relate avec beaucoup d'énigmes et de mystères sa naissance, pourtant certaines précisions renvoyant tantôt au réalisme, tantôt à une peinture surréaliste sont mises en évidence. L'espace environnant y occupe une large place :

> *« Je suis née un doux matin d'octobre 58, à la rue portant le nom de cet illustre personnage que fut le Dr Edgar-Laurent, dans le quartier populaire de la Plaine-Verte. C'était à l'heure où l'artiste-peintre universel, assis devant son chevalet, les yeux encore embrouillés de sommeil, colore à grands coups de pinceau la voûte céleste de teintes pastel » (COMARMOND, 2007 :5).*

La typologie de la majuscule et l'iconographie accompagnant la typographie du titre « Chapitre 1 », affiche qu'il s'agirait d'une illustre famille, de l'histoire d'une naissance digne des contes de fée. D'autant que le vocabulaire utilisé réfère à un univers de princesse. Or, certains indices apparaissent au fil du texte et démentent cette idée, comme le syntagme « quartier populaire ». Ce conte de fée tourne mal puisque le lecteur comme la narratrice se trouvent vite dèsenchantés :

> *« Si plus tard j'ai appris que les premiers signes annonciateurs de l'existence de Fred, mon aîné de deux ans, avaient été accueillis par des torrents de larmes et de récriminations de Maman, je n'ai jamais su quel accueil m'avait été réservé, à moi, la dixième enfant » (COMARMOND, 2007 :5).*

L'ironie indique le recul de la narratrice qui parvient à se détacher des sentiments de tristesse en retraçant l'évènement de sa naissance comme elle l'aurait souhaité, contrastant avec le réel. Le clin d'œil est adressé au lecteur qui comprend le double-discours sarcastique et accusateur. Le mystère plane sur sa naissance, mais finit par être vite résolu dans la réponse brève que fit sa mère à la demande de Marc :

> *« « Non, Marc, tu sais bien que tu as tes examens. Ils sont bien plus importants que ta petite sœur », répondit Maman d'une voix ferme et sans réplique » (COMARMOND, 2007 :6).*

Le discours rapporté au style direct de sa mère fait autorité dans le récit et survient comme une réponse à cette question concernant le désir de la naissance de la narratrice et comme l'élément perturbateur du conte qui vient rompre la situation initiale du conte. Eliette Comarmond donne à voir entre les lignes son conte dèsenchanté.

> *« Maman comptait sur sa réussite qui lui permettrait de trouver un travail rémunérateur. Comme ultime encouragement, Maman ne trouva pas mieux que de lui promettre qu'il serait, malgré son jeune âge, le parrain de la nouvelle venue qui, en augmentant le nombre de bouches au sein de la famille, rendit sa situation financière plus précaire, à n'en pas douter » (COMARMOND, 2007 :6).*

Les formes négatives manifestent la critique déguisée de ce nouveau discours dominant qui permet à la narratrice adulte de régler ses comptes. S'agit-il d'une parodie puisque c'est avec ironie que la narratrice autodiégétique passe du monde merveilleux au dèsenchantement de la réalité de la pauvreté contrastant avec le monde princier ? Cette forte opposition inattendue renvoie à la violence subie par la narratrice elle-même.

2.3 L'Autre exotique traditionnel, pauvre, simple et résigné.

Comme l'auteur réunionnais Louis Eloï Mamosa du récit mémoriel *La vie d'un petit homme*, Eliette Comarmond se sert de la forme narrative du conte afin de mythifier et de grandir les personnages-personnes. Tout se passe comme si la narratrice cherchait à redorer le blason de sa famille en dressant un portrait élogieux de son père, comme s'il s'agissait du portrait d'un héros ou d'un personnage de conte :

> *« Papa était un homme simple pour qui le bonheur n'était pas loin à chercher. Il avait une femme fidèle et travailleuse, des enfants pleins de santé, un travail régulier et un toit. Il était pauvre mais n'avait pas le pessimisme exagéré […] Il ne fut jamais amer de son sort » (COMARMOND : 93).*

Ce discours réifiant du père surgit pour rendre compte d'une vision patriarcale, phallocentrée, et antimoderniste. D'autant que les négations témoignent d'une dialectique entre discours dominants et anti-dominants. Son récit valorise la personne qu'a été son père, comme beaucoup de récits mémoriels qui prônent la simplicité, la naïveté et l'innocence du descendant du colonisé. Il incarnerait un modèle de « Tradition » fixée, parce que n'évoluant pas, refusant le modernisme symbolisé par l'Occident. Nous avons ici, à une vision croisée orientaliste et coloniale. Par conséquent, ce personnage-personne reste parlé par le récit de la narratrice qui reste prise dans cette vision binaire du monde. Elle met en avant le courage et la philosophie de la figure patriarcale qui se contente de peu. Comme Louis Eloï Mamosa, Eliette Comarmond fait l'éloge de la simplicité et de la résignation. Contrairement à Rada Gungaloo qui dénonce les travers de certaines pratiques traditionnelles, Eliette Comarmond et Albert Elie célèbrent la simplicité et les modes de vie d'antan qu'ils considèrent comme plus authentiques que ceux de l'époque actuelle.

Tous deux mettent en opposition deux temporalités, celle qui précède les bouleversements politiques, à savoir la départementalisation pour le récit mémoriel

réunionnais et l'Indépendance pour ce qui est du récit mémoriel mauricien. Les deux narrateurs sont nostalgiques, et par conséquent « mythifient » ce temps de misère que Rada Gungaloo condamne entre les lignes. La pauvreté y est positive en ce qu'elle permet de développer de nombreuses compétences sur le plan financier et personnel. Les personnages développent une philosophie qui consiste à dépasser ce statut de subalterne. Ne nous situons-nous pas dans ce que parle Jacques Pouchepadass dans l'observation de discours de résignation qui serait plus proche de la réalité que la représentation de discours de résistance et de révolution des *postcolonial studies* et des *subaltern studies* ? Ce qui rendrait mieux compte des discours subalternes par sa complexité, sa variété et qui permet de sortir du schéma essentialiste des « Subaltern studies » qu'il dénonce.

Il n'empêche que cette narratrice met aussi parfois en scène un passé triste et honteux pour nuancer le discours, d'où l'insertion du terme négatif « ombre » dans l'intitulé du récit mémoriel. Ce que l'on ne retrouve pas dans le récit mémoriel réunionnais *Z'histoires tonton Albert*. Le récit adopte le schème narratif du souvenir heureux et malheureux, pour faire découvrir au lecteur la vie simple des gens d'en bas, leurs soucis, leur capacité à faire face au manque d'argent, leurs loisirs, leurs jeux et leurs stratégies qu'ils mettent en place pour atteindre leur objectif et leur rêve, comme c'est par exemple le cas de Maddie, l'une des sœurs de la narratrice. Elle fait l'éloge de ce que doivent rester les petites gens et leurs discours chargés d'étayer le discours colonial.

Comme l'auteur réunionnais du récit mémoriel *Zistoir Tonton Albert*, Eliette Comarmond veut montrer la sagesse de ce petit peuple, à travers l'image du père qui accepte son statut social. Pouvons-nous parler de discours qui viendrait à l'encontre de la doxa qui prône une société capitaliste, matérialiste, riche et inégalitaire ? Il s'agit de représenter des valeurs contraires à celles de la ville. Ou bien avons-nous affaire à une reprise de stéréotypes du monde urbain opposés à ceux de la campagne, à savoir Progrès/Stagnation, Civilisation/Nature ? Le discours conservateur de résistance contre le modernisme, manifeste le repli sur soi, contrairement au discours « moderniste » qui tend à l'ouverture sur tous les mondes :

> *« Puis notre monde n'allait pas au-delà des limites de la Plaine-Verte et ce qui se passait au cinéma Vénus, éloigné de notre territoire ne nous concernait guère » (COMARMOND: 94).*

Les négations manifestent la réponse des paysans s'adressant à la ville en termes d'indépendance. Cette peinture n'est pas sans rappeler la citation clôturant la fin de l'incipit *d'Á l'autre bout de moi* par cette dernière phrase : « Là le monde finissait pour nous quand nous montions vers la colline et que Nadège se vautrait dans l'herbe des ornières, là nous étions, noires et sauvages. » Cette réification de l'espace-temps et des personnages pauvres du monde rural prendra la forme du conte dans des récits mémoriels réunionnais et mauricien, notamment dans *La vie d'un petit Homme* et dans *Á l'ombre de mon passé simple*.

2.4 *La vie d'un petit Homme* et des récits mémoriels réunionnais des petits créoles subalternes et vision folklorique paralittéraire.

La vie d'un petit homme de Louis-Éloi Mamosa publié en 1972 aux éditions la pensée universelle à Paris, a été tirée en vingt exemplaires. Ce texte bref affiche également simplicité et modestie. Dès l'introduction et la préface, le récit est dèsigné par les termes : « livre » et « petite brochure » ; traduisant ainsi la difficile catégorisation générique du discours. D'entrée, le docteur Roland Hoareau lui accorde une valeur littéraire, alors que Louis-Éloi Mamosa le considère comme une « petite brochure » dans sa préface. Il minimalise son récit mémoriel et lui enlève toute littérarité. Nous percevons la situation de domination dans l'espace social littéraire, des institutions, des critiques littéraires et des maisons d'éditions. L'« insécurité littéraire » et l'absence de reconnaissance par rapport aux *majores* du champ littéraire réunionnais manifestent un discours d'infériorité, (compris dans l'intitulé « La vie d'un petit homme »), pour contrer la définition habituelle de l'autobiographie, admise comme un étalage narcissique du soi. *La vie d'un petit homme* serait-il réellement l'inverse de l'entreprise égotiste autobiographique ?

« Comme il est vivifiant de ne plus toujours tomber sur de longs romans ou des drames de cinq actes *»* nous dit Roland Hoareau dans son introduction. Rappelant le commentaire de la Mauricienne Eliette Comarmond, cette remarque

met en évidence (par contraste avec le genre romanesque) son caractère dynamique par sa brièveté. Condamner le roman et les pièces de théâtre révèle le conflit générique.

Tout d'abord, nous notons la récurrence de l'adjectif épithète antéposé « petite » dans ce récit mémoriel contrairement à *La dame de Manapany* qui retrace les richesses d'une grande famille coloniale. *La vie d'un petit homme* serait-il un récit mémoriel au discours anticolonial ? L'intitulé comporte un jeu de mot avec l'adjectif « petit » et « Homme » écrit en majuscule qui s'oppose à l'enfance. « La vie d'un petit Homme » renvoie à un héros au physique hors norme et dont la position sociale est inférieure. L'oxymore « petit Homme » parle de la contradiction des récits mémoriels qui donnent à voir des petites gens à qui ils rendent hommage et qu'ils grandissent dans cette représentation paralittéraire. L'expression provient de la littérature orale qui confère au récit une structure et un mode de fonctionnement. D'emblée, la préface comprend un proverbe « Aide-toi, le Ciel t'aidera ».

« Un petit Homme » désigne à la fois un homme de taille inférieure à la moyenne, et un homme infériorisé parmi d'autres hommes. Intégrant ce discours dévalorisant, il serait parlé par les autres qui exhibent son altérité. Le texte pourrait aussi vouloir signifier une revanche de cette homogénéisation qu'il brandit, qu'il s'approprie pour jouer avec les sens contraires. La formule-type « un petit Homme » ramène le texte à la littérature de jeunesse, au conte, voire aux comptines (dont « il était un petit homme qui avait une maison en carton »). En conséquence, le discours s'inscrit dans la tradition de la littérature orale française et non créole.

Après une analyse sémantique de ce syntagme fondamental de l'intitulé qui identifie l'auteur-narrateur et personnage, nous nous rendons compte des niveaux d'interprétation. Le terme « petit » parcourt l'essentiel des textes paralittéraires réunionnais, comme par exemple *Un petit créole et ses souvenirs* de Simon Lucas. Il s'agit d'un élément linguistique et systématique du « petit créole » qui se perçoit et se raconte en tant que tel, dans une représentation traditionnelle réifiante de l'identité statique créole, hors de tout processus de créolisation qui suppose une évolution. La dévalorisation devient systématique par rapport au reste du monde absent-présent. « Comme dit le patois » exprime un autre genre de dévalorisation :

celle de la langue créole. L'angle linguistique nous renseigne sur la reprise en filigrane d'un discours colonial.

S'agit-il d'un texte autobiographique, d'un récit biographique ou d'un récit basé sur la réalité d'un texte fabriqué de toute pièce en forme de conte du « Petit Poucet » ou du « Petit Chaperon Rouge » ? Il semblerait que le discours retrace aussi bien la réalité autobiographique que fictionnelle. Pouvons-nous parler de conte autobiographique ou d'autobiographie contée, dans le sens où contrairement aux autres récits mémoriels il est surtout question d'un seul et unique personnage ? Le pronom de la troisième personne du singulier « il » remplace le « je » traditionnel et met en exergue la distance entre l'identité de celui qui raconte et celle de l'actant. Ces problématiques et ces stratégies d'écriture sont cruciales dans ces champs littéraires réunionnais à cause du phénomène de transgenre :

> *« Ce livre est le récit de l'enfance de l'auteur, d'une famille très modeste, il est arrivé, à force de labeur et de courage, à la situation qu'il occupait et ce sont les aventures du petit Homme qu'il était qu'il conte avec verve et une souriante philosophie. »*

Dès l'incipit nous sommes frappés par la répétition de l'adjectif « subalterne » : « petit », cité sept fois dès la première page, accompagné d'un champ lexical de la petitesse et de l'emphase qui en rajoute : « petit village » ; « un tout petit garçon » ; « si petit » « si chétif » ; « petite couverture » ; « ce petit bout d'enfant » ; « petite créature » ; « le petit garçon ». Ils rappellent les contes du Petit Poucet, du Petit Chaperon rouge, du vaillant petit tailleur et de Petit Jean des contes réunionnais. Par ailleurs, il nous plonge dans un village au départ, indéterminé, puis situé géographiquement dans l'île de La Réunion. Dès lors, le lecteur hésite tout au long de cette première page. Sommes-nous dans l'imaginaire du merveilleux conte, ou bien au contraire dans celui du réel ? Ce doute s'accroît davantage plus loin dans la phrase, à cause de la représentation indéterminée d' « Un tout petit garçon ». Ce déterminant indéfini rappelle l'énonciation du conte. Cependant il se nomme Loïs comme l'auteur indiquant un pacte de lecture autobiographique. Les symboles simplifiés et manichéens : petit/grand, fort/faible du conte sont à remarquer. Le champ lexical de la petitesse contraste avec celui de la force qu'incarne le père de Loïs. Le père est ainsi présenté : « *[…] un homme brun, de taille moyenne, doué d'une force peu commune.* » Contrairement à la mère « petite créature alerte et

solide ». Ainsi l'écriture autobiographique se nourrirait ici de la fiction, comme chez Eliette Comarmond.

Il s'agit toujours d'exhiber une humanité différente, comme si les narrateurs et narratrices ne pouvaient se dire autrement que dans l'altérité. Le fait d'être né prématurément assigne Louis Eloi Mamosa au « hors norme ». Son altérité lui viendrait de sa naissance comme une forme d'handicap, étant donné qu'il est souvent malade. Cette caractéristique le rapproche des héros des contes qui sont différents, « anormaux » comme le vilain petit canard ou le Petit Poucet. Il s'agira de dépasser et de faire de cette anomalie une force, une qualité qui rééquilibrera sa situation d'infériorité.

Il faut savoir que les contes transmis par les esclaves avaient pour but de donner l'occasion à l'Esclave incarné par petit Jean ou par la Tortue d'accéder à une identité supérieure puisque ces derniers parviennent à duper les plus puissants.

L'énonciation du récit mémoriel de Louis Eloi Mamosa renvoie au conte dans la mesure où elle crée une connivence avec le lecteur dans les interpellations et les incises marqués entre parenthèse : « *Et, pendant l'absence de ses parents que faisait le petit Loïs ? Et bien ! […]* » ; (*en ce temps-là, le franc valait beaucoup plus que notre franc actuel…il était lourd, très lourd*). L'incipit comprend des adresses au lecteur « Pensez donc ». La morale concourt également à rapprocher le récit du conte :

> *« sous le couvert d'une passionnante histoire, intitulée « l'Homme n'est jamais seul », une grande leçon d'optimisme et de sérénité. » ; « Cette petite brochure […] a pour but de faire connaître aux hommes moyens et modestes que la Providence accorde toujours , à chacun de nous, assez de courage, assez de persévérance, assez de force […] pour mener à bien la tâche qui lui est dévolue. »*[137]

Il n'y a jamais de remise en cause de la classe sociale comme c'est le cas dans les romans de Marcel Cabon ou de Graziella Leveneur. L'auteur prône la résignation des petites gens et met en place un discours anti-militant, antirévolutionnaire, comme en réponse aux textes littéraires engagés réunionnais à partir des années 1970. Cette leçon de vie qui fait l'éloge de la Providence serait une manifestation du merveilleux propre aux contes ou du retour de la représentation

[137] Préface.

du personnage subalterne qui accepte le discours colonial ? L'évocation de cette Providence peut expliquer l'infériorité exhibée du narrateur comparée à la grandeur de cette Providence dans un schéma manichéen et simpliste. Le lecteur devine tout de suite le caractère religieux du texte qui conte ses propres aventures et suppose une transformation et un changement de situation à cause d'un élément perturbateur.

2.5 Autobiographie et fictionalisation du « je ».

Le paratexte présente *La vie d'un petit Homme* comme un récit autobiographique qui s'apparente donc aux récits mémoriels censés être autobiographiques : « Tous les faits, racontés ici, sont des faits vécus, véridiques, nullement enjolivés pour plaire au lecteur. »[138]

Or, le travail esthétique suppose toujours la fictionalisation. L'auteur recadre le récit dans une perspective autobiographique réaliste pourtant différente du conte. Nous pouvons dire que la fonction première du texte est de dire la vérité, la réalité telle qu'elle a été. Néanmoins, ce paratexte annonce en même temps deux éléments antithétiques. Le premier avance qu'il s'agit d'un texte littéraire alors que l'auteur même s'en défend en parlant de « brochure ». Aussi, dès l'introduction est posée la question de la légitimité et de la littérarité. La construction entière du texte relève du conte qui appartient lui, à la littérature populaire et orale. Toutefois son énonciation relève des contes occidentaux et non créoles. Il y aurait un mélange de procédès provenant de la littérature écrite et orale, du paralittéraire au littéraire. Le docteur Roland Hoareau tente de classer ce texte :

> *« On voudrait lui trouver une place à côté de Jules Renard et faire voisiner « La Vie d'un petit Homme » et « Poil de Carotte » à moins que d'autres amateurs ne lui trouvent une ressemblance avec les portraits du douanier Rousseau. »*

[138] Préface

La littérature de jeunesse avec l'évocation de *Poil de carottes* pose la question du littéraire et du paralittéraire. Le thème du chapitre XVIII « Enterrement du petit frère de Lois » est tragique et grave et pourtant il contraste avec le ton léger, donnant l'impression d'un irréalisme :

> *« Ce fut un soir de novembre que Petit-Jean passa de vie à trépas, alors qu'il était couché près de mère Denise. La veille, il jouait, courait, chantait, bien content de vivre. Mais hélas ! la mort rôdait, rôdait » (MAMOSA, 1972 : 51).*

La rapidité de l'action et la rétrospection préviennent l'évènement funeste et familiarisent le lecteur avec le drame. La musicalité, les termes propres à la littérature de jeunesse et au conte « mère Denise » infantilisent le lecteur et les répétitions viennent euphémiser la mort afin de la rendre moins douloureuse, comme dans *Á l'ombre de mon passé simple*. Le narrateur alterne constamment élément du réel et élément fantastique, surnaturel en mêlant les deux mondes :

> *« Du soir au matin, du matin au soir, la hideuse mort fauchait des vies humaines. Les pouvoirs publics n'y pouvaient rien. Les morts prenaient, chaque jour, le chemin du cimetière, entassés dans des charrettes traînées par des bœufs ou des mulets maigres » (MAMOSA, 1972 : 50-51).*

Le narrateur du conte adoucirait la fiction, dédramatiserait le tragique et marquerait une prise de contrôle sur les évènements évoqués. La personnification de la mort est suivie d'une référence à la réalité à savoir, celle des services publics. Ne pourrions-nous y voir entre les lignes, une dénonciation et une critique de ces mêmes services publics qui en seraient indirectement responsables. Il confond les deux imaginaires réel et irréel, comme pour montrer par cette représentation de la distance critique, le narrateur marque sa résignation.

Il y a toujours une référence à Dieu à qui le narrateur rend hommage. Le texte prend véritablement la forme d'un livre pour enfant, avec les aventures non interprétées, l'absence d'explication et de profondeur psychologique. L'auteur s'héroïse en relatant ses mésaventures illustrant les maximes religieuses, philosophiques et altruistes. Le conte vient de la tradition populaire et dit indirectement ce que vit le petit peuple. Dès le deuxième chapitre, le narrateur tourne en dérision un évènement officiel, à savoir sa déclaration de naissance à la Mairie, indiquant une distanciation critique nécessaire :

> *« Et voilà comment le petit Loïs né le 25 août 1908, se changea, comme par un bon coup de baguette magique en Louis Eloi Jean-Baptiste né le 23 août 1908 » (MAMOSA, 1972 :14).*

Le mélange de l'élément ironique et merveilleux laisse présager un destin hors du commun :

> *« Tout porte à croire que le petit bonhomme, fils de Jean-Baptiste et de Denise, fut un être prédestiné » (MAMOSA, 1972 :14).*

Nous retenons l'extériorité du narrateur, car l'auteur fait de sa vie un conte alors qu'en général, les auteurs de récits mémoriels décident d'en faire le témoignage de l'évolution sociale de l'île. *La vie d'un petit Homme* resterait peut-être plus proche de ce que nous appelons autobiographie que la plupart des autres récits mémoriels réunionnais.

3. Retour du conflit de légitimité à se représenter soi-même dans les récits mémoriels.

3.1 Décentrement des récits mémoriels réunionnais ?

Contrairement à Louis Eloi Mamosa qui ne remet en cause aucun élément de la société réunionnaise, Simon Lucas qui reprend le paradigme du petit créole, évoque les mêmes problématiques de décentrement et de conflit de légitimité de la représentation, présent chez Mémona Hintermann et dans le manifeste des romans coloniaux de Marius-Ary Leblond. Simon Lucas écrit dans son récit mémoriel réunionnais *Un petit Créole et ses souvenirs*, que « des milliers d'autres, comme [lui], dans [leur] île et aussi ailleurs, n'ont eu que cela (petit créole) pour se définir, face à la misère rurale, face au mépris colonial, face au courage aussi que [leur] insufflait cette identité à imposer au monde alors que d'autres voulaient la dessiner pour [eux] » (LUCAS, 1992 : 11).

L'auteur fait état de cette conscience de soi et de cette légitimité de parler en lieu et place de ces « petits créoles » qui ne pourraient se voir autrement. Il insiste sur cette vision qui les aliène et les fixent puisqu'ils n'auraient plus d'autres choix que de s'y reconnaître. Simon Lucas tient un discours engagé et justifie sa propre appellation de petit créole par la situation sociale et politique colonialiste, d'autant qu'il fait ensuite allusion au racisme entre les lignes :

> *« Car dans ces mots, aujourd'hui il y a comme la suave vengeance de l'histoire, […] nés pauvres et métis, contraints de conquérir, lentement mais inlassablement, avec leurs révoltes et leurs espoirs, la place qu'on leur refusait » (LUCAS, 1992 : 11).*

Ce récit mémoriel aurait-il la finalité d'écrire une contre-histoire, étant donné qu'il parle de vengeance de l'histoire ? L'auteur met en exergue le pouvoir des mots et l'acte performatif qu'ils constituent étant donné qu'ils construisent l'histoire en excluant ou incluant des subalternes de couleur. Il place côte à côte la classe sociale « pauvre » et l'ethnie « métisse » et tenterait donc d'écrire l'histoire des pauvres de

couleur absents de l'histoire officielle réunionnaise. Nous avons affaire à une accusation de l'histoire faite par le haut, c'est-à-dire faite par les Blancs des élites sociales. Simon Lucas érigerait-il un discours historiographique anticolonial ? Par son récit mémoriel, il tendrait à « conjurer la fatalité qui, aujourd'hui encore, semble condamner un plus grand nombre de [ses] compatriotes à la conformité respectueuse ou au dèsespoir de la race. »

Contrairement à Louis Éloi Mamosa, Simon Lucas établit une forme de résistance à l'hégémonie discursive. Il se placerait dans la continuité des auteurs de récits mémoriels et de romans postcoloniaux, qui font une lecture postcoloniale de la réalité, alors que les romans et récits mémoriels coloniaux mènent une lecture coloniale. L'auteur libèrerait la parole historique des vaincus et se place dans un rapport binaire et conflictuel entre Grands et Petits créoles, au niveau social et identitaire. Les grands Créoles composeraient la communauté blanche, alors que les petits créoles seraient la communauté métisse. Or, des petits blancs des Hauts revendiquent de leur côté, l'âge d'or de la colonie.

D'où le rapprochement *in medias res* de la naissance de l'auteur et de la date de l'abolition de l'esclavage à La Réunion, 20 décembre. D'autant plus, qu'il habite la rue portant le nom de Sarda Garriga qui aurait amené cette libération des Noirs.

> *« Doit-on voir un présage dans cette naissance, le jour anniversaire de l'abolition de l'esclavage à La Réunion ? Sans doute de tels raccourcis ne sont pas possibles » (LUCAS, 1992 : 12).*

Le fait de ne pas interpréter ce hasard manifeste l'objectivité que souhaitent atteindre la plupart des auteurs de récits mémoriels. Simon Lucas laisse au lecteur le soin de rapprocher les deux dates et d'y voir ce qu'il souhaite : signe du destin ou non. Son premier souvenir est lié au « destin de tant de femmes créoles, nées au siècle précédent ». Simon Lucas raconte que les femmes emmenaient leurs enfants dans les champs sans aucun commentaire. Les mots rapportés et le souvenir relaté feraient office d'authenticité et de vérité. Le texte se suffirait à lui-même. Autrement dit, la vérité se dirait d'elle-même dans cette liste de souvenirs alors que précédemment, l'auteur commentait longuement sa naissance et son destin.

Cette absence de lien et d'organisation logique donnent l'impression au lecteur de se trouver au beau milieu d'une liste de souvenirs énoncé de manière

arbitraire, comme dans plusieurs récits mémoriels mauriciens et réunionnais. L'identité du narrateur engagé disparaît pour laisser peu à peu place au témoin oculaire qui ne peut penser la condition de manière subjective, car le discours du récit mémoriel se prétend véridique. Aussi, les auteurs de récits mémoriels cumulent deux identités antagoniques et paradoxales, parce qu'ils se trouvent raconteurs de l'Histoire par le bas, dénonçant les injustices sociales à travers leurs souvenirs, et d'autre part, ils effacent toute subjectivité pour faire de leur texte, l'archive « vraie » et objective qui peut être utilisée par l'Historien. Le texte de la connaissance serait de nouveau mêlé au discours littéraire. Simon Lucas souhaite reconstituer une mémoire collective avec toutes ses références sociales :

> *« L'unique voiture que canton : la De Dion Bouaon de Monsieur le Coat de K /Véguen (1) apparue en 1909 ; et tous ces souvenirs d'enfants sont peut-être aussi une esquisse de notre histoire sociale » (LUCAS, 1992 : 13). « Le récit de cette vie sauvageonne, la mémoire de ces joies, petit Créole pauvre, ne sont pas, qu'ils donnent un peu la mesure du chemin parcouru par notre île. Je veux croire qu'ils dessinent aussi, peut-être, un visage de notre terre créole, aujourd'hui outrancièrement maquillée » (LUCAS, 1992 : 14).*

Simon Lucas justifie son récit par la présence de fausses représentations de l'île de La Réunion par les Autres. En conséquence, son récit mémoriel publié dans les années soixante-dix, vient lui aussi, en porte-à-faux à la littérature exotique et coloniale.

> *« Avec trois des miens au feu, le quatrième étant déjà tué, cette guerre fut l'occasion d'un éveil quotidien à cette histoire qui se passait de notre avis pour nous demander notre part de sacrifice » (LUCAS, 1992 : 17).*

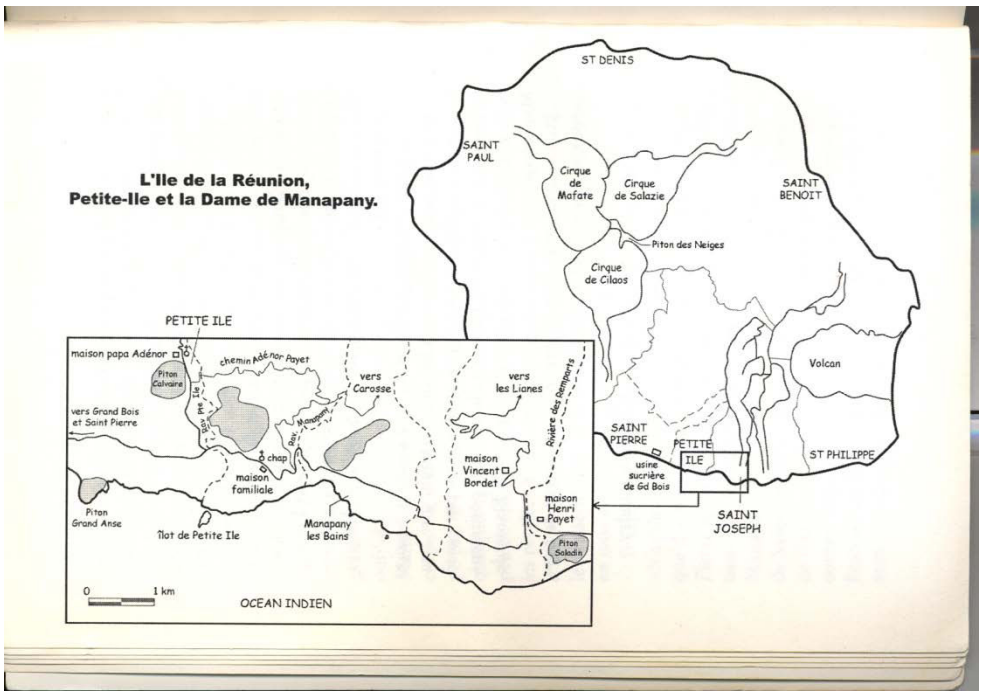
Le narrateur fait état de sa subalternité et règle ses comptes avec ceux qui écrivent officiellement l'histoire de La Réunion et qui rendraient les « petits créoles » invisibles. Comme plusieurs romanciers, il donne à voir les fantômes de l'histoire réunionnaise coloniale et s'inscrit dans ce que nous pourrions appeler une contre-histoire officielle en écrivant un mythe de fondation des subalternes. Des récits et romans mémoriels élaboreraient un mythe de fondation de subalternes, car « [La] fictionnalisation de l'histoire […] lui donne un remplissement qui lui fait défaut » (RICOEUR, *Temps et récit : le temps raconté*, 339).

3.2 Des récits mémoriels et romans « mémoriels » pour une reconstitution d'un interstice, Présent-Passé : Une rhétorique du fragment colonial.

Les auteurs de récits mémoriels élaborent un mythe de fondation du temps passé pour des lecteurs réunionnais en vue de combler leur manque d'informations concernant le mode de vie passé des anciens, à l'exemple de *Ti' Paul marmaille Saint Denis* d'Albert Elie. Face au « mal d'archives », les auteurs de récits mémoriels donnent visibilité à ce passé.

Le récit mémoriel réunionnais *La Dame de Manapany* de Charles Payet[139], se présente comme une remontée à Saint Joseph du 19ème siècle. Dès le départ, l'auteur accompagne son texte d'une carte de La Réunion et d'un zoom sur le sud de l'île, précisément sur Manapany, en y localisant les maisons des grandes familles : Adénor, Bordet et Payet. L'une des maisons porte le nom de « maison familiale ». Nous supposons qu'il s'agit de la maison de Charles Payet et de sa famille. L'auteur cherche en quelque sorte à reconstruire une sorte d'empire et du domaine familial, dans la mesure où le chemin Adénor Payet figure sur le zoom. Cette carte fait connaître principalement les pitons, l'îlot, les maisons des grands propriétaires dont il est question dans le texte, les trois principales directions pour y sortir ainsi que la chapelle, comme des symboles coloniaux.

[139] publié aux éditions La Découvrance en 2005.



D'ores et déjà, la délimitation cartographique du domaine de ces familles liées par les alliances, ouvre le récit mémoriel. L'auteur met l'accent sur la possession et le pouvoir de ces familles bourgeoises blanches imposantes comme celle de l'auteur mauricien du récit mémoriel *Rosier de tonton et autres histoires* d'Yvan Lagesse. Dans la préface, Christian Landry affirme qu'« *il fait revivre la Dame de Manapany, sa grand-mère Marie qui régna cinquante ans sur le domaine de Manapany-les-Bas* » (PAYET, 2005 : 7). Nous entrons donc dans l'univers des bourgeois blancs du sud de La Réunion, des représentants du pouvoir économique et politique, dans leur histoire et dans leur intimité :

> *« Il retrace simplement la vie de ceux qui ont modelé le paysage et qui ont, compagnons de François de Mahy, contribué à faire du Sud, au-delà de la Ravine de Petite-Ile, ce qu'il est devenu aujourd'hui » (PAYET, 2005 : 7).*

Comme pour de nombreux récits mémoriels, il s'agit de rendre un hommage en racontant l'Histoire de La Réunion à travers celle des habitants du quartier :

> *« Il rapporte en revanche bien des épisodes qui sont de véritables morceaux d'histoire locale. Le convoi pittoresque des rescapés du Warren-Hastings, se rendant à Saint-Pierre après le naufrage à Saint-Philippe, n'est pas une fiction » (PAYET, 2005 : 7).*

Le pacte de lecture contenu dans le syntagme « n'est pas une fiction » garantit l'authenticité des faits relatés. Le préfacier avance que l'auteur révélerait certains évènements qui n'ont pas été pris au sérieux et qui dans le récit, serait une

sorte de revanche sur la réalité. Charles Payet veut rétablir une certaine vérité et expliquer des faits économiques :

> *« La grande affaire du port de Saint-Pierre, et du train pour le Sud, les conséquences de l'ouverture du canal de Suez sont des faits réels, tout comme la participation active de la famille aux élections de François de Mahy et au succès du courant républicain » (PAYET, 2005 : 7).*

Tout se passe comme s'il s'agissait d'une contre-mémoire officielle, constituée d'un nouveau récit historique. L'auteur rend hommage à ses ancêtres en donnant légitimité à leur pouvoir. Une opposition entre propriétaires du Sud et propriétaires du Nord transparaît dans ses mots qui supposent une dialectique, voire une réponse du Sud pour le Nord :

> *« On sent, sous la plume de Charles, la force de caractère de ses ancêtres qui n'ont jamais l'arrogance de certaines dynasties de grands planteurs du nord et de l'ouest » (PAYET, 2005 : 9).*

Nous pouvons comparer ce récit mémoriel au roman colonial des Leblond, dans la mesure où les protagonistes sont descendants de bourgeois blancs et dans la mesure où il est question de séparation de classes et de races. Qui plus est, le texte se construit sur une vision exotique faisant l'éloge du colonialisme. Comme Alexis du *Miracle de la race*, La narrateur évoque les origines françaises de cette famille de Bourgogne, comme le fait le texte colonial qui met en avant le créole blanc, sauvegardant le lien précieux avec la Métropole. Les protagonistes bourgeois blancs reproduisent les mêmes schèmes, c'est-à-dire qu'ils ne se marient pas en dehors de cette communauté : le métissage étant impossible et inconcevable. Ils appartiennent à la communauté chrétienne et l'Église tient une place importante dans le texte. Les Bourgeois blancs et notamment les dames blanches sont admirés pour leur élégance et leur parure.

Il y a bien du côté des romans et des récits mémoriels, une écriture de la mémoire. Le texte ne naît pas ex-nihilo : il rend toujours compte du monde dans lequel il est immergé. Á ceci-près que les récits mémoriels ainsi que les romans sont des lieux de mémoires, c'est-à-dire des espaces discursifs dans lesquels sont inscrites les mémoires des Réunionnais, des Mauriciens. Á l'exemple du roman mémoriel mauricien *Les Vents de la Colline Candos* de Benjamin Moutou dont la première partie est entièrement consacrée aux évènements historiques, économiques de Maurice. Elle présente l'île d'un point de vue géographique, économique et

ethnique. Ces renseignements précis, chiffrés rappellent d'emblée un texte encyclopédique. Au premier abord, le récit prend la forme d'un texte informatif. Cette longue partie peut paraître rébarbative et sans intérêt dans l'avancement de l'intrigue, cependant, nous remarquons que cette stratégie d'écriture est aussi utilisée dans les récits mémoriels réunionnais notamment celui d'Henry Murat, *Les échos du passé* qui s'organise principalement sur le mode encyclopédique, présentant chaque terme et chaque objet créole.

D'autres récits mémoriels ne font que raconter ou témoigner du passé dont les auteurs n'écrivent qu'en tant que témoins. C'est pourquoi, leurs souvenirs et tout ce qui fait leur personnalité disparaît au fur et à mesure. Si bien que le lecteur perd tout repère. Il ne sait plus quel horizon d'attente adopter dans la mesure où la préface, la quatrième de couverture et parfois l'intitulé-même indiquent qu'il s'agit d'une autobiographie. De toute évidence, il semble que l'autobiographie soit redéfinie.

3.3 L'écriture autobiographique pour dire aussi et de nouveau l'espace : l'Ailleurs.

Le lecteur se retrouve dèsappointé étant donné que le narrateur ne se décrit pas et ne raconte pas son existence. Il n'en donne que quelques brefs souvenirs comme pour entretenir un certain mystère. Il n'en laissera que des bribes et des fragments que le lecteur doit reconstituer. Tout se passe comme si l'auteur lui-même devait faire face à une amnésie concernant sa vie. Les photographies du passé laissent peu de place à une quelconque intrigue. Le but est de rendre compte des modes du temps de jadis. Le « je » disparaît derrière le lieu, l'île, le cirque de Cilaos, ou celui de Salazie. Par conséquent, le site connote l'exil et le paradis retrouvé de la littérature exotique.

140

L'autobiographie ne serait-elle pas prétexte pour dire La Réunion ? Par exemple, le récit de vie réunionnais *D'hier et d'aujourd'hui* de Marie-France Dijoux ne fera allusion qu'à son mariage en tant qu'étape marquante de sa vie, sans plus jamais par la suite, évoquer son parcours. Or, le préfacier mettait en avant l'expérience qu'elle y partagerait. Il faut savoir que ce récit de vie a été publié par un groupe de recherche historique de l'université. Aussi, pouvons-nous dire que le monde de l'édition et de la publication influent directement sur l'écriture des auteurs réunionnais qui doivent se plier aux exigences du monde éditorial, comme le soulignait déjà Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. De même que la collection souvenir de la maison d'édition « Azalées » a publié dans les années 2000, un bon nombre de récits mémoriels qui évoquaient La Réunion d'antan. Voyons le texte *Marie-Biguesse Amacaty* de Guy Douyère, publié aux éditions azalées qui délaisse finalement le narrateur autodiégétique en ce qu'il se rapproche des stratégies narratives des ragots, des histoires et racontars du village plus que de l'autobiographie à proprement parler.

Pouvons-nous dire qu'à La Réunion, comme à Maurice, certains récits mémoriels autobiographiques prendraient la forme d'une histoire, d'un récit composé de plusieurs ragots comme le roman colonial mauricien *Namasté* ? Les mésaventures de chacun constitueraient l'expérience du narrateur et du lecteur. Ces

---

[140] Marie-France DIJOUX, *D'hier et d'Aujourd'hui*, GRATER, université de La Réunion.

leçons sont d'ordre morale comparables à des romans d'apprentissages, puisque dans plusieurs textes notamment celui d'Albert Elie, *Ti'Paul Marmaille Saint Denis* et de Guy Douyère *Marie Biguesse Amacaty,* mettent en scène des narrateurs enfants. Le lecteur à l'image de l'enfant-narrateur doit tout apprendre de ce temps disparu qui a été celui de ses paires. Á son tour, il entre dans cet univers différent de celui d'aujourd'hui.

Qu'il soit question de la capitale comme dans *Ti'Paul Marmaille Saint-Denis*, ou du monde retiré des montagnes et des cirques, comme c'est le cas de *Marie Biguesse Amacaty,* le lecteur entre dans l'univers des jeux et dans l'imaginaire des enfants du « temps de longtemps ».

Les deux textes n'ont ni la même stratégie d'écriture, ni le même objectif, bien que tous deux tendent à faire revivre un temps passé. La tonalité de *Ti'Paul Marmaille Saint-Denis*, est plus enjouée ; le registre se veut comique, avec un chapitre écrit en créole, tandis que le texte *Marie Biguesse Amacaty* reste mélancolique et nostalgique d'un mythe de l'enfance rattaché à la nature et à la beauté du cirque pour inviter le lecteur à voir les paysages, la douceur du site de Salazie et son côté paisible touristique. Nous nous trouvons dans un nouvel exotisme au sein de cette nature luxurieuse.

Il faut savoir que le texte semble aussi s'adresser aux touristes qui auront envie de plonger dans ce monde disparu, à la découverte d'une Réunion passée. Á la recherche de ce mythe fondateur qui expliquerait le monde d'aujourd'hui et ferait le lien entre les deux époques. Cette invitation au voyage reconstruit l'image de l'Autre subalterne perdu dans l'espace et le temps. Par ailleurs, l'édition et le lecteur viennent d'un centre français et imposent des horizons d'attentes qui sont ceux de la littérature exotique invoquant le lecteur français de France dans sa démarche explicative et dans sa présentation naturaliste.

3.4 Conflit culturel et identitaire de l'appropriation de l'identité créole blanche ou noire.

Ce nouveau discours colonial apparaissant dans ces récits mémoriels coloniaux répond au mouvement culturel militant réunionnais des années soixante-dix, qui mettait en avant une identité créole des Bas, une identité « kréol » écrite en créole avec un K, c'est-à-dire dans la graphie 77 ou dans celle de KWZ et dont la variété de créole était le basilecte, aussi appelée « créole cafre ». Ils luttent pour une réappropriation d'une identité créole. Cette variété linguistique du créole des Bas est opposée à celle des Hauts qui représentent les Blancs habitant dans les hauteurs de l'île et qui se revendiquent comme étant les Créoles depuis le roman colonial.

Le récit mémoriel mauricien de Rada Gungaloo *Letan Lontan*, déconstruit le discours colonial, à l'inverse de ceux qui le reconstruisent, notamment *Z'embrocal* d'Henry Murat, qui s'inscrit à contre-courant de ce mouvement littéraire militant. Chez Guy Douyère dans *Marie Biguesse Amacaty*, nous notons une critique et une réappropriation de l'identité créole qui est celle des romans coloniaux et de l'idéologie coloniale. D'autres récits mémoriels s'inscrivent dans cette perspective coloniale.

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo explique que les récits mémoriels réunionnais relèvent de deux formes majeures d'inspiration. Certains récits mémoriels tentent de construire et d'alimenter le mythe du « tan lontan » ou « temps de longtemps », c'est-à-dire un mythe passé. Les textes y retracent les souvenirs d'enfance qui est le temps de la nostalgie pour soi-même, coïncidant légitimement avec une nostalgie pour le monde passé (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2006:57). La théoricienne donne l'exemple du *Z'embrocal* ou *Nouvelles du bon temps de longtemps* d'Henri Murat, de *Ti'Paul, Marmaille Saint-Denis* d'Albert Elie, et de *Marie Biguesse Amacaty* de Guy Douyère, auxquels elle oppose d'autres textes qui mettent en procès le temps de l'enfance, comme par exemple, *Une Enfance volée* de Jean-Jacques Martial et *Zistoir Kristian*. Le premier relate une enfance brisée, dont l'auteur a été victime du sort des « enfants de la Creuse » tandis que le second démystifie la vie insulaire comme la vie française.

3.5 *Á l'ombre de mon Passé Simple,* un récit mémoriel anticolonial ?

Le récit mémoriel mauricien *Á l'ombre de mon Passé Simple* d'Eliette Comarmond est présenté dans le paratexte, comme un récit ne faisant pas l'éloge du passé, bien que le dernier paragraphe le présente en tant que tel. La quatrième de couverture évoque le passé comme une ombre à lever :

> *« En nous racontant ce passé, elle a trouvé le moyen de se libérer de cette ombre faite de joies naïves et éphémères, de chagrins indéfinis, de peurs inavouées, d'évènements bouleversants, de déchirures permanentes. Peut-être bien le moyen d'exorciser les vieux démons d'antan… »*

Le passé est négatif, oppressant, et il faut s'en libérer par l'écriture devenu le seul moyen de se débarrasser du poids que représente « un passé qui ne passe pas ». Cependant, cette vision négative du passé est nuancée dans le paragraphe suivant :

> *« Ou alors ce n'était tout simplement que prétexte pour retrouver les senteurs oubliées de la Plaine-Verte, pour faire revivre, le temps de quelques pages, les lieux abandonnés et les visages des êtres aimés disparus à tout jamais. »*

Il n'empêche que nous retrouvons toujours l'idée de réactualiser un passé avec nostalgie comme dans la plupart des récits mémoriels coloniaux réunionnais. L'écriture est décrite par la narratrice autodiégétique comme une obsession pour un amant. Dès le début, cette métaphore apparaît en anaphore :

> *« L'écriture est un amant impitoyable, jamais satisfait qui vous fait parfois tout recommencer. […] L'écriture est un amant impudique qui permet à d'autres de vous dévoiler, de vous juger, de vous jauger, de vous jauger cruellement sans complaisance. L'écriture est un amant merveilleux auquel beaucoup jurent fidélité » (COMARMOND, 2007 :2).*

L'énonciation de son passé qu'elle se passe et repasse en tête serait le seul moyen de sortir de l'ombre. Cette dernière affirme ne pouvoir profiter pleinement de l'instant présent à cause de ce passé qui la hante :

> *« Toutefois, je vis tellement dans l'ombre de mon passé simple qu'il me tarde d'en sortir pour jouir de la lumière d'un présent impératif et du clair-obscur d'un futur conditionnel. Pour le faire je dois écrire ce passé pour m'en débarrasser » (COMARMOND, 2007 :3).*

Á l'inverse des autres récits mémoriels coloniaux réunionnais, le texte met en scène un passé qu'il faut dissoudre et non pas revivre. Écrire son histoire et son

passé consisterait en une thérapie qui lui permette de sortir d'un traumatisme, d'une identité passée dont l'auteure tente de se défaire, car la narratrice s'identifie d'emblée socialement comme fille de charpentier qu'elle aurait eu du mal à accepter. Comment concilier ces deux identités :

> *« J'ai compris que j'avais le devoir de revendiquer et d'assumer mon statut de fille de charpentier. Je ne me sens plus tenue à raconter ma vie avec des mots que seule comprendra une élite intellectuelle » (COMARMOND, 2007 :3).*

Dans son prologue, elle met en opposition des fonctions scripturales dont celle des auteurs qui écrivent pour mettre en évidence l'étendue de leur savoir :

> *« Dans le style pédant qui sied à un gentilhomme bourgeois, il se fit fort de lester la fin de ses phrases de métaphores prétentieuses. […] Il usa et abusa de superlatifs dithyrambiques et se lança dans des analyses métaphysiques. Après quelques pages seulement de cet ouvrage qui se voulait chef-d'œuvre, je me perdis et perdis le fil de l'histoire dans ce labyrinthe littéraire » (COMARMOND, 2007 :3).*

Cette référence au langage de l'homme blanc socialement et « culturellement » élevé, apparaît comme une parodie de la représentation langagière de l'énonciateur dans les discours coloniaux, phallocentrés dominants qui parlent pour les femmes qu'ils considèrent incapables de se représenter elles-mêmes, incapables de s'exprimer avec aisance comme Ameenah et Mémona Hintermann dans l'un des chapitres de *Tête Haute*. Dans ce passage, c'est le langage et l'élocution de la gente masculine qui sont tournés en dérision. Dans le roman colonial de Clément Charoux, Ameenah se perd et n'arrive pas à communiquer avec le colon blanc comme ce personnage bourgeois gentilhomme qui ne parvient pas à se faire comprendre. Dans ce récit mémoriel, l'inversion vient du fait que le sujet féminin parle pour l'homme devenu objet de discours. Ce propos rejoue le conflit dans lequel l'homme blanc est défini d'entrée de jeu par la narratrice.

Il est aussi indirectement question d'une critique de l'esthétique littéraire mauricienne des *majores*. Ce qui légitime son texte en fin de phrase. En dénonçant une littérature d'élite adressée à des lecteurs de la haute société. Eliette Comarmond souligne l'injustice dans le champ littéraire fermé à ce milieu. Le conflit entre littérature et paralittérature revient à un conflit de classe entre écrivains. Les récits mémoriels donneraient à voir une autre vision de la littérature. Elle évoque avec aversion ces techniques littéraires qui consistent à perdre le lecteur. La narratrice

critique cette esthétique et cette conception du « livre » étant donné qu'elle ne parle à aucun moment du « littéraire ». Elle se positionne face à cette littérarité :

> *« Je m'arrête ici de peur qu'en dévoilant les travers de ce monsieur, j'en attrape le virus » (COMARMOND, 2007 :2).*

La narratrice homodiégétique opte pour la simplicité qui correspondrait à son statut social :

> *« Si aujourd'hui, j'ose enfin me mettre à l'écriture, c'est bien après avoir compris que la simplicité des mots ne saurait relever d'une érudition déficiente mais plutôt d'un désir, peut-être puéril, d'être accessible à un plus grand nombre » (COMARMOND, 2007 :2).*

Le plus grand nombre serait les lecteurs appartenant à une classe sociale plus importante quantitativement. Elle justifie le style de son ouvrage par le choix de ses lecteurs et fait état de sa position face au discours du pouvoir littéraire et face à l'espace de pouvoir que constitue celui des élites. Eliette Comarmond arrive à une déconstruction du lectorat.

> *« J'ai compris que j'avais le devoir de revendiquer et d'assumer mon statut de fille de charpentier. Je ne me sens plus tenue de raconter ma vie avec des mots que seule comprendra une élite intellectuelle » (COMARMOND, 2007 :3).*

La littérarité de l'autobiographie est remise en cause puisque, ce « je » de vérité ne pourra s'énoncer dans le cadre classique de la littérature. En d'autres termes, pour rester fidèle à son « je », elle remet en cause la littérarité. La narratrice ne veut pas s'adresser exclusivement à une élite intellectuelle, mais à une classe sociale moyenne, aux petite gens et à tous lecteurs :

> *« L'histoire d'une fille de charpentier est simple, faite de mots ordinaires qu'on n'aura pas pris la peine de raboter pour leur ôter leur rugosité » (COMARMOND, 2007 :3).*

Dans sa conception, les mots du pouvoir se caractérisent par la complexité de la science et de la rhétorique. Elle raconte dans son prologue tous les obstacles rencontrés dans cette entreprise autobiographique. D'abord le complexe d'infériorité que lui causa la lecture d'un « gentilhomme bourgeois » :

> *« Je dois avouer qu'il me causa un immense tort en me donnant un fort complexe d'infériorité. J'ai longtemps hésité à prendre la plume, connaissant mon goût immodéré pour le langage simple » (COMARMOND, 2007 :3).*

L'altérité l'effraie et leur conception différente de l'écriture en ajoute à la différence sociale. D'autant que raconter son histoire lui paraît un acte narcissique :

> *« Une dernière appréhension me fait hésiter. N'est-ce pas vaine prétention de ma part que de vouloir raconter mon passé, ma vie ? Qui cela intéressera-t-il ? Cela ne vaudrait-il pas mieux pour moi de discourir sur les évènements du monde moderne, d'inventer des théories pour résoudre les grands problèmes de société ou encore de philosopher sur les travers de l'humanité » (COMARMOND, 2007 :3).*

Cet extrait explique le déplacement du sujet autobiographique à l'objet monde. L'humble narratrice à l'écriture simple se reproche l'égocentrisme auquel renvoie le fait d'écrire sur soi évoqué par Philippe Lejeune, plutôt que d'écrire pour les autres. C'est en cela que réside la grande différence entre l'écriture des romans et celle des récits mémoriels analysés, étant donné qu'il n'y a pas dans le roman, d'explications de débats concernant l'écriture à la première personne.

4. Vérité des textes autobiographiques ?

4.1 Des textes autobiographiques qui embellissent la réalité du passé.

Paul Ricœur considère la mémoire et l'oubli comme deux côtés d'une même médaille. Il parle de « phase de refoulement » (2000 : 582) et explique le désir d'embellir la vérité ou de dissimuler toute tâche qui ferait montre d'une volonté de manipuler l'histoire (ou le lecteur) et de contrôler le discours. Il est des cas, où le récit mnésique pourrait aller jusqu'à être entièrement inventé, devenant la propriété de celui qui parle ou qui écrit. Les lecteurs n'ont alors d'autres choix que de l'accepter, puisqu'ils ont peu de moyens de remettre en question la véracité du récit. Á ce moment-là, nous assistons à l'établissement d'un mythe dominant, à « un souvenir-écran » selon l'expression de Paul Ricœur[141].

> *« Comme l'a expliqué Pierre-Yves Mocquais lors d'un congrès à Ottawa, se raconter, c'est aussi se dissimuler pour se légitimer »[142] (LOHKA, 2013 : 306).*

Paul Ricœur définit l'objet de l'histoire comme n'étant ni le passé, ni le temps, mais les hommes dans le temps. Ce qui implique un rapport fondamental entre le présent et le passé[143].

> *« Si le fait – soit, pour rappeler Ricœur, la représentation de l'événement – ne coïncide pas nécessairement avec ce qui s'est réellement passé, pourquoi, dès lors, ne pas accepter que les représentations dites fictives de l'histoire puissent être aussi proches de ce qui s'est réellement passé – suite à des déductions logiques basées sur des fouilles dans les archives- que les témoignages parfois hautement subjectifs des témoins oculaires » (LOHKA, 2013 : 306) ?*

---

[141] Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

[142] (Se) Raconter des H/histoires ? Histoires et histoires dans les littératures francophones du Canada. Université d'Otawa, 18-21 octobre 2007. Réponse à une question faisant suite à sa prestation.

[143] Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.70.

Les récits de vie et les récits mémoriels réunionnais apparaîtraient si nous suivons ces théories, comme lieux de reconstructions et de réappropriation d'histoires, de lieux et de l'identité réunionnaise. Qu'il s'agisse de reconstitution de la société coloniale ou postcoloniale comme nous l'avons observé. Mais pour quelles raisons ? Pour le comprendre, nous ferons appel aux études d'Ann Laura Stoler qui pose la question de l'historicité. Elle la définit comme la simultanéité du présent et du passé. « *Le passé rattrape le présent- ou bien est-ce l'inverse* » (STOLER, 2013 : 17) ? La théoricienne travaille aujourd'hui à préciser ce rapport chronologique. Elle parle d' « un passé qui ne passe pas ». Plutôt que d'évoquer un « retour du refoulé », et préfère développer un autre concept, à savoir l' « aphasie coloniale »[144].

> *« L'histoire n'est pas oubliée ; en revanche, elle peine à s'énoncer » (STOLER, 2013 : 17).*

L'anthropologue parle de rumination sur les ruines coloniales qui jonchent et encombrent le présent postcolonial, ou ce qu'elle appelle « débris de l'empire ».

> *« Elle nous enseigne aussi à ne pas ignorer ce que le présent vient sans cesse nous rappeler, à savoir la présence du passé- plutôt que sa permanence, sa rémanence, soit les traces de l'histoire dans l'actualité. Parce que La Chair de l'empire nous parle, non seulement d'hier et d'ailleurs, mais d'ici et de maintenant » (STOLER, 2013 : 18).*

C'est une leçon sur les colonies et sur les formations coloniales (colonisateurs et colonisés), car elle invite à appréhender, en dehors de ces espaces géographiques, des logiques d'empire qui articulent sans cesse savoirs intimes et pouvoirs raciaux. Elle définit la rupture comme la réitération, voire le recyclage ou comme une manière de retravailler autrement les mêmes matériaux. Dans notre travail de recherche, nous postulons l'idée qu'il y aurait réitération de ces logiques d'empire articulant des savoirs intimes et pouvoirs raciaux dans les romans coloniaux, les récits mémoriels et romans postcoloniaux du corpus. Là où nous nous attendions à une rupture, nous voyons s'instaurer une « tradition » de la représentation des subalternes.

---

[144] Ann Laura STOLER, « Colonial Aphasia. Race and Disabled Histories in France" *Public Culture*, 63, vol. 23, n°1, hiver 2011, p. 121-156.

4.2 Le récit mémoriel et la problématique du musellement des Histoires.

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo passe par l'explication du récit de vie pour conceptualiser le récit mémoriel réunionnais. Selon Régine Robin dans son article « Roman mémoriel », « le récit de vie révélera les trous, les oublis, les silences, les interactions entre le vécu, le déjà-connu, le raconté et le transmis, il mettra en avant l'encadrement dont il est l'objet et les différents modèles identificatoires qui le constituent » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2006 : 12). Selon la théoricienne,[145] les récits de vie ne correspondraient pas à la Vraie histoire. Il ne serait pas un lieu hors-pouvoir, alors que la fiction serait capable de faire parler les silences de l'histoire. Par récit de vie, elle entend récits de pratiques, histoires de vie, ainsi que tout ce qu'on entend par approche biographique. Contrairement à ce que pensent les historiens, les récits de vie, l'approche biographique et l'entretien semi-directif ne permettent pas de restituer une contre-mémoire, une parole hors-pouvoir, une parole de quotidienneté, de mémoire populaire, comme on pourrait le penser.

Tel est le paradoxe de ces récits mémoriels qui sont à la croisée de l'Histoire, des récits de vie, de l'approche biographique, de la parole de la quotidienneté et de la mémoire populaire ; et qui se présentent comme autobiographiques, comme porteur d'une parole créole et porteur d'une vraie identité mauricienne et réunionnaise. Ils comportent des discours de pratiques (comme le souligne Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo) et déconstruisent ou réinventent le genre autobiographique.

Le récit de vie enferme et assigne lui aussi, le natif et sa parole censée renseigner sur les pratiques et traditions (comme c'est le cas *d'Hier et d'aujourd'hui*) dans des stéréotypes exotisants. Il semblerait donc impossible aux

---

[145] Régine ROBIN. « Récit de vie, discours social et parole vraie », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°10*, avril-juin 1986. pp. 103-110.

récits mémoriels d'exprimer un « je » réel semblable à ce que nous trouvons dans l'autobiographie puisque le récit mémoriel impose un discours encyclopédique hérité de l'archéologie du savoir et de la volonté de vérité décrite par Michel Foucault et dont nous avons fait référence dans la première partie.

Il s'agit de représenter une parole jamais entendue, puisque ces histoires sont écrites dans la forme du journal et sont singularisées alors même que cette parole réitère la doxa. Ces histoires récupérées par les récits de vie et les récits mémoriels feraient partie des textes cachés ? Selon Régine Robin, l'histoire orale que tentent de rapporter ces textes seraient des espaces énonciatifs de liberté pour ceux qui sont marginalisés et subalternes.

> *« L'histoire orale serait le domaine d'élection de la parole ordinaire, d'une histoire démocratique échappant aux rets de l'institution et de l'officialité. Minorités nationales, ethniques ou sexuelles, groupes marginaux, éléments de la société dominés et persécutés se forgeraient ainsi en se racontant une identité propre sur laquelle le Pouvoir n'aurait pas de prise immédiate. L'histoire orale serait 'militante' comme malgré elle, tout en étant scientifique, au sens non positiviste du terme, bien entendu. Naviguant de l'objectif au subjectif, recherchant aussi bien des informations socio-structurelles que des fonctionnements symboliques, rendant compte aussi bien des 'modes de vie' que du 'vécu', l'histoire orale serait la clé de cette autre mémoire, mémoire d'en bas ou d'ailleurs, que nous poursuivons tous» (ROBIN, 1986:103).*

L'interrogation de Régine Robin concerne l'histoire orale qui rendrait la parole à ceux qui en sont privés et qui serait un lieu hors pouvoir. Pour y répondre, Régine Robin commence par redéfinir le genre du récit de vie comme étant un vécu subjectif d'un individu ou d'une collectivité. C'est un récit identitaire qui dessine l'espace d'une contre-mémoire en face de la mémoire officielle. Le récit de vie comme bon nombre de récits mémoriels a pour but de constituer une contre-mémoire officielle, parce que non homogénéisée. Cette contre-mémoire échapperait à l'homogénéisation dans le sens où elle serait l'histoire des pauvres, des subalternes (ceci rappelant la perspective des *Subaltern Studies*). Les récits mémoriels s'inspirent-ils des récits de vie dans l'unique but d'ériger un discours contre-historique de subalternes, de ceux qui n'auraient jamais accès à l'espace discursif du pouvoir ?

> *« Or la contre-mémoire ne se donne que dans la dissymétrie de l'hégémonie qui la prédétermine sur le plan axiologique et idéologique, et dans la doxa, le stéréotype discursif qu'elle ne fait que répéter à son insu » (ROBIN, 1986:104).*

Dans les récits de vie, il n'y aurait sans doute pas de réelle rupture avec l'écriture officielle de l'Histoire étant donné que l'hégémonie assure la continuité. Le récit mémoriel ne semble pas résoudre ce paradoxe, puisqu'il n'y aurait pas cette parole dissidente attendue et signalée par les récits de vie. L'écriture du récit de vie est un remodelage du discours social. Régine Robin part des principes de base de la sociocritique développés par Claude Duchet, pour mieux insérer le récit de vie dans le discours social.

> *« Un texte quel qu'il soit n'a jamais affaire directement à la référence, à l'extra-texte mais toujours à des référents textuels, à du discours social qu'il va incorporer de façon spécifique, en le remaniant, le retravaillant, le déformant ou le figeant, bref en se situant par rapport à lui » (ROBIN, 1986:104).*

Le discours social étant la globalité de ce qui se dit, s'imprime et circule dans un état de société donné, dans l'incohérence, le fragment, la rumeur sociale selon Claude Duchet[146] et Marc Angenot[147].

Le regard rétrospectif donne sens, cohérence et continuité à une existence, en projetant sur elle un ensemble de valeurs. Le récit de vie passe par ce bilan évaluatif, mais n'est ni une source ordinaire de la pratique historique, ni une source littéraire.

---

[146] Claude DUCHET, *La socialité du roman*-, à paraître. Je me réfère ici à nombre de cours et de conférences donnés par Claude Duchet à Montréal, de 1977 à 1984, à des entretiens particuliers et à un séminaire sur « L'imaginaire social dans le discours politique et le discours littéraire », UN AM, Mexico, octobre 1984.

[147] Travaux inédits de Marc Angenot sur « Le discours social : 1889 ».

4.3 Se raconter pour dire « l'Ailleurs » dans les récits de vie, récits mémoriels paralittéraires et romans littéraires.

Les auteurs de la plupart des récits mémoriels sont nostalgiques de l'époque d'avant la départementalisation. Ils décrivent un temps où il fait bon vivre dans l'insouciance de la mondialisation, dans un îlot protégé de toute évolution et de toute pollution explique Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. C'est un retour à la nature, au mythe du bon sauvage et au folklore rappelant les rhétoriques de la littérature exotique. L'îlot de *Marie Biguesse Amacaty* n'est autre que le cirque de Salazie. Il s'agit d'une invitation au voyage qui s'adresserait au lecteur occidental et au lecteur réunionnais qui a adopté la vision folklorique de l'île du discours dominant occidental. Force est de constater que le lecteur réunionnais voit son île comme le voyageur la verrait. Il prend en charge cette vision de l'exote, de celui qui est extérieur à l'île et reste ainsi pris dans le discours de l'Autre sur sa propre île.

Le récit de vie réunionnais de Marie-France Dijoux *D'hier et d'aujourd'hui* soulève une question importante que nous pouvons poser aux autres récits mémoriels, à savoir : s'agit-il d'un récit de vie de Marie-France Dijoux ou de l'espace, du cirque de Cilaos ? La narratrice homodiégétique se sert de sa propre histoire pour raconter l'Histoire de l'île. D'où le titre « D'hier et d'aujourd'hui ». Nous pouvons y voir une ressemblance dans la perspective de *Letan lontan* de Rada Gungaloo qui nous fait voyager de ville en ville. Le lecteur devient alors « touriste » de l'île du temps passé et les photographies des paysages et des bâtiments authentifient les dires de la narratrice, qui se veut révélatrice de vérités historiques. De même, dans *Letan lontan*, les dessins et les photographies ont une grande place dans le récit, comme dans le roman mémoriel mauricien *Les Vents de la Colline Candos* de Benjamin Moutou parce qu'il est question de textes informatifs. Marie-France Dijoux apparaît comme la gardienne d'un patrimoine culturel d'il y a près d'un siècle.

En dépit du fait qu'il s'agisse d'un récit mémoriel non littéraire, comme l'explique l' « avant-dire » et (« le ratage »), bon nombre d'éléments se retrouvent

dans les récits mémoriels mauriciens et réunionnais. Le découpage thématique par chapitre se retrouve aussi bien dans les romans mauriciens et réunionnais Zistoir *Kristian* et *Les Vents de la Colline Candos*. Comment expliquer cette similitude au sein de l'organisation de ces deux genres littéraire et paralittéraire ?

Nous pouvons inclure ces textes dans notre corpus secondaire dans la mesure où leur analyse nous permet de répondre à la question suivante : qu'est-ce qui différencie le récit de vie aux récits mémoriels ?

Dans ce chapitre, nous avons pu voir l'intérêt qu'il y a à mener une étude comparative des romans et des récits mémoriels féminins et masculins coloniaux et postcoloniaux mauriciens et réunionnais. D'un point de vue générique, ils se ressemblent, mais ils différent également en de nombreux points, notamment en ce qui concerne l'économie du texte qui laisse au roman une plus large présentation du Moi et une plus grande place à la confrontation de ses discours. Cette large présentation du Moi suppose une énonciation d'un « je » continu et une narration plus longue.

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo qui analyse la catégorisation des récits de vie, « romans mémoriels », « récit mémoriels » dans la revue *Champ Littéraire réunionnais en question, univers créoles 6*[148], signale que les romans, les souvenirs, les nouvelles, les anecdotes et les récits sont autant de terminologies qui sont attribués aux textes et qui montrent un lien évident et nécessaire avec la fictionalisation du souvenir. Cette interaction ne peut qu'être productive entre mensonge et vérité, souvenir et reconstruction, illusion de totalité et sélection de fragments, transcription et reconstruction. Ces livres seraient nombreux et appréciés selon Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, parce qu'ils diraient La Réunion aux Réunionnais, en distrayant par leurs récits d'enfance. Ils soutiennent que leurs œuvres sont des histoires sociales et tendent à recréer le lieu, l'origine géographique, sociale, ethnique et familiale de l'énonciation. Il est question de récits de démystification qui mettent en regard deux mondes, celui de l'île de la Réunion et celui de la France, (à l'inverse des premiers textes (*Zistoir Kristian*)) dont celui

[148] MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Valérie, MARIMOUTOU, Carpanin, *Le champ littéraire réunionnais en questions, Univers créoles 6* Economica, Paris, 2006.

d'Henry Murat,qui d'après Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, invoquerait la vie insulaire, fermée, dans un espace clos, qu'est la Plaine des Palmistes. Les temps difficiles de la première moitié du 20ème siècle dénoncés dans les premiers textes, apparaissent comme l'époque où pouvait se déployer la véritable « nature créole » dans les seconds textes (*Le Z'embrocale ou les Nouvelles du « bon temps longtemps »*).

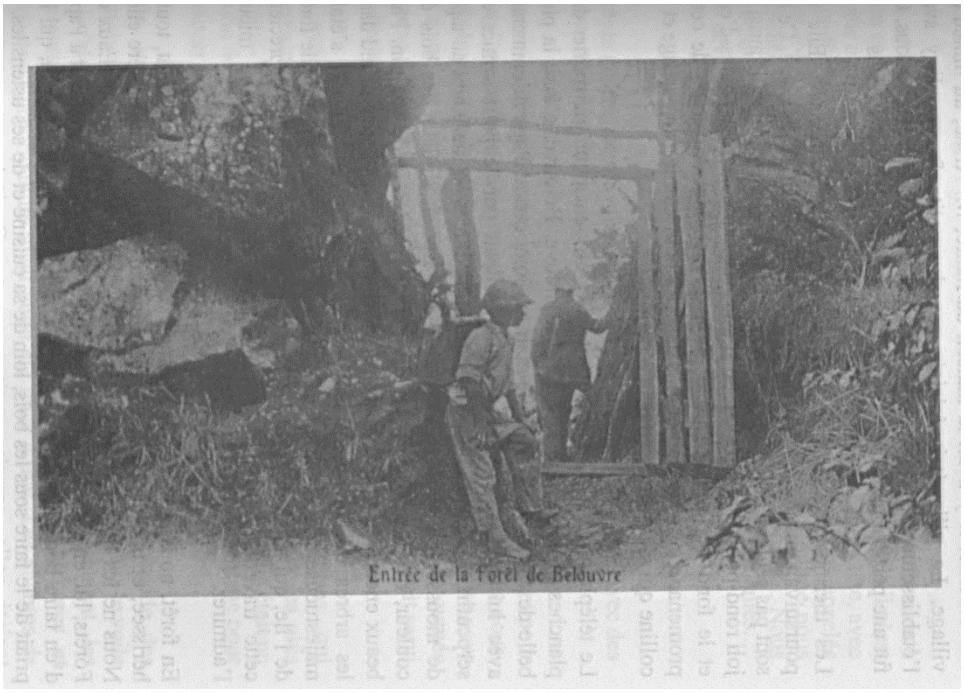
Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo parle de deux regards antagoniques sur l'île et de double représentation dans la mesure où *Zistoir Kristian* dénonce le colonialisme et le BUMIDOM alors que *Le Z'embrocale ou les Nouvelles du « bon temps longtemps »* reste un texte conservateur rendant hommage à Michel Debré. L'objet de l'auteure est d'observer la combinaison des mémoires qui tentent de donner corps à une mise en relation de l'espace et du temps à une identité réunionnaise. Elle chercherait à comprendre les enjeux de cette littérature de l'intime, car dans une société bloquée par une histoire faite de dominations esclavagiste puis coloniale, mais aussi faite de rapports ambigus avec la métropole, l'émergence d'une parole de l'intime apparaît comme particulièrement importante. La théoricienne se charge d'observer la façon dont les diverses mémoires convoquées sont mises en texte et constate que le récit de pratiques, qui apporte des informations sur le mode de vie, l'emporte sur l'histoire d'une vie proprement dite, notamment dans le texte d'Henry Murat.

Il s'agit de ne pas dire le « je » pour plus d'objectivité et pour mettre en évidence l' « authenticité » des faits évoqués. L'auteure se centre sur la portée idéologique qui découle de cette écriture et de cette recherche d'une voix à donner à la mémoire culturelle, puisque certains auteurs construisent un mythe du « tan lontan », comme par exemple Henry Murat, alors que celui de *Zistoir Kristian* proposerait une fondation à l'individu et non une identité collective réunionnaise selon Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. Á l'inverse, les textes du type « temps de longtemps » en explorant l'intime et les vies individuelles, se présentent comme un discours collectif de fondation de l'île et de fondation du moment même de l'énonciation. Le texte propose l'itinéraire de la constitution du Moi dans l'île, du Nous et de l'île contre ceux qui tentent de détruire l'héritage réunionnais. Contrairement au texte de Christian et de Jean-Jacques Martial *Enfance volée*, dans

lesquels l'île et la France ne remplacent pas le Moi, qui se construit en permanence grâce à la libération et à la production d'une parole individuelle. Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo l'explique par le fait que le récit socio-historique se construise avant tout sur une prise de conscience de la nécessité de la verbalisation et d'une construction narrative, écrite ou orale.

L'expression du lien que l'auteur a avec l'île légitime un texte. « Le fait de dire La Réunion, d'en être natif, d'en explorer les légendes et la mémoire remplace toutes les autres conditions d'intégration dans le champ littéraire. » *Ce*s conditions d'intégration dans le champ littéraire réunionnais engendrent cette écriture pour l'Autre, parce qu'elle est prise dans le discours dominant de la présentation de l'île exotique qui impose cette écriture « obligée » de la présentation de l'altérité, puisqu'elle ne semble pouvoir en sortir. Valérie Magdelaine Andrianjafitrimo et Carpanin Marimoutou se demandent « Comment installer le lecteur dans un réel réunionnais qui est à la fois-là, immédiatement présent, et en même temps absent, invisible car non verbalisé, peu dit ? »

Les récits mémoriels plus descriptifs, se centrent sur les pratiques et sur les rites culturels. D'où un découpage en chapitre qui correspond à un espace particulier, comme « La maison de mes parents » ou « l'école ». Il y a une sorte d'évolution spatiale, puisqu'on arrive dans un espace clos intime, « chaleureux » de la maison pour sortir de ce cocon et parcourir le quartier : tout ce qui fait le charme de la ville, sa spécificité et ses habitants. Les récits mémoriels fonctionnent comme des tableaux, comme une image et une photographie. Dans le récit de vie de Marie-France Dijoux *D'hier et d'aujourd'hui*, l'auteure n'écrit que pour faire voir aux jeunes Réunionnais le Cilaos d'il y a un siècle. D'autre part, des photographies et des dessins accompagnent le texte dans plusieurs récits et romans mémoriels mauriciens et réunionnais.



Un flou subsiste autour du fonctionnement du récit mémoriel qui fait partie du genre autobiographique. Le genre autobiographique est défini par Philippe Lejeune comme un récit écrit par l'individu concerné lui-même, excluant les biographies, présenté comme directement référentiels de sorte qu'il exclut les romans portant sur une vie entière ou sur l'essentiel d'une vie.

Les romans et les récits mémoriels forment des espaces d'une mémoire fictionnelle et collective subalternes qui viennent à la place d'un impensé historique et spatial.

Pourquoi comparer deux genres littéraires dont l'un est selon le canon occidental « paralittéraire » ? De manière générale, les romans mauriciens et réunionnais sont plus longs, et plus organisés que les récits mémoriels qui sont plus courts, plus fragmentés et éparpillés sur le plan de la diègèse, car il ne s'agit pas de raconter une seule histoire, celle de l'auteur, mais d'en raconter une dizaine (à savoir, celle des autres).

De plus, leurs récits ne sont presque jamais centrés sur un seul et unique personnage. Leur centre est toujours déplacé, et le lecteur doit suivre le fil de la pensée de l'écrivain. Le récit mémoriel est dégagé d'une organisation fixe. Or, ce

désordre narratoriel, diégétique et thématique se retrouve dans plusieurs romans, si ce n'est dans la totalité des romans de notre corpus. Dire l'espace pour les auteurs de romans et de récits mémoriels mauriciens et réunionnais coloniaux et postcoloniaux constituerait une appropriation d'un discours qui contre-écrit le discours de la littérature exotique et coloniale. Les auteurs des récits mémoriels et des romans mauriciens et réunionnais insistent sur le lieu et la description de l'espace insulaire, du quartier ou du village dans le but d'en brosser un tableau, qui accompagnerait la peinture de mœurs. D'autant plus que l'espace participe à la construction de l'identité de ceux qui y vivent. Décrire l'espace, c'est aussi se l'approprier en en faisant l'objet de son discours. Une perspective semblable à celle des romans coloniaux, à savoir de dire la réalité insulaire par le natif. Cependant, comme dans le roman colonial, nous remarquons que le récit reste ethnotypique, et de fait, le point de vue extérieur.

En revanche, le narrateur natif autodiégétique raconte cet espace pour s'y fondre et révéler la beauté du site. S'agit-il d'informer le lecteur touriste qui ne connaîtrait pas cet espace, qui ne connaîtrait pas l'île, comme nous pouvons le voir dans certains récits mémoriels réunionnais comme *Marie Biguesse Amacaty*, *Z'embrocal* rendant hommage à un village disparu qui appartient maintenant au passé. De même que *Ti'Paul marmaille Saint-Denis* donne à voir le Saint-Denis des années soixante. L'exotisme passé correspondrait-t-il davantage à l'exotisme des premiers écrivains voyageurs ?

4.4 Écriture documentaire de l'Ailleurs du roman colonial réunionnais *Le Miracle de la race*.

Malgré leur opposition à la littérature exotique, nous pouvons dire que les romans coloniaux sont eux aussi empreints d'exotisme, puisqu'ils écrivent pour l'Autre, comme les récits mémoriels, et comme une partie (si ce n'est la totalité) des textes d'expression française du corpus. La langue française est porteuse de soupçon d'exotisme, selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou. Dans certains cas, le glossaire et les notes de bas de page qui accompagnent les textes, indiquent que les auteurs s'adressent à un destinateur-Autre, ni Mauricien, ni Réunionnais.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou avance l'idée que dans le roman colonial réunionnais du *Miracle de la race*, le roman commence par une description qui se présente comme une sorte de documentaire, un guide de la ville où vont se dérouler les événements (MARIMOUTOU, 1990 :179). Il écrit que cette entrée dans le texte met en place un programme narratif de l'espace colonial qui se construit sur une série d'oppositions qui le structurent, à savoir la platitude contre l'élancement, l'absence d'humains comparée à une abondance naturelle et l'ancien face au nouveau.

> *« L'espace semble ainsi délimité de façon très nette, balisé, et paraît fonctionner comme une illustration pure et simple du discours colonial classique, manichéen et sûr de soi. Mais très vite, un certain nombre de fêlures apparaissent, et la description s'ambiguïse. Si le texte oppose l'absence de personnel à la richesse naturelle, cette absence est l'absence du Métropolitain, ce manque est celui de l'autre et des représentations qui le légitiment » (MARIMOUTOU, 1990 : 180).*

Le théoricien signale que le traitement de l'espace tend vers une modalité exotique. « Il ne s'agit plus de dire la différence seule, mais la permanence du même dans un espace différent. Le roman colonial met en scène un espace que le Même structure, où qu'il soit ; c'est sa présence qui ordonne l'espace et l'adapte au sujet » (MARIMOUTOU, 1990 : 180-181). Dans son analyse du *Miracle de la race*, il interprète le dernier chapitre comme étant la réconciliation du discours sur l'espace et le temps. Il explique que l'écoulement du temps entraîne la transformation de l'espace.

« Par ailleurs, la mise en branle du temps, corrélative à celle de l'espace, permet de mettre en place un lien, une filiation entre, d'une part, le temps d'avant et le temps d'après- de poser l'écoulement du temps de façon positive-, d'autre part entre l'île et le reste du monde » (MARIMOUTOU, 1990 : 183).

Pour lui, la société coloniale structure son espace sous le signe de l'ordre, de la séparation, et de la communion des semblables. Cette société se donne à lire dans ses espaces symboliques et institutionnels (église-écoles), privés (les maisons des vieilles familles blanches) ou de production (« l'habitation »). L'espace aurait pour fonction de reproduire l'ordre social. Ainsi l'occupation de l'espace rendrait compte de la hiérarchie des groupes sociaux et des races. Á côté des espaces obligés où la société coloniale se joue à elle-même le spectacle de son ordre et met en scène sa légitimité, le roman construit des espaces tourmentés, troublés, où l'un se perd dans le divers et dans le flou, où le strict parallélisme entre races et groupes sociaux disparaît, où la déchéance et la montée individuelles remplacent le génie collectif de la race. Or, dans les récits mémoriels contemporains, les sujets qui devraient être présents et représentés donnent à voir l'espace insulaire, comme pour dire encore cette absence de l'Autre.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou affirme que le programme documentaire du roman colonial des Leblond oblige à rendre compte d'un certain nombre d'espaces obligés qui sont les lieux où se joue la dialectique coloniale, selon leur optique ambigu.

« Une simple lecture des titres de chapitre dans un roman comme Le Miracle de la Race montre que la plupart d'entre eux renvoient au domaine spatial. Dans la même logique, une des caractéristiques de la formation d'Alexis est son inscription dans un parcours, une déambulation : son éducation se fait de l'arpentage de sa ville et de l'île, et il est significatif de voir que sa découverte de soi est liée à une découverte du pays[149] non pas de son histoire, mais de sa géographie[150] et qu'au bout du cheminement, Alexis devient un

---

[149] Le thème de la nécessaire connaissance du pays que l'on habite est un leitmotiv, car seule la connaissance de l'espace permet la prise en compte du divers qui l'occupe et qu'il faut unifier dans le cadre de l'Empire français. Mais cette démarche porte en elle les germes d'une contradiction non résolue. En effet, l'arpenteur est l'homme d'une connaissance supposant investigation et mesure. Le connaisseur transforme le paysage en signes (cartes et tracés), et ceux-ci devenant la vérité de la terre, lui permettent de se situer dans un espace qui a dès lors perdu toute dimension évidente, transparente, qui ne pourra plus jamais être vécu comme espace de la reconnaissance.

[150] Quand Alexis découvre l'histoire de l'île, il s'agit de son histoire géologique. L'histoire comme discours sur des pratiques humaines est réservée à ce qui ne s'inscrit pas sur l'île ; l'histoire ne peut être que l'histoire de France.

fonctionnaire des Ponts et Chaussées, un arpenteur et un modeleur de l'espace » (MARIMOUTOU, 1990 : 179).

Comme le roman colonial réunionnais *Le Miracle de la race*, un bon nombre de romans et de récits mémoriels contemporains postcoloniaux et coloniaux mettent en scène cette traversée de l'espace insulaire selon des problématiques parfois semblables ou dissemblables. Une majorité des textes du corpus s'organise autour d'un va-et-vient incessant dans l'espace insulaire, dans le village ou la ville comme dans *Á l'autre bout de moi*, *Les Vents de la colline Candos*. Les lieux ont une place telle dans les textes qu'ils constituent des personnages à part entière. Il s'agit de l'inscription du lieu comme marque identitaire, c'est-à-dire que l'environnement physique et culturel du sujet construit son identité de natif, légitimé encore une fois à représenter l'île. Comme les auteurs de romans coloniaux, ceux des récits mémoriels s'approprient le discours exotique de la littérature exotique et deviennent des sujets de discours de savoir, puisqu'ils donnent à voir avec réalisme et précision, le fonctionnement des sociétés départementales.

4.5 Transcription du réel (de la mémoire collective) mauricien(ne).

Les formes floues que prend le récit dans ces romans et récits mémoriels coloniaux et postcoloniaux rappellent le documentaire historique avec la mémoire collective exhibée liée à l'espace-temps « exotique », en rapport avec le discours colonial. Par exemple, à la fin du récit mémoriel mauricien contemporain postcolonial *Letan lontan* de Rada Gungaloo, Nandini Bhautoo-Dewnarain affirme que leur obsession postcoloniale quant au problème de la créativité peut se résumer tout simplement à une incapacité à faire entrer la réalité mauricienne dans le canevas de formes littéraires connues telles que le roman, la nouvelle, l'autobiographie, le journal, etc. Cette dernière reproche aux auteurs mauriciens en devenir de tenter de faire de la création littéraire en effaçant la réalité de la mémoire collective mauricienne. L'incapacité à faire entrer la réalité mauricienne dans le canevas de

formes littéraires connues indique que pour être le plus proche possible de la réalité, l'auteure se sert du récit mémoriel qui passe pour vrai et mimerait mieux l'intimité des sociétés, car selon Philipe Lejeune et Sébastien Hubier, c'est dans le désordre des pensées qu'on peut rendre compte de la réalité et des pensées de l'auteure. Ce à quoi tendaient dès le départ les auteurs des romans coloniaux. A contrario le texte de Rada Gungaloo fait émerger une sensibilité littéraire que Nandini Bhautoo-Dewnarain perçoit comme originale, et qui donnerait à la littérature mauricienne une spécificité enracinée dans la mémoire collective.

> *« Examinons la forme dans laquelle elle écrit : ces petites scènes de la vie quotidienne ne sont pas des nouvelles et ne relèvent pas de l'autobiographie, non plus. Il semblerait qu'au-delà de l'unité que crée l'auteur autour de la dualité de perceptions de l'enfant et de l'adulte, le protagoniste réel de ces scènes soit le village, avec tous ses habitants, les femmes, les enfants, et plus rarement les hommes » (GUNGALOO, 1999 : 143).*

C'est pourquoi, comme Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, nous employons le terme « récit mémoriel » plutôt que celui d'autobiographie.

La perception du monde qu'a l'auteure enfant est celle des femmes du village qui travaillent durement dans les champs et qui s'occupent du bien-être des enfants, tel que cela est raconté dans « Dilwil Bwar » ou dans la « Chasse aux Poux ». Les jeux et les secrets partagés avec les enfants du voisinage qui sont rapportés, contrastent singulièrement avec les expériences vécues à l'école. Nandini Bhauto-Dewnarain explique que les écrits de Rada Gungaloo créent textuellement une réalité écrite à partir d'expériences des Mauriciens. Son récit traduit le processus de création d'un paysage littéraire à partir de la mémoire collective enfouie, l'appel à une prise de conscience collective d'un style de vie que le goût moderne mauricien pour les images de réussite et pour une vie trépidante, veut si désespérément oublier.

5. Continuité de la formation discursive de savoir et de volonté de vérité.

5.1 Après le Naturalisme des romans coloniaux, l'Ethnotexte des récits mémoriels mauriciens et réunionnais.

Depuis le 16ème siècle, la littérature exotique qui compte aussi des romans, assignait l'Autre de couleur et l'insulaire. La littérature coloniale assignait aussi les « Autres » : Noirs et Indiens dans le discours du narrateur. Ainsi, elle reproduisait la ligne de couleur discriminante pour justifier la mission civilisatrice coloniale. « Le nom de plume composé Marius-Ary Leblond cache deux cousins originaires de La Réunion, Georges Athénas (1877-1953), alias Marius Leblond, et Aimé Merlo (1880-1958) alias Ary Leblond » explique Vladimir Kapor[151]. La plus grande partie de leur œuvre demeurerait étroitement liée au projet colonial français, à ses institutions et discours officiels, et ne manqua de susciter des réactions opposés.

Vladimir Kapor affirme qu'il est question à la fois de romanciers, de conteurs, d'historiens, de critiques littéraires et d'art, d'anthropologues qui incarnent le type même du polygraphe colonial. Il met l'accent sur les cloisonnements génériques et disciplinaires peu étanches :

> *« Considérés dès les années 1900-1910 comme des spécialistes des colonies, ils se voient invités à traiter de sujets aussi disparates que « Le Prolétariat aux colonies », intégré aux Prolétaires intellectuels en France d'Henri Béranger, ou s'interrogent sur les*

[151] Vladimir KAPOR, *Marius-Ary Leblond*, *Ecrits sur la littérature coloniale,* Paris : L'Harmattan, 2012.

considérations anthropologiques et historiques comme dans « La Race inférieure », par exemple[152] *» (KAPOR, 2012 : viii –ix).*

C'est pourquoi, dans leur conception, la littérature déborde souvent le domaine des belles-lettres, en s'assimilant à l'acception qu'a le mot *literature* dans les cultures anglophones. Vladimir Kapor affirme que les pages sur les prosateurs réunionnais ou antillais qui confondent romanciers, conteurs, historiens, critiques et hommes politiques. Ce mélange de types de récits fictionnels et factuels ayant différentes formes et métissant les disciplines littéraires, historiques et politiques génèrerait un archétype au cœur des textes de notre corpus.

Selon Vladimir Kapor, l'intitulé d'une rubrique de *La Vie* oscille nonchalamment entre « meilleurs romans coloniaux » et « meilleurs livres coloniaux ».

« Cette insensibilité que les Leblond semblent manifester à l'égard des questions de genre relève, en réalité, d'une tendance plus générale : parmi les œuvres concourant au Grand Prix de Littérature Coloniale, on retrouve le même mélange du fictionnel et du factuel ; un reportage y côtoie un roman, un témoignage va de pair avec des contes et des récits de voyages. La littérarité de la 'littérature coloniale' […] réside surtout dans une certaine manière d'appréhender et de décrire les colonies ; manière qu'il incombe au critique colonial d'apprécier selon des critères » (KAPOR, 2012 : x–xi).

Cette conception hybride de la littérature lors de la constitution de la littérature coloniale, laisse encore des traces dans l'écriture postcoloniale contemporaine de certains romans et récits mémoriels comme nous le verrons ultérieurement. Par conséquent, l'hybridité générique et la re-construction de la définition de littérature avec les romans coloniaux de Marius-Ary Leblond sont liées à l'histoire des discours dominants. De toute évidence, il semblerait que perdure cette conception de la littérarité historique et politique dans les récits mémoriels, romans postcoloniaux et romans mémoriels, car il s'agit également dans ces textes d'appréhender le réel d'une manière particulière, surtout à La Réunion, car il est toujours question d'appréhender et de décrire ces sociétés.

---

[152] *Prolétaires intellectuels en France*, Paris, Éd de la Revue, 1901 ; « La Race inférieure », La Revue de Paris, le 1er juillet 1906, XIII, n°4, p. 104-130.

5.2 Possibilité ou impossibilité de figer la Mémoire et l'Histoire dans les récits mémoriels.

Les romans coloniaux et les récits mémoriels semblent confondre les genres dans leur écriture, puisque nous y retrouvons aussi bien des éléments de savoirs factuels historiques et politiques que des éléments fictionnalisés imposé par la forme littéraire.

Devons-nous pour autant, toujours étudier le roman avec le récit mémoriel lorsque nous analysons les champs littéraires mauriciens et réunionnais ? Ne pouvons-nous les analyser à part ? Qu'est-ce que cette approche nous apporte ? Il semble que par le filtre historique, mémoriel et spatial, nous ne pouvons les analyser l'un sans l'autre dans cette perspective « historique » / « mémorielle ».

Tout d'abord, quelle différence pouvons-nous faire entre histoire et mémoire ? Ces deux termes recouvrent-ils tous deux les mêmes significations ? Où se situe la différence ? Pour la comprendre, nous aborderons la définition de l'Histoire, ensuite celle de la mémoire et de son écriture dans des romans mémoriels et des récits mémoriels. Nous nous servirons des notions développées par Régine Robin, reprises par Valérie Magdelaine Andrianjafitrimo dans sa problématisation de la catégorie récit mémoriel.

Régine Robin explique que le passé ne peut être fixé et qu'il est régi, géré, conservé, expliqué, raconté, commémoré, magnifié ou haï, gardé.

> *« L'histoire raconte, explique, elle est la science de l'intelligibilité du passé. Elle met en intrigues des actions, des phénomènes complexes, des rapports. L'histoire comme discipline institutionnalisée est plongée dans des conjonctures historiques mouvantes ; formée, informée, déformée par la mémoire nationale (mais elle agit également sur elle en retour) ; à l'écoute des mémoires collectives qu'elle renie, nie ou dénie ou au contraire qu'elle contribue à mettre sur la place publique, qu'elle prend en charge, auxquelles elle donne une nouvelle légitimité » (ROBIN, 2006).*

Tandis que la mémoire collective constituerait le légendaire de groupe et la mémoire vivante du vécu. La mémoire collective n'est ni chronologique, ni distanciée. Pouvant être informée par le savoir historien, dominée par la mémoire nationale, elle a son domaine spécifique, le légendaire du groupe, qui est une

mémoire à la fois tenace et floue. Elle conserve, garde, commémore les traces. Sa temporalité est cyclique et/ou uchronique, symbolique, mêlant les lieux et les dates, les confondant. La mémoire collective juxtapose l'acuité du détail dans la quotidienneté et le trou de mémoire sur l'événement précis. Il est question d'une mémoire uchronique puisque, de souvenir-écran en souvenir-écran, elle déplace les décors, les costumes, les événements. D'où l'écriture fragmentée des récits mémoriels.

Il y aurait donc un fossé entre le sens du Passé que donne l'Institution et celui que donne la mémoire collective qui se base davantage sur le vécu, sur le fragment et les traces. Comme s'il s'agissait de subdivisions du Passé.

> *« Seul compte en effet le sens à donner au passé. De là ce goût pour les symboles, les allégories de la mémoire collective, gardienne des valeurs, de la tradition, et de l'interprétation du passé du groupe. Si son espace-temps est local, symbolique, cyclique et uchronique, elle se fait volontiers élégie, péan ou panégyrique pour représenter sa propre épopée, à moins qu'elle ne se donne dans la dispersion dèsordonnée d'associations d'idées ayant comme point d'appui le vécu » (ROBIN, 2006).*

Au niveau de l'écriture littéraire de ce Passé, nous pouvons dire que, par exemple, le roman mémoriel s'élabore à partir de plusieurs types de mémoire : la mémoire nationale, savante, collective et culturelle. Régine Robin constate qu'il n'y a pas de cloison étanche entre ces types de mémoire. La théoricienne parle d'une grande circulation discursive et mémorielle des formes d'appropriation du passé à des rapports de hiérarchisation, selon les moments, les régimes et les conjonctures. Si nous nous basons sur ce principe de circulation discursive et mémorielle, nous pouvons émettre l'hypothèse que les romans et les récits mémoriels de notre corpus sont pris dans ce réseau cyclique et dans les questions qui sous-tendent à ce passé. D'où notre découpage entre roman colonial et postcolonial ; récits mémoriels coloniaux et postcoloniaux.

> *« Toutes [l]es mémoires contribuent à leur façon, à l'écriture du roman mémoriel, à ce tissu composite fait d'images, de phrases, de syntagmes, d'extraits de manuels scolaires, de films, de chansons, d'idées qu'une société se fait de son propre passé » (ROBIN, 2006).*

La fiction, si oubliée en sciences humaines, les journaux intimes, l'autobiographie sous toutes ses formes, les récits de vie, les éléments empruntés aux approches biographiques en histoire, en sociologie, en ethnologie, la biographie sont des genres très à la mode qui s'inscrivent dans un retournement de la conjoncture intellectuelle et culturelle. Il s'agit d'un écroulement des systèmes explicatifs

globaux, refoulement de la totalité considérée comme totalitaire et de la causalité devenue dogme, enfermement. En d'autres termes, refus de la rationalité comme valeur, cela donne dans le grand public un goût du localisme, de l'anecdotisme, du recentrage sur l'individu au nom de cette « ère du vide ».

Ce qui veut dire que le succès de toute cette littérature de l'intime chargée de rendre compte du passé traduirait une forme de contre-discours historique officiel dominant. Cette littérature de « l'intime mémoriel » serait un moyen de résistance et serait aussi un moyen de répondre à une vision hégémonique totalitaire imposant son mode de pensée du passé, et donc du réel. Elle serait alors une manière de s'approprier le sens du Passé, et de s'approprier le Passé, puisqu'elle le recrée.

Sous le terme « roman mémoriel », nous retrouvons un ensemble de textes, de rites, de codes symboliques, d'images et de représentations où se mêlent dans une intrication serrée l'analyse des réalités sociales du passé, des commentaires, des jugements stéréotypés ou non, des souvenirs réels ou racontés, des souvenirs écrans, du mythe, de l'idéologique et de l'activation d'images culturelles ou de syntagmes, vus, lus, entendus, qui viennent s'agglutiner à l'analyse.

5.3 Mises en scène de réappropriations du Passé et du discours sur le Passé.

Le naturalisme permet aux auteurs de romans coloniaux dont Marius-Ary Leblond, de prendre la parole et implique un cadre énonciatif « encyclopédique », qui nous supposons, donnera plus tard ce que Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo appelle dans les romans réunionnais l'« ethnotexte ».

Dans son article « « Ethnotexte » et intertextualité : la mise en scène des représentations culturelles dans les « romans ethnographiques », elle se réfère d'abord à Jean-Marc Moura qui affirme que dans les « littératures émergentes »[153] la complexité de ces jeux lexicaux suggère une difficile activité de classement des œuvres littéraires non occidentales. L'écrivain se fait l'anthropologue de sa propre culture.

Pour Daniel-Henri Pageaux, les « fiches techniques » envahissent le texte, pour Colette Maximin, le « roman ethnographique » met en place des « vignettes » explicatives, de véritables « stases » envahissantes consacrées à la réalité ethnoculturelle. Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo emploie le terme d' « ethnotexte » pour parler d'une pratique romanesque fréquente dans les littératures « émergentes ». Ces pratiques consistent à décrire un ensemble de traits culturels auxquels est délégué le rôle de dire la vérité, l'identité, l'authenticité de la culture à laquelle renvoie le narrateur ou l'auteur lui-même. L'ethnotexte se prétendrait l'émanation d'une voix collective et ancestrale, l'expression d'une culture qui se dit par ses rites, ses récits préservés, qui se déchiffre pour l'Autre-lecteur en même temps qu'elle se décrit.

---

[153] qu'elle annote : « Littératures « émergentes » (souvent utilisé par la critique notamment par Lise Gauvin), « marginales, connexes » (expressions refusées par Jack Corzani), littératures mineures (Deleuze et Guattari), littératures francophones, « postcoloniales » (Elleke Boehmer, Jean-Marc Moura).

Par conséquent, ce qu'elle donne à voir d'elle-même est à la fois reconstruit et exhibé, une compensation idéalisée pour une acculturation souvent avancée. La théâtralisation de pratiques qui revivent le temps d'être évoquées.[154]

Une fois encore, nous pouvons dire qu'il y a dans les textes des champs littéraires créoles, l'obsession de l'exhibition de l'identité vraie et non falsifiée est au centre des préoccupations, comme pour répondre à une falsification identitaire.

Les récits mémoriels sont composés pour l'essentiel d'ethnotextes, de « vignettes explicatives » culturelles, politiques, économiques, sociales ou historiques. Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo parle d'une « production actuelle, toujours plus abondante, [qui] s'inscrit essentiellement dans une voix de la mythification du passé et des usages d'antan auxquels la littérature vise à redonner existence et sens. Ces récits mémoriels sont particulièrement riches en vertu de leur quête d'une parole fondatrice qui origine la voix de l'énonciateur dans un temps et un lieu ramenés de l'oubli. Retrouvant l'oralité propre au récit de vie scientifique, mais la réinvestissant dans la narration pour lui faire retrouver des échos de la tradition réunionnaise, ils offrent au lectorat la possibilité de voir le texte devenir sien, archive familiale. Littérature de consignation, destinée à enregistrer des pratiques devenues parfois lettre morte, ces textes pourraient n'avoir de valeur qu'essentiellement documentaire » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2006 : 96-97).

Or, explique Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, par la balance que les auteurs leur donnent entre information ethnologique et subjectivité de la sensation restituée au plus grand nombre, ces témoignages élargiraient le champ de l'intimité au groupe tout entier et deviennent un temps et un espace de communion dans la mémoire culturelle et même nationale de La Réunion. Il y aurait donc un échange d'intimité dans le va-et-vient entre identité du narrateur en laquelle doit se reconnaître le narrataire. En ce sens, l'intimité du témoignage devient paradoxalement publique, car partagée par l'ensemble de la communauté pour former une mémoire culturelle et nationale réunionnaise.

---

[154] Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, *Univers créoles 4. Contes et Romans* –, Anthropos, 2004, p.99

Ce jeu de la mise en scène de « l'intimité rendue publique » est important et majeur dans les enjeux des textes de notre corpus. Les constructions des romans et des récits mémoriels féminins postcoloniaux à la première personne sont parfois basées sur ce jeu « d'intimité publique ».

5.4 Le lectorat et la construction du récit et du roman mémoriel.

Dans le récit mémoriel colonial réunionnais *Le Z'embrocale ou les Nouvelles du « bon temps longtemps »*, le destinataire postulé serait triple, en ce qu'il comprend le compatriote de cœur ou d'adoption, qui serait le lecteur réunionnais heureux de retrouver un monde familier et un lecteur métropolitain désireux de découvrir La Réunion, ainsi que le jeune Réunionnais qui n'est plus au fait des pratiques ou du vocabulaire du « tan lontan ». L'auteur insiste donc sur sa fonction de traduction et de médiateur du savoir.

En revanche, cette fonction de transmission à un destinataire de bonne volonté disposé à recevoir cet héritage inédit se retrouve également dans les textes « démystifiants ». Les auteurs-narrateurs prétendent léguer un savoir oublié et ne se revendiquent pas écrivains ou historiens. Les paratextes indiquent qu'il s'agit d'amateurisme qui transformerait l'écriture en activité accidentelle rendue nécessaire par le fait que l'histoire réunionnaise semble n'avoir jamais été consignée. De fait, les textes comblent un vide. Par un concours de circonstances, l'écriture autobiographique se transforme au sein du champ littéraire réunionnais.

Henry Murat rejette pourtant, toute forme de scientificité dans l'approche et la transcription de la langue, car les textes tendent à se réinscrire dans une pratique du contage proche de l'oralité « traditionnelle ». Aussi, le narrateur se positionne comme « voyeur ethnographique », nous dit Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. Il vaut pour son regard qui enregistre et restitue le monde avoisinant, dans la même perspective des romans coloniaux de Marius-Ary Leblond, notamment *Ulysse Cafre, ou l'histoire dorée d'un Noir*. Cette position du narrateur spectateur des Autres de

couleur est omniprésente et génère de graves conséquences dans le roman féminin postcolonial mauricien *Á l'autre bout de moi*, puisque la narratrice autodiégétique Anne ne peut exister indépendamment de son Autre, c'est-à-dire de sa jumelle, fort différente d'elle.

Cette mise en valeur du regard chez Henri Murat (comme chez Marie-Thérèse Humbert et Marius-Ary Leblond) indique que les épisodes de la vie du personnage-narrateur-auteur constituent des prétextes pour donner lieu à des informations ethnographiques.

5.5 Écriture et pouvoir performatif de la re-création d'un Monde.

Selon Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, les témoignages des récits mémoriels réunionnais contribueraient à l'émergence et à la consolidation de la littérature réunionnaise puisqu'ils permettent au monde de naître à la scène de la représentation, de venir à l'écriture tout comme ils imposent une langue d'écriture, une rythmique de la fragmentation, de la séquence courte et élevée.

> *« Plus encore, ces textes permettent de restituer à l'énonciation son lieu et son espace originels. La voix du narrateur, au sein de cette littérature de l'intime, retrouve la voix du groupe dont elle se veut porte-parole et emblème » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2006 : 97).*

La fiction y serait quasiment absente. Les personnages feraient partie d'un monde disparu, passé, populaire des petites gens. Les auteurs n'y racontent pas leur histoire, ni leur vie, mais les évènements historiques, économiques et sociaux ou leur quotidien dans son aspect le plus banal. Ils rapportent les menus faits de tout un chacun avec objectivité, comme s'il s'agissait de « patrimonialisation » de Maurice ou de La Réunion du « tan lontan ».

En cela, nous assistons à une inversion de ce que demande l'écriture autobiographique selon Philippe Lejeune qui parle d'identité du narrateur et de l'auteur, d'omniprésence de la narration sur la description et de la mise en valeur d'un sens donné à la vie du narrateur. Les deux derniers critères autobiographiques

semblent disparaître dans des récits mémoriels, puisque leurs auteurs n'évoquent pas le fil directeur de leur vie et l'évolution de leur histoire, et tendent plutôt à la description des vignettes explicatives plutôt qu'à la narration de leur « je ». Car, le récit mémoriel se centre sur une autre fonction et sur la constitution performative du réel, comme le roman mémoriel. Ce type autobiographique serait différent à cause de cette fonction de fondation de la mémoire réunionnaise.

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo reprend la définition de Régine Robin, pour qui, le « roman mémoriel [est le texte] par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies, ou au contraire, luttant pour l'exactitude factuelle, pour la restitution de l'évènement ou sa résurrection. [Le] roman mémoriel suppose un ensemble de textes, de rites, de codes symboliques, d'images et de représentations où se mêlent dans une intrication serrée l'analyse des réalités sociales du passé, des commentaires, des jugements stéréotypés ou non, des souvenirs réels ou racontés, des souvenirs écrans, du mythe, de l'idéologique et de l'activation d'images culturelles ou de syntagmes lus, entendus, qui viennent s'agglutiner à l'analyse. »

En d'autres termes, il ne peut y avoir mémoire collective sans romans mémoriels. De ce fait, le roman mémoriel constitue une hybridité de formes, de syncrétisme d'un réel déjà pris dans l'ordre des représentations, explique Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. Il n'y a pas de séparation étanche entre le scientifique et le mythe, l'explicatif et le récit, le légendaire et l'historique. Les mémoires nationale, savante, collective et culturelle se combinent avec la mémoire individuelle. Selon l'auteure, la mémoire culturelle est une mémoire générationnelle, dont la formule emblématique serait « c'est ce que nous avons connu de meilleur », alors que la mémoire collective est éclatée, identitaire, toujours désireuse de donner sens au passé.

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo identifie dans les textes de son corpus, des mises en valeur de la mémoire culturelle ainsi qu'un entrelacement et une combinaison de ces différentes mémoires. Elle parle donc de roman mémoriel et s'arrête sur l'identité de l'individu qui est conditionnée par des images-forces de la mémoire nationale, par le récit familial, par les généalogies plus ou moins

imaginaires, par les albums de photos, par les menus objets conservés et par des bribes de correspondances. Ce même individu est informé des savoirs des historiens, qui sont vulgarisés par les médias, le cinéma, la télévision et la littérature. L'individu ne peut que bricoler et réinventer sa représentation du passé, son imagerie, son récit, dans l'ordre d'un moule narratif obligé ou dans la dispersion de souvenirs, dans un combat identitaire, ou dans une dispersion de mémoires migrantes.

Partant de ces notions, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo propose la terminologie « récit mémoriel » qui serait le récit d'un individu et celui d'une culture. La mémoire individuelle joue le rôle de vecteur dans la proposition d'une mémoire culturelle qui tend à pallier l'histoire nationale jamais explicitée, appropriée et légitimée, à cause de la faille du passé et à cause de l'absence de passé collectif, dans la mesure où l'île est sans autochtonie, sans mythe fondateur, faite d'une rencontre contrainte de cultures et d'histoires. La théoricienne soutient l'idée que comme de nombreuses littératures issues de sociétés au lourd passé colonialiste et esclavagiste qui les a séparées d'elles-mêmes et les a privées de représentation, la littérature réunionnaise se sert du discours sur les pratiques pour remplacer le discours des origines et de l'identité collective. Ces représentations des coutumes redonnent une cohésion culturelle et collective à la société, et montrent leur résistance à toute forme de déculturation. Les descriptions de ces pratiques culturelles sont nommées par Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo « ethnotextes » qu'elle désigne comme l'ensemble de vignettes explicatives consacrées à la réalité ethnoculturelle que l'écrivain veut léguer par son texte et qui caractérisent le roman, notamment le roman ethnographique.

La séquence ethnotextuelle aurait donc pour objet de fonder une « prothèse de l'origine », une culture de l'authenticité qui donne au lecteur la sensation que le monde réel se raconte dans la « transparence de la narration ». Ces descriptions des pratiques culturelles remplacent le discours de l'histoire et joue le même rôle symbolique. Il s'agit de stratégies compensatoires dans le but de sauvegarder la mémoire d'un passé et de se construire un passé. Les récits de vie offrent des mémoires individuelles qui se perçoivent par le jeu de l'hétérogénéité du récit mémoriel qui offre un mémorial de naissance et de résistance contre l'acculturation

aux aînés et à leurs descendants qui tentent de fonder un peuple, « faire peuple » selon l'expression d'Aimé Césaire.

Conclusion

Ce quatrième chapitre démontre en quoi les récits mémoriels différent de ce que nous entendons traditionnellement par « autobiographie ». Nous nous sommes d'abord arrêtés sur la notion d'identité collective au cœur des récits mémoriels de notre corpus. D'autre part, Rada Gungaloo se sert de *Letan lontan* pour rompre avec la continuité des synthèses toutes faites concernant les paysans, de sorte que son récit mémoriel féminin postcolonial est le lieu où l'on règle des comptes avec les faux discours identitaires. Il serait l'occasion de dénoncer de fausse vérité comme dans les romans coloniaux et postcoloniaux analysés. L'objectif de Rada Gungaloo est différent de celui des auteurs des récits mémoriels réunionnais coloniaux qui est de mettre en avant une identité folklorique idéalisée. A contrario, Rada Gungaloo dévoile les revers de cette image idéalisée folklorique villageoise.

Il s'agit encore une fois d'exposer l'altérité de l'insulaire face au lecteur occidental. D'autant qu'il existe une idée omniprésente selon laquelle la vraie identité créole mauricienne et réunionnaise serait du côté des pauvres et des paysans. Cette continuité des formes préétablies révèlerait la difficulté à se dire, à se livrer et à se dévoiler totalement en sortant des mythes et des clichés sur l'Autre insulaire exotique. Ce retour à un certain exotisme folklorique fait penser au cliché orientaliste de l'Autre figé traditionnel dont se défendraient les auteures de récits mémoriels féminins postcoloniaux.

Nous avons comparé les écritures et modes de fonctionnement des identités et de l'autobiographie dans des récits mémoriels féminins postcoloniaux et dans des récits mémoriels féminins et masculins coloniaux, car nous supposions qu'il y aurait un retour de la formation discursive dominante exotique, orientaliste et coloniale dont cherchent à débattre les auteurs de récits mémoriels féminins postcoloniaux. Cette persistance des synthèses toutes faites au sein des écrits autobiographiques (spéciaux car rattachés à la mémoire) marque une certaine difficulté quant à représenter les identités réunionnaise et mauricienne, à cause de la continuité de ces synthèses sur l'Autre réunionnais et mauricien qui se perçoit toujours comme Autre, c'est-à-dire différent de l'Occidental.

Aujourd'hui, il s'agit pour des auteurs de récits mémoriels mauriciens et réunionnais, de produire aussi un discours de vérité sur le passé, en reconstruisant une île exotique (en se réappropriant la vision occidentale de l'île) et un discours colonial dialectisé (Charles Payet, Albert Elie, Henri Murat et Benjamin Moutou, Mémona Hintermann, Eliette Comarmond) ou en utilisant des discours anticoloniaux et anti-dominants (Rada Gungaloo et Eileen Lohka). Nous pouvons parler de récits mémoriels coloniaux et postcoloniaux dans le sens où ils font une lecture postcoloniale du passé, c'est-à-dire qu'ils remettent en question l'idéologie coloniale orientaliste.

Cette obsession dans ces champs littéraires, pour l'expression de la vérité identitaire des villageois et des petites gens mauriciens et réunionnais donnera naissance à une hybridité générique des récits mémoriels qui rendraient compte de nouveaux discours de savoir, notamment dans *Letan lontan* de Rada Gungaloo, dans *La vie d'un petit Homme* de Louis Eloi Mamosa et dans *Á l'ombre de mon passé* simple d'Eliette Comarmond. La mauricienne Rada Gungaloo remet en cause les préjugés concernant les villageois en adoptant paradoxalement la forme de discours hégémonique de l'ethnographe externe à la communauté. Par nostalgie, le Réunionnais Louis Eloi Mamosa, et la Mauricienne Eliette Comarmond valorisent dans leurs « récits mémoriels contes » un mythe de l'authenticité (créole) rurale et l'état de subalternité créole. Reprenant le discours colonial et son schéma binaire, de nombreux récits mémoriels émergent pour élaborer un mythe de fondation de subalterne résigné. Comme les romans, ils participeraient à la reconstitution d'un interstice Présent-passé symptomatique des champs littéraires créoles et des littératures postcoloniales. Ainsi, ils sont des lieux de reconstructions d'histoires et d'identité face au modernisme. L'objectif étant de sauvegarder, voire de « patrimonialiser », les textes ne valent que pour leurs discours de savoir ethnotextuel. Nous pouvons donc dire que le naturalisme des romans coloniaux a engendré l'ethnotexte des récits mémoriels mauriciens et réunionnais contemporains.

Il y aurait dans ces champs littéraires mauricien et réunionnais, une refonte et une réécriture de l'Autobiographie, par concours de circonstances, étant donné qu'il s'agit de « littératures émergentes » dont les sociétés se trouvent dans la nécessité de

construire leurs mémoires pour redonner un nouveau sens à l'Histoire et donner enfin lieu à un mythe de fondation. Ce mythe de fondation leur permettra de représenter leur légitimité à habiter l'île, car il s'agit toujours de conflit de légitimité à se représenter soi-même, son île et son histoire, comme dans les romans coloniaux. Les auteurs réunionnais du manifeste des romans coloniaux Marius-Ary Leblond revisitent la notion de Littérature qui serait au carrefour d'autres champs disciplinaires et d'autres formes de récits factuels et fictionnels qui retravaillent l'écriture romanesque et autobiographique réunionnaise, comme nous le verrons plus en détails au chapitre suivant.

CHAPITRE V : DES REPRÉSENTATIONS D'UNE AUTHENTICITÉ DES CRÉOLES TRADITIONNELS SUBALTERNES.

Introduction

Ce cinquième chapitre montre en quoi il y a représentations et fort attachement à un idéal identitaire authentique lié à la Tradition. Les textes souhaitent toucher à cet idéal en revenant à une identité créole réunionnaise et mauricienne qui serait en voie de disparition à cause du modernisme. De fait, leur mise en scène de l'identité réactualise un mythe de l'Autre insulaire traditionnaliste face à l'Occidental moderniste dans une vision croisée traditionnaliste et colonialiste. Les romans et les récits mémoriels coloniaux et postcoloniaux du corpus rendraient compte du vrai créole, de ce que recouvrirait le vrai créole.

S'agirait-il alors dans ces récits mémoriels et dans ces romans coloniaux et postcoloniaux d'un retour à une formation discursive coloniale ? De toute évidence, il est question de mettre en scène comme les romans coloniaux, un énoncé de la connaissance.

Nous passerons par un bref rappel des perspectives naturalistes des romans coloniaux pour pouvoir mettre en regard celle des récits mémoriels qui souhaitent également rendre compte d'une lisibilité maximale pour légitimer d'une part leur prise de parole en décrivant avec précisions toujours cet Autre insulaires pour le lecteur français ou cette identité commune que partagerait l'ensemble des Réunionnais d'une époque particulière, celle durant laquelle les Réunionnais ne vivent pas encore dans une société moderniste et ne connaissent pas encore l'évolution fulgurante des années quatre-vingt. Les bouleversements économiques et sociaux transformeront pour toujours le paysage réunionnais ainsi que les mentalités d'autrefois. C'est ce que regrettent fortement ces auteurs des récits mémoriels qui font partie de notre corpus secondaire dans la mesure où nous n'en mènerons que des analyses plus ou moins globales de certains chapitres et du paratexte qui nous permettront de saisir les enjeux et l'esthétique de plusieurs auteurs réunionnais et d'une auteure mauricienne, car il va sans dire que les récits mémoriels connaissent une plus grande vogue à La Réunion qu'à Maurice (qui n'en compte pas autant).

Il n'empêche que dans ce que nous avons défini comme étant des récits mémoriels mauriciens et réunionnais, ont pour projet commun dans ce corpus

secondaire et primaire de remettre au goût du jour une identité de Mauricien et de Réunionnais plus connue et familière, ce qui veut dire aussi plus rassurante face aux identités nouvelles qui surgissent ou qui ont surgi, soit au cours des années 70-60 pendant la période politique et culturel de décolonisation à Maurice et communisme à La Réunion, dont les militants mirent en avant et la langue créole, une identité noire créole s'opposant à l'identité dominante créole blanche pour les Réunionnais et s'opposant à l'identité dominante des Franco-mauriciens.

Comme dans les orientations des romans masculins coloniaux, féminins postcoloniaux et comme dans les récits mémoriels féminins postcoloniaux du corpus primaire, il est toujours question de représentation d'une bataille identitaire et d'une récupération de l'identité du natif qui dans le cas du corpus secondaire serait plus légitimé à représenter les Réunionnais à la manière d'un mythe identitaire de fondation (étant donné ces deux îles n'ont pas connu de population autochtones).

En réponse au courant politiques militants des années soixante et soixante-dix, les auteurs mauriciens et réunionnais puisent aux sources de ce qu'ils considèrent comme l'authentique « créole », selon ce qu'ils perçoivent comme étant la vraie vie économique, sociale et communautaire. Ils plongent les lecteurs dans les pratiques villageoises et considèrent l'espace rural du village comme un espace clos, refermé sur lui-même et « préservé » de tout contact avec le monde du dehors. Il ne serait pas contaminé par l'Occident qui aurait envahit les grandes villes et les capitales attirant de plus en plus de Mauriciens et de Réunionnais.

Cet énoncé de la connaissance des « nouveaux » et anciens mondes en ce qu'ils sont remis au-devant de la scène comme lieu commun d'une certaine pureté va prendre des formes différentes selon les sensibilités de chaque auteur. De manière générale, le village et les histoires et aventures des narrateurs sont racontées sur le mode du journal comme dans les romans et les récits mémoriels du corpus primaire, mais il est aussi et surtout raconté par la rumeur adopté dans le roman paysan mauricien *Namasté* qui renseigne sur l'étranger indien Ram.

Dans un deuxième temps, nous choisirons de comparer ce roman paysan colonial mauricien de Marcel Cabon au roman paysan postcolonial réunionnais de Graziella Leveneur d'expression créole *Dofé sou la pay kann* qui nous font entrer

dans ces milieux bien protégés, non pas comme l'ethnologue occidental voyageur, de l'extérieur, mais de l'intérieur en passant par le récit des rumeurs qui décentre systématiquement le regard du narrateur premier et du narrataire.

Nous verrons toutefois les différences profondes qui habitent ces romans polyphoniques (au double décentrement qui rendent l'intimité de certains personnages principaux publiques. Ce procédé permettrait de mettre en scène ces habitants de Fonds-de-Cuvette ou de la Vallée de Prêtres avec le plus de proximité possible, c'est aussi et certainement pour plus de réalisme, de vraisemblance et parce qu'il y aurait chez Graziella Leveneur et chez Marcel Cabon, la volonté de vérité et d'authenticité, car ces espaces sont comme ceux des récits mémoriels du corpus secondaire, c'est-à-dire de véritables symboles de pureté identitaire mauricienne et réunionnaise, sociétés de plantation, dernier vestige de la vie des premiers créoles et du processus de créolisation, mais aussi lieu de mémoire qui porte encore les traces des pratiques des ancêtres esclaves.

L'Habitation et le village paysan sont donnés à voir comme preuve d'authenticité créole. Il nous a semblé important d'examiner dans le détail la manière dont s'y prenaient les romanciers pour représenter ces espaces, plus particulièrement le racontar parce que bon nombre de récits mémoriels dont *Z'histoires Tonton Albert* d'Albert Elie et *Letan lontan* s'en servent, mais ce qui marquera davantage l'étude de notre cinquième chapitre sera de montrer en quoi l'esthétique narrative de la rumeur est essentielle dans l'écriture romanesque en langue créole. Ce qui débouchera sur l'étude des premiers romans d'expression créole réunionnais, à savoir *Zistoir Kristian* et *Louis Rédona* qui sont aussi (en partie) autofictionnel, autrement dit, ils peuvent passer pour des autobiographies. Ce lien étroit entre « autobiographie » et genre romanesque que apparaît dès l'écriture de ces premiers romans et ce sont les raisons qui poussent les romanciers à aller vers ce continuum qui fera l'objet de notre étude, parce que nous y montrerons en quoi ce continuum entre fiction et réel naît de la formation discursive de la volonté de vérité et des discours de vérité et de connaissance datant du 16ème siècle.

Ce qui permettra aussi de justifier notre choix de notre corpus primaire composé de romans et de récits mémoriels. Contextualiser l'émergence des récits mémoriels et des romans en créoles mis en parallèle avec les récits mémoriels du

corpus secondaire mettra en lumière des récurrences, des similitudes et des différences au niveau de l'organisation, des enjeux et des écritures. Les récits mémoriels et les romans en créole du corpus s'inscriraient toujours dans une volonté de représenter le réel, possible uniquement par le « miroir déformant » du genre romanesque. Le roman aussi connu pour être difficilement classable, contamine de nombreux autres genres, dont le genre autobiographique et mémoriel dans notre corpus.

La mémoire dans le roman réunionnais de Graziella Leveneur, prendra une forme originale en ce que la romancière passe par la mise en écriture d'une collecte d'expressions, de proverbes, de devinettes, en d'autres termes par la mise en écriture du fond local oral littéraire hérité des esclaves et très recherchée par le mouvement culturel et littéraire des années soixante-dix à La Réunion, période durant laquelle a été écrit *Dofé sou la pay kann*.

Nous nous sommes longtemps arrêtés sur ce roman parce qu'il nous avait semblé que le pari de rendre compte d'un réel réunionnais y était réussi dans le sens où le narrateur avait su saisir cette intimité et ce décentrement auxquels tenaient tant les romanciers coloniaux réunionnais Marius-Ary Leblond. Parce que le roman d'expression créole s'adresse uniquement au lecteur réunionnais, les représentations de l'identité réunionnaise semblent ne plus être falsifiées, puisque le discours identitaire du narrateur est conditionné par le narrataire par rapport à qui il négocie sa culture dans la différence ou bien dans la ressemblance.

1. Inversion de la formation discursive coloniale ou reprise ?

1.1 Le Naturalisme et l'évolution du genre romanesque.

Comme nous l'avons évoqué au chapitre précédent, le roman colonial s'inspire du naturalisme né en France au 19ème siècle. Dans l'histoire du roman, le naturalisme aurait donné le deuxième type de roman qui était à l'origine plus tourné vers le picaresque. En d'autres termes, le naturalisme est une des branches qui fonda l'essence même du roman. Il donne une leçon de vie, décrit avec précision la réalité en passant par l'invention. Par ce naturalisme, le roman colonial vient contrer la littérature exotique (poésie principalement). Nous pouvons parler d'une première manifestation anti-orientaliste.

Aujourd'hui, apparaît un continuum entre roman (colonial) et récits mémoriels car tous deux souhaitent transcrire la réalité passée et présente. La différence réside dans le fait que contrairement aux romans, les récits mémoriels transcriraient la réalité telle quelle, sans passer par l'invention romanesque.

Les perspectives « naturalistes » des romans coloniaux, des romans postcoloniaux mémoriels et des récits mémoriels diffèrent en ce que les récits mémoriels ont pour but de trouver un moyen de dire la nostalgie de l'irréversible, du définitivement écoulé, d'éviter que ne se tarissent par le passé et la mémoire, alors que les romans coloniaux ont pour but de rendre compte du pouvoir de l'empire français, ébranlé après la guerre. Des récits mémoriels reprennent à leur compte les discours coloniaux ou des discours anticoloniaux que l'on retrouve dans les romans postcoloniaux des années 80, à la suite du nostalgique George Fourcade.

Des récits mémoriels coloniaux et exotiques du 20ème et du début du 21ème siècle viennent en réponse aux romans engagés et reprennent le discours colonial du Créole blanc notamment, *La Dame de Manapany* de Charles Payet, *Le Z'embrocal* d'Henri Murat, *Z'histoires tonton et autres histoires* d'Albert Élie. Ces textes comme le roman contemporain *Rose métis* sont pris dans un ancien « ordre » orientaliste.

D'autres récits mémoriels et romans postcoloniaux contemporains de cette même époque questionnent aussi bien le discours colonial que les discours anticoloniaux et anti-hégémoniques. Nous observons une mise en scène des deux types de discours en présence prenant la forme de plusieurs voix fantomales, de personnages et de narratrices sans nom, car évanescents comme chez Véronique Bourkoff. Il s'agit de remise en question idéologique dans *Rouge Cafrine*, *Femme sept peaux* de Monique Séverin, *Miettes et Morceaux* d'Eileen Lohka et *Letan lontan* de Rada Gungaloo.

Plusieurs romans et récits mémoriels ont un double objectif : la fiction et la collecte. Elles semblent incompatibles mais constituent pourtant une logique d'écriture dans ces deux genres que le canon occidental qualifierait de littéraire et de paralittéraire. Par exemple, dans le roman *Fèt'Kaf* de Véronique Alhoune, plusieurs recettes et détails concernant le savoir des anciens et des descendants d'esclaves, de la même manière que *L'héritage momon* donne l'impression d'être un héritage ancestral. La couverture présente ce que les Réunionnais considèrent comme la tradition, à savoir la cuisine au feu de bois, en face de laquelle la « momon »[155] fatiguée est surprise presque dans son intimité, comme photographiée. *Dofé sou la pay kann* présente une collecte du sociolecte[156] du monde de l'Habitation, pris comme un univers traditionnel d'une langue créole qui serait plus vraie.

---

[155] La mère

[156] Dans son article « Sociolecte » tiré de *Sociolinguistique, Concepts de base*, Claudine Bavoux explique que le sociolecte est généralement défini comme la variété de langue parlée par une communauté, un groupe socio-culturel (défini par exemple en termes de longueur de scolarité, d'appartenance socio-professionnelle, de revenus) ou une classe d'âge. « Dans une conception plus large, on ne conçoit pas le sociolecte comme un répertoire de traits, mais comme une variété linguistique. C'est, sinon le système linguistique d'un groupe social, du moins la mise en œuvre par ce groupe du système linguistique commun à la communauté linguistique dans son ensemble.

Pour Jean-Claude Carpanin Marimoutou, négliger la fiction et le travail narratif de façon dèsinvolte, dans une certaine mesure, est le signe de la présence d'une littérarité autre, qui se construit dans les marges ou sur les débris de la littérarité prestigieuse française dans une « pratique du détour ».

> *« Si l'ethnologème l'emporte sur le schéma narratif, sur le narrème, c'est peut-être en raison d'une visée qui se veut hypernaturaliste dans son contenu, et dans sa forme, comme si l'effet héros ne pouvait être produit dans un texte réunionnais de la modernité, et dans une langue qui n'est pas celle du 'peuple', c'est-à-dire, de façon très précise, des personnages et des milieux que les romans mettent en scène » (MARIMOUTOU, 1990 : 243).*

D'après Jean-Claude Carpanin Marimoutou, le texte de la modernité réunionnaise est le « mauvais » texte, le texte de l'ethnotype et de l'ethnologème, c'est-à-dire dont l'écriture seconde la crise identitaire. Le texte du roman réunionnais contemporain francophone lui apparaît comme un discours contraint. L'émergence d'une littérature moderne, autrement dit, d'une littérature censée exprimer les voix réunionnaises autorisées dans et par l'Histoire a souvent été analysée comme une prise de parole plutôt qu'une mise en écriture, comme un cri plutôt que comme écrit, comme la protestation publique d'une prise de conscience de soi déléguée à la littérature.

Autrement dit, le champ littéraire réunionnais constitue un moyen de se dire et d'exprimer son identité.

> *« Mais cette 'prise de parole' s'effectue au sein même de la langue et des formes culturelles dominantes, par des écrivains qui prétendent parler au nom du peuple et rétablir la vérité dans l'histoire et dans le présent ; de ce fait le roman réunionnais se trouve en situation de double contrainte : parler de soi, pour soi, dans la langue de l'Autre, pour l'Autre, ce qui pose d'emblée les règles de reconnaissance de la réunionnité de la production littéraire réunionnaise francophone » (MARIMOUTOU, 1990 : 244).*

Jean-Claude Carpanin Marimoutou évoque ici le problème récurrent (puisque nous le voyons depuis le début de notre recherche) de la légitimité de la représentativité. Qui a le droit de représenter l'Autre ? Qui en est légitime ? Qui peur parler pour l'Autre, pour le peuple devenu par cette situation, subalternes des écrivains réunionnais prétendant parler au nom du peuple et rétablir la vérité. Il y aurait donc toujours cette question liée à la falsification de la réalité.

Le sociolecte est un des attributs du groupe social : on distinguera par exemple un français populaire, un français des banlieues, un français de la bourgeoisie, etc. »

Le roman étant producteur d'un discours identitaire, propose une construction du sujet dont la lisibilité n'est pas toujours claire, du point de vue de l'efficacité pragmatique du message et du double fait du poids de l'intertexte – colonial pour la lecture référentielle, occidental pour l'organisation des formes et de l'Autre.

1.2 L'Autre de couleur, l'Autre insulaire traditionnel réifié ?

Le discours sur le ou du « tan lontan » serait un discours de savoir et de pouvoir. Pour une fois, l'insulaire tient un discours de pouvoir, alors que dans le discours orientaliste et dans le discours colonial des romans coloniaux, c'était le voyageur occidental qui détenait le savoir et le pouvoir. La conception du savoir serait-elle changée ou viendrait-elle conforter l'orientalisme qui consiste à voir la modernité occidentale et l'Autre traditionnel ?

Ces autres de couleur « figures de l'ancestralité et du traditionnel » que sont Marie Biguesse Amacaty dans le récit mémoriel du Réunionnais Guy Douyère, « le tonton » du récit mémoriel mauricien *Le rosier de tonton* de Marcel Lagesse et réunionnais *Z'histoires tonton Albert* d'Albert Elie, tout comme les personnages féminins noirs représentés comme ancêtres dans les romans postcoloniaux réunionnais contemporains (*Femme sept peaux* de Monique Séverin, confirmeraient la supériorité culturelle occidentale puisque ces textes donnent à voir une culture créole réifiée qui ne peut évoluer, à l'image de ces personnages. Ceux-ci restent figés dans le temps, dans l'espace et sont parlés par le narrateur. En d'autres termes, leurs discours sont conditionnés pour exprimer la « Tradition ». Ils ont une conception de la tradition comme quelque chose d'immuable, alors que selon Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, elle est en constante évolution. Ces

personnages de couleur sont donc subalternes en ce qu' « ils ne peuvent se représenter eux-mêmes »[157].

1.3 « La Tradition » et l'idéal de pureté.

Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou observent que depuis ces vingt dernières années, des Réunionnais et Réunionnaises adoptent une posture qui est de celles et de ceux qui refusent de voir le monde changer, un monde qui leur échappe. Ils verraient dans les peuples de la région, dans les civilisations d'où sont issus les groupes qui ont constitué le peuple de l'île que des civilisations mineures, dans les peuples mineurs, auxquels parfois ils reconnaissent l'ancestralité mais rarement un apport essentiel à la culture réunionnaise.

> *« L'histoire de l'île est récente, sa culture jeune, disent-ils, et sa survie serait entièrement amarrée à la France. Ils ont la nostalgie du tan lontan, ils expriment une peur du monde nouveau, plus complexe, plus brutal, de jeunes qui ne ' respectent plus rien', et ils se replient sous l'aile de maman-France. Ils réclament d'elle une protection parentale, craignant d'avoir à prendre des risques, des responsabilités […] Nous sommes une société née de la première mondialisation (esclavage et colonisation), multi-religieuse et multi-ethnique dès ses origines (nous ne nous attardons pas sur l'usage démagogique qui est fait à La Réunion du terme 'ethnie' ; les anthropologues s'accordent aujourd'hui pour parler de constitutions ethno-culturelles).[…] Nous savons qu'il existe des stéréotypes ethniques, des insultes racistes, des peurs racialisées, mais nous savons aussi que La Réunion ne serait pas La Réunion sans cette scène première, d'une confrontation entre différences » (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 31).*

Comme de nombreux philosophes, anthropologues et historiens l'ont rappelé, la notion d'universel a été inventée en Europe, héritage de l'universel chrétien laïcisé après le 18^{éme} siècle. Cette notion aurait ensuite imposé une analogie Europe signifie universel, de sorte que la spécificité Europe s'est masquée derrière le terme « universel ».

> *« Si depuis la deuxième moitié du 20ème siècle, cette analogie a été radicalement questionnée, il n'en demeure pas moins que le terme reste problématique et que son utilisation nécessite la clarification. Certes, 'universel' est souvent employé pour dépasser ce qui apparaît comme trop localisé, pour contenir l'espace de différenciations trop grandes menant à une 'balkanisation', une 'ethnicisation' des identités » (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 32-33).*

---

[157] Karl MARX, *le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Sociales, p.126-127.

Pour Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, la littérature réunionnaise n'aurait cessé de répéter qu'il n'y a pas d'appropriation de l'histoire parce que le lieu est inhabitable. Il n'y a pas d'histoire parce qu'il n'y a pas de lieu. Il n'y a pas non plus de langue et de langage qui puissent réellement dire cette histoire ni ce lieu, car ni la langue ni le langage ne sont habités par ce lieu et cette histoire, ni ne les habitent, réellement, pour de vrai. Le défi se trouverait donc dans l'appropriation du lieu et de l'histoire, et des langages du lieu et de l'Histoire.

> *« Dès lors, que peut rencontrer la fiction qui cherche à rendre compte de l'histoire et du lieu, sinon des traces, sinon des spectres. Comment habiter une terre de migrants ? Comment habiter quand on est migrant. […] Voyons le statut littéraire de l'esclave, non personne, quasi spectre, celui du marron, voué à l'errance, comme une ombre, celui de l'engagé, celui du petit-blanc qui s'affronte, à la suite du marron, à un inhabité qui demeurera inhabitable, du fait de la non rencontre dans l'histoire. Rendre l'espace habitable, reprendre en main l'histoire, dire ce lieu et cette histoire, voilà ce qui hante la littérature, qui rêve de cette rencontre ratée entre le marron et le Blanc. Le réel était là, et nul n'a su le dire. Et, de nouveau, nécessairement semble-t-il, la littérature est renvoyée, dans sa rencontre avec l'histoire et le lieu, à la recension des fantômes et des fantasmes » (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 34).*

Ce qui explique l'image de l'espace paradisiaque récurrente dans la littérature réunionnaise, expression d'un rêve d'un paradis possible, antérieur à l'occupation de l'espace, qui l'a transformé en non-lieu. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un mythe d'avant l'origine qui viendrait en lieu et place de l'impossible ou de l'impensable mythe des origines.

> *« Cette présentation de l'île comme paradis permet de la situer en dehors de l'Histoire qui s'y fait et de la penser en dehors des conflits, dans le cadre classique du paternalisme colonial. L'île est ainsi pensée à travers la merveille, mais surtout se construit là un mythe de fondation qui parle le Créole aux origines de l'île et du monde, lui assurant ainsi une légitimité qu'il ne saurait trouver dans l'Histoire. […] Si la littérature réunionnaise se laisse appréhender comme l'espace/ lieu d'une mémoire fictionnelle qui vient à la place de l'impensable mémoire historique ou mythique, elle surgit aussi, en même temps, d'une autre mémoire qui est celle des textes » (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 35).*

Ainsi le champ littéraire réunionnais porterait la marque de réappropriation de l'Histoire, de discours de savoir historique, d'où une narrativité particulière depuis les années soixante-dix aux préoccupations postcoloniales.

1.4 Image « traditionnelle » du village rural déconstruite et dénonciations implicites dans *Letan lontan*.

Le calme des champs décrits dans l'incipit d'*Á l'autre bout de moi*, et développé dans *Marie-Biguesse Amacaty* contraste avec ce que Rada Gungaloo, Graziella Leveneur et Marcel Cabon nous dévoilent dans leurs textes, à savoir l'envers du décor de ces villages. *Dofé sou la pay kann* fait la lumière sur les « sempiternels conflits à propos des empiètements réels ou imaginaires des terrains » qui provoquèrent la mort du père du héros Rozèr et l'emprisonnement du père de Fany. Ceux à quoi s'ajoutent dans le village, les conflits politiques auxquels prennent part les personnages du roman, entre Parti Communiste et Contre-Parti.

Le roman réunionnais de Graziella Leveneur *Dofé sou la pay kann* donne justement à voir ce que Rada Gungaloo appelle « une marmite à pression dont le couvercle tentait tant bien que mal de contenir les querelles intestines », d'où l'intitulé même qui signifie en français « le feu sous les pailles de cannes ». Le feu symboliserait à la fois les passions amoureuses et la colère des partisans politiques, mais aussi la fuite du temps annonçant la fin de l'Habitation. Il s'agit d'un roman créolophone paysan contemporain engagé qui tend à présenter tout un pan du patrimoine linguistique, culturel de la tradition réunionnaise.

Avec sa mise en scène du rejet de l'arrivant indien Ram dans le village, le roman mauricien *Namasté* de Marcel Cabon est également l'illustration de cette « marmite à pression dont le couvercle tentait tant bien que mal de contenir les querelles intestines ». Il nous fait entendre de façon originale en coulisses, c'est-à-dire en passant par la rumeur, ce que se disent les villageois sur tel ou tel autre habitant. Le procédé discursif des racontars est perçu comme discours de pouvoir sur les villageois.

Dans *Letan lontan*, nous sommes dans le contre-exotisme, dans le sens où le texte rend compte d'emblée avec le premier chapitre (« gâteaux français, gâteaux

indiens ») du conflit identitaire de classe et de races, dans la parodie de l'invitation de la RSVP[158] de la reine d'Angleterre.

La mise en scène de cette lutte se prolonge dans le deuxième chapitre portant sur la grande valeur que les femmes accordent aux deux crèmes qui permettent de se blanchir la peau. Le nom « neige azeline » devenu « nezazline » en créole dans l'intitulé du chapitre indiquerait qu'il aurait pris un sens mauricien. Ce deuxième chapitre donne à voir avec ironie, le rejet de la couleur discriminante dans cette coutume de femmes mauriciennes qui consiste à garder dans leur vitrine, cette crème magique, comme un trésor d'origine française et qui aurait le pouvoir de blanchir les peaux. Dès lors apparaît le conflit racial interne des Mauriciennes aspirant au blanchiment de la peau, suivant l'idéologie coloniale.

Bon nombre de narrateurs des récits mémoriels et des romans mémoriels ne commentent ni le passé, ni les préjugés qui sévissent encore aujourd'hui dans les sociétés. Les commentaires apparaissent avec discrétion ou dans le mode du détournement pour ne pas choquer les mœurs ou pour s'en moquer. Dans le cadre du roman et du récit mémoriel, nous notons plus de retenu dans la représentation des accusations et des dénonciations ; excepté dans le récit mémoriel de Mémona Hintermann.

Contrairement aux romans du corpus, les traumatismes et tabous n'apparaissent pas ou surgissent en silence, avec précaution dans des stratégies de déguisements dans les récits mémoriels mauriciens contemporains postcoloniaux *Letan lontan* de Rada Gungaloo et *Miettes et morceaux* d'Eileen Lohka qui perd le lecteur dans les méandres du subconscient de la narratrice autodiégétique. Ce qui laisse à penser qu'il y a plus de libération de la parole censurée dans le roman qui serait le lieu de la fiction, contrairement au récit mémoriel, censé relater des souvenirs vrais et une expérience au service de l'Histoire.

[158] Sigle qui signifie « répondez s'il vous plaît » ou « réponse attendue s'il vous plaît ».

1.5 Récits mémoriels : écriture de vérité comme les romans coloniaux

C'est un discours ou un programme d'écriture, de rhétorique qui aurait pu être celui des récits mémoriels, souhaitant rendre compte du réel réunionnais et s'adressant principalement à un lecteur européen, insistant sur l'exotisme de l'île.

Nous ne pouvons pas dire qu'il y ait une grande différence dans l'orientation des récits mémoriels qui cherchent à transmettre également un savoir sur la réalité insulaire et sur l'intimité des habitants de l'île, parfois avec les mêmes préjugés coloniaux. C'est pourquoi, nous pouvons comparer ces deux genres qui au premier abord ne semblent rien à voir en commun. D'ailleurs comme l'indique le terme « mémoriel », nous comprenons le lien avec la mémoire qui sous-entend la transmission de l'histoire et des Histoires mauriciennes et réunionnaises qui construisent la mémoire collective des deux sociétés créoles. Les récits mémoriels mauriciens et réunionnais comme le roman mémoriel mauricien de Benjamin Moutou *Les Vents de la Colline Candos, mémoire des années 40 à Maurice* tendent à représenter un réel fidèle à ce qu'a été le passé.

Si l'écriture du roman colonial se veut intimiste en tentant de faire voir la complexité des races et de l'espace insulaire, nous pouvons dire qu'il y a souvent des ratages dans la majorité des mises en scène, excepté au niveau des failles de la représentation du discours colonial. Ce qui signifie qu'il reproduit l'homogénéité mise en scène dans et par le roman exotique qui lui précède.

> *« Les Leblond placent leur écriture dans une problématique de la représentation, il s'agit de dire le réel colonial dans ce qu'il y a de plus complexe pour un regard extérieur et aussi dans ce qu'il y a de plus intime. La littérature coloniale est « intimiste », elle va jusqu'au secret du monde » (LEPERLIER, 1995 :95).*

Cette intimité est aussi un des objectifs des récits mémoriels qui donnent à voir et à ressentir la vie d'antan chez certaines familles, dans le langage également et dans les rumeurs villageoises. Certains récits mémoriels réunionnais et mauriciens, tels que *la Dame de Manapany* de Charles Payet et *Á l'ombre de mon passé simple* d'Eliette Comarmond comme bien d'autres récits mémoriels qui ne font pas partie

du corpus, constituent une lecture coloniale d'un passé pourtant « postcolonial » et cherchent, comme le roman colonial, à rendre par le biais de souvenirs, de l'anecdote et de l'autobiographie, l'intimité de l'espace social.

> *« Mais cette littérature [coloniale] du reflet [du réel] s'expose immanquablement bien sûr au glissement, au dérapage propre à toute écriture » (LEPERLIER, 1995 :95).*

Florent Leperlier l'explique par le fait que ni la langue, ni l'écriture ne sont des réceptacles de la réalité. Le travail de l'écriture et de la représentation sont donc assujettis au discours idéologique préconstruit.

> *« Montrer le monde c'est montrer l'Autre figé dans sa représentation. Le recours à l'objectivité est donc nécessaire. S'il faut accorder crédit aux Leblond, le roman colonial serait une sorte de catalogue des « races », et leur écriture, une écriture qui relève de l'enquête documentaire, du dire vrai sur le monde » (LEPERLIER, 1995 :96).*

Ce dont se revendiquent les auteurs des récits mémoriels, notamment Henri Murat qui se réclame d'une véritable identité créole, « dans le vrai créole » dans son *Z'embrocal*.

Les récits mémoriels réunionnais sont placés dans la perspective de « l'authenticité » créole, comme le roman colonial souhaite atteindre l'authenticité de chaque race de la société créole. C'est donc la représentation littéraire d'un discours du Savoir qui prévaut dans la littérature réunionnaise et mauricienne depuis le roman colonial jusqu'au récit mémoriel contemporain.

2. Le roman : écriture des histoires, une esthétique nouvelle.

2.1 La rumeur : forme de récit « typique » des paysans et créoles.

D'après Mikhaïl Bakhtine, le roman est un genre littéraire avec ses diverses strates. Il est la représentation de la parole d'autrui avec des sous-genres, dont le conte et la rumeur. Par exemple l'histoire d'*Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un noir* prend la forme d'un ragot, comme certains récits mémoriels. La représentation du ragot sur Ulysse donne l'impression d'entendre les mots de tout un chacun qui aurait connu ce personnage. Dans le même sens, le roman colonial mauricien *Namasté* dont l'auteur souhaite représenter les laissés pour compte, les délaissés, à savoir les Créoles et les Indiens. Ce roman paysan donne à voir et à entendre le terroir du village indien mauricien dans la mise en scène de la rumeur qui est l'un des moyens et des arts de la résistance selon James C. Scott. Moyen par lequel peut surgir la parole de ceux qui n'ont jamais été entendus, c'est-à-dire des subalternes. Le ragot constituerait leur discours de pouvoir. Or, dans sa volonté de retranscrire une version du réel, un langage, un univers, Marcel Cabon finit lui aussi, par réifier ces derniers et finit pas les enfermer dans une image traditionnaliste, « exotisante » et folklorique.

Dans sa vision qui au départ se voulait double décentrement (étant donné que nous entendions le discours des villageois paysans et celui de Ram), il y aurait double mise en scène de la subalternité, comme emboîtée, puisque Ram est d'abord « parlé par » les villageois, dans le sens qu'il est décrit et raconté par ces derniers ; et d'autre part, ces villageois portent un discours « folklorique », « exotique » à travers l'intertextualité des contes, des expressions et des proverbes. Leurs images restent peut-être aussi figées dans une conception traditionnaliste orientaliste.

Si nous comparons *Namasté* à un roman réunionnais d'expression créole d'une écrivaine réunionnais Graziella Leveneur (qui souhaite également nous faire entrer dans l'intimité du monde paysan de l'Habitation du Sud de l'île), nous voyons que le récit du roman *Dofé sou la pay kann* s'organise dans une plus large mesure comme une rumeur. L'histoire personnelle de tel personnage ou de tel autre est véhiculée par le ragot des commères narrateurs ou narratrices.

Le roman se structure en strates discursives diverses, l'écrivaine tente de garder une richesse de style, d'idiolecte, de sociolecte pour représenter la parole d'autrui. D'autant que le roman se termine sur la représentation d'une collecte d'expressions, de devinettes et de proverbes du carnet rouge du défunt héros. Ce carnet rouge symbolique renvoie à la fonction que se donne l'écrivaine Graziella Leveneur, à savoir, sauvegarder une parole comme chez Marcel Cabon. *Dofé sou la pay kann* et *Namasté* semblent témoigner « d'un réel plus réel que celui de la réalité. La notion de vérité paraît importante chez ces deux auteurs qui sont à la recherche d'une authenticité rurale paysanne. Ce que nous retrouvons aujourd'hui dans les récits mémoriels mauriciens et réunionnais qui mettent en valeur une vision folklorique, simpliste et humble du créole (*La vie d'un petit Homme*, *Souvenirs d'un petit créole*, *Ti'Paul, marmaille Saint Denis*). Ces textes remettent au goût du jour un schéma victimaire, une vision réifiante et idéalisée du créole et réaffirment le discours dominant selon lequel le colonisé et le natif restent inférieurs, renfermés sur eux-mêmes dans une petite île utopique atemporelle. L'Autre natif insulaire ne connaîtrait ainsi aucune évolution et serait gardien des valeurs « traditionnelles », contrairement aux valeurs universelles prônées par le discours occidental des Lumières centré sur le Progrès, la rencontre et la découverte.

Pourtant, les narrateurs reprennent exactement cette même vision occidentale de la connaissance par la rencontre et par la découverte, puisque l'idéologie affichée de ces récits mémoriels est de s'exposer en tant qu'Autre (toujours) dans un réseau d'opposition duelle. Identité dans laquelle comme dans un miroir, l'Autre symétriquement inversé peut se reconnaître.

Est-il toujours question de récits à visée « exotique » homogénéisante écrite pour le lecteur occidental qui ne connaît l'île qu'à travers les images véhiculées par la littérature de voyage et la littérature exotique et coloniale. Les explications des

ethnotextes en sont la preuve. Par conséquent, l'écriture est conditionnée par une tradition qui rappelle celle de l'orientalisme, car les représentations exotiques ne parviennent pas à dire la différence dans la différence. Elles décrivent une identité dans un rapport d'opposition avec celle de l'Occidental.

2.2 Les différences entre *Namasté* et *Dofé sou la pay kann*.

C'est d'abord du point de vue des langues que nous pouvons distinguer *Dofé sou la pay kann* de *Namasté*, bien qu'il y ait aussi chez Marcel Cabon des expressions créoles et indiennes qui plongent le lecteur dans le terroir mauricien. L'économie de *Dofé sou la pay kann* est différente de celle de *Namasté*, plus court et s'organisant plutôt comme un conte avec une situation initiale (à savoir le village sans Ram), l'élément perturbateur (Ram lui-même), les péripéties (les échanges entre le village et Ram ainsi que la construction de la maison du village), le dénouement (la folie de Ram) et la situation initiale (Ram s'enfuie dans la forêt). Tout est centré sur un seul et même personnage. Le héros évolue dans l'espace et le temps, parvenant à s'intégrer dans la communauté villageoise.

A contrario, *Dofé sou la pay kann* raconte d'abord l'histoire de Rozèr, un jeune homme du quartier de Fond-de-Cuvette qui décède dans des circonstances étranges. D'où l'absence de corps pendant la veillée de Rozèr qui doit subir une autopsie. *Dofé sou la pay kann* décrit plus particulièrement la veillée funéraire de ce personnage qu'ont connu les autres présents. Il s'agit de lui rendre hommage sous plusieurs formes, raconter sa vie et ses exploits pour les villageois et rapporter les actions qu'il a mené, en même temps qu'il s'agit pour chacun des personnages de raconter un morceau de sa vie, les destins croisés, leur combat politique social, leur conviction, leur croyance et ce qui fait aussi partie de l'intimité de chacun d'entre eux, leurs rêves déchus, leurs échecs, leurs amours, leurs souffrances ou leurs sentiments de révolte. L'hommage fait à Rozèr prendra aussi la forme du poème, du chant-maloya et de la danse.

Dofé sou la pay kann s'avère aussi être un hommage au monde de la Plantation dans lequel toutes les histoires sont mêlées, alors que dans *Namasté*, les personnages présentés n'ont pas une place aussi prépondérante que celle de *Dofé sou la pay kann*. Bien qu'ils soient liés au héros, il n'est pas autant question de leur intimité : il s'agit surtout de voir évoluer Ram dans le village qui va à son tour être modifié au contact de ce nouvel arrivant indien. Tout le roman de Marcel Cabon porte sur l'Autre indien et sur sa femme Oumaouti, tandis que *Dofé sou la pay kann* aborde la question de la disparition du monde de la Plantation à La Réunion, mettant en avant un discours politique et une revendication identitaire créole forte dans le choix de la langue, dans les néologismes, les archaïsmes et la représentation de la collecte des expressions et proverbes créoles qui doivent être sauvegardès.

2.3 Décentrement double et intimité publique.

Nous avons donc affaire à deux optiques différentes, (celle de l'Indien, de Rozèr et celle du village ou du quartier), à deux écritures (en créole et en français) et à deux idiolectes différents (exotisme et militant). Il s'agit de visions plus globales, mais aussi de visions d'intériorité et d'intimité que cherchent à rendre les deux romans « paysans » comme pour passer par un décentrement du regard surtout visible dans le va-et-vient entre narrateur premier franco-mauricien et la collectivité des narrateurs villageois qui donne à voir par ce déplacement narratif l'intimité et l'intériorité de ce village clos sur lui-même, ayant sa propre organisation, ses propres lois, et sa politique, qui ne se laisse pas aussi aisément saisir et qu'on ne peut intégrer aussi facilement comme le prouve le parcours de Ram. Ce dernier restera aussi ce mystère pour ce village qui méprise les étrangers, comme par peur de l'altérité.

Alors que dans *Dofé sou la pay kann*, chacun des personnages du quartier est vu par le regard du narrateur premier omniscient, par le regard d'autres personnages pour être ensuite décrit par le personnage concerné lui-même. Nous assistons ainsi à une évolution du foyer qui nous rapproche de plus en plus de chaque narrateur,

chaque personnalité complexe. Cette épaisseur contribue à rendre l'effet de réel dans la pluralité et le croisement des regards. Ces déplacements narratifs sont plus importants et plus noués que ceux de *Namasté* et rendent compte des diverses intimités qui construisent l'intériorité du quartier et le réalisme dans la mise en scène de la profondeur psychologique de chacun des personnages car nous nous arrêtons sur chaque portrait. Ce qui donne l'impression de les entendre, mais le discours féminin reste toujours muet, car rapporté et rarement au-devant de la scène alors qu'il s'agit pour *Dofé sou la pay kann* d'une écrivaine.

Il n'empêche que ces romans mettent en scène des narrateurs et des personnages de couleur, leur intimité, leur intériorité dans une écriture originale entre conte et ragot pour leur donner voix alors qu'il s'agit de roman. Ces formes discursives et narratives sont celles des politiques subalternes qui ont toujours été décrits et parlés par les discours du Blanc.

Il s'agit pour Marcel Cabon, de mettre au-devant de la scène l'amour des humbles, les plus dèshérités de la population dont il était issu, indique l'avant-propos de *Namasté*, rédigé par K. Hazareesingh. En cela, il s'inscrit dans la lignée directe des *Pauvres bougres* de Savinien Mérédac qui serait « l'un des peintres les plus éloquents de la vie des Mauriciens, particulièrement défavorisés par le sort. »

Pouvons-nous parler de témoignage dans le sens où s'inspirant de ce qu'il a vécu, il se rapprocherait davantage d'une représentation fidèle de ces Mauriciens :

> *« Il aurait appris à lire en eux comme il lisait en soi-même. Le poète qui en lui naissait, découvrait alors, inconsciemment, en ses frustres et misérables compagnons, pour la plupart d'humbles tâcherons de la terre, de secrètes affinités. C'est certainement parmi eux qu'il aura choisi les types humains dont il devait faire les personnages de son œuvre maîtresse. »*

Son identité serait en partie celle de ces laissés pour compte. Par conséquent, il serait légitimé à en parler plus qu'un autre. Dans l'utilisation du terme « type humain », K. Hazareesingh a une vision homogénéisante et stéréotypée qui est bien mise en évidence dans la suite du passage :

> *« Ses personnages, tout droit jaillis de la vie rurale, sont, dans leur simplicité rudimentaire, leur fraîcheur d'âme, leur naïveté, leur rusticité, tout à fait typique. Leurs joies et leurs peines, et, surtout, les facteurs qui sont les causes quotidiennes de leur vicissitude. »*

Cet extrait suit un schéma victimaire des subalternes qui ne peuvent se représenter eux-mêmes, puisqu'ils sont mis en scène par une tierce personne, à savoir l'écrivain. Ces paysans et leur découverte font l'objet de son discours romanesque. C'est pourquoi K. Hazareesingh évoque ensuite la légitimité de Marcel Cabon :

> *« Cabon les a intimement connu, puisque lui-même devenu orphelin très jeune, aura vécu des jours particulièrement sombres, de ceux-là qui vous laissent dans la chair d'inguérissables blessures. Il n'aura, à cette époque de son existence, cueilli que les tristes fleurs de la détresse, celles qui s'ouvraient « dans le dèsert presque sans oasis où serpentait son chemin d'enfant pauvre » (CABON, 1965 : XXI).*

Marcel Cabon ne se pose-t-il pas en tant qu'observateur et témoin comme le narrateur lui-même ? Il deviendrait cet œil témoin, semblable à Anne, semblable aux narrateurs de romans coloniaux et de récits mémoriels coloniaux et postcoloniaux.

L'intimité qu'a vécue Marcel Cabon justifie sa position. S'agit-il de la même intimité dont se défende Marius-Ary Leblond ? Cette intimité serait-elle synonyme de vérité ou de proximité qui permettrait de voir les vérités dissimulées dont parlait James C. Scott ?

> *« N'ayant pu bénéficier de l'instruction poussée acquise dans les écoles du cycle secondaire, ce futur écrivain de race, ce futur barde de la vie campagnarde, s'est instruit lui-même, aidé et guidé par son sens inné de la beauté de l'art de l'expression verbale. »*

C'est sans doute pour cela que dans l'intrigue Ram construira une baïtka qui fera office d'école, visant à transmettre aux enfants du village une instruction et un enseignement comme Rozèr dans le roman de Graziella Leveneur.

Dans cet extrait, nous notons le paradigme de la race liée à la catégorie sociale. Comme *Dofé sou la pay kann*, *Namasté* est un tableau parfaitement évocateur de la vie d'une société rurale. Chez Graziella Leveneur cette société rurale, lentement, sous l'impulsion puissante du modernisme, se métamorphose – pour son bien certes, puisqu'elle jouit ainsi des avantages du progrès matériel, mais aussi pour son malheur, puisqu'elle est en train de perdre le charme savoureux de sa rusticité. C'est pourquoi, le roman de Marcel Cabon dans une très large mesure, a valeur de témoignage. Un témoignage qui a également ceci de précieux qu'il s'exprime dans un langage dont la musicalité et la perfection formelle sont les vertus fondamentales. Marcel Cabon cherche-t-il comme Graziella Leveneur à collecter une parole paysanne, un sociolecte, un savoir, des expressions et ce qu'il appelle le

terroir ? Cette pratique est aussi celle des auteurs de récits mémoriels face au modernisme.

2.4 Volonté de vérité et d'authenticité.

La préface de *Namasté* nous informe que Marcel Cabon a écrit de nombreuses biographies. L'écrivain serait donc dans une optique mémorielle, dans un rapport à la sauvegarde identitaire, comme l'indique le passage suivant :

> *« Stimulé par [un] idéal [de Mauricianisme authentique], il a immortalisé de sa plume la vie des grands revendicateurs de son pays : des hommes [qu'ils considèrent comme ayant] fait avancer l'Histoire et œuvré pour la construction d'un monde moins laid. […] Ollier, Laurent, Rivet, Ramgoolam, c'est une manière d'hommage à des hommes [qu'il a] connus et aimés qui se placent dans un certain courant d'idées progressistes et revendicatrices »*[159].

L'idéologie de Marcel Cabon consiste à penser une identité mauricienne plus vraie qui suppose une identité mauricienne falsifiée que contre-écrit le romancier. De fait, Namasté constituerait lui aussi, un hommage à ces gens qu'il a connu de la même manière que les auteurs des récits mémoriels. Comme Rada Gungaloo, son but est d'arriver à une entité mauricienne. Selon l'auteur de la préface, Marcel Cabon se situe dans une perspective de réparation :

> *« Dans sa quête de la justice, Marcel Cabon ne réclame pas seulement –à cor et à cri- le rétablissement d'une communauté ; il s'intéresse au sort des humbles de toute origine » (CABON, 1965 : 1).*

Le texte défendrait la cause des pauvres, dans une vision de l'humble comme victime incapable de se défendre et de se représenter. L'auteur de la préface pointe du doigt l'identité de classe d'abord avant celle de la race.

> *« Dans Namasté comme dans ses chroniques, articles et biographies, c'est le peuple qui constitue la raison d'être de Cabon. C'est la condition du travailleur qui le concerne. Le potentiel de poésie que renferment ces villages mauriciens – dits 'indiens' mais où se côtoient malgré tout différentes communautés – ca de pair avec la dure réalité de leurs souffrances. 'La vie de ces petits villages indiens' note Cabon, 'il faudrait un Pourrat pour le dire. Il y aurait un journal à tenir ici, une chronique à faire, qui étonnerait par sa*

[159] Le Mauricien, 04/01/1939.

poésie, - mais aussi- mais surtout- par ce qu'on sentirait de l'effort de ces humbles, de leur courage, de leur volonté tranquille » (CABON, 1965 : 2).

Le journal et la chronique dont il est question sont au cœur de son roman. Le potentiel de poésie villageois recouvrirait les histoires, les récits-contes, les anecdotes, les souvenirs qui font partie d'un certain folklore, d'un mode d'expression littéraire, l'art de raconter. Cet art de raconter est au cœur de *Z'histoires Tonton Albert* d'Albert Élie et de *Dofé sou la pay kann* qui met en avant cette poésie et cet art de raconter les ragots. Tout le roman se compose d'ailleurs comme une compilation d'histoires. L'auteur de la préface parle de ces humbles au courage et à leur volonté tranquille à l'instar de Bolot, l'un des personnages centraux de *Dofé sou la pay kann* qui ferme le roman sur une image de résigné. Cette poésie de l'oralité transparaît essentiellement dans la collecte de Rozèr des expressions de chacun, ce que fait outre-mesure le narrateur principal.

L'auteur de la préface compare Marcel Cabon à Abhimanyu Unnut. « C'est le même amour pour les dèshérités, les laissés-pour compte, de quelque épiderme ou foi qu'ils soient, qui aiguillonne les deux poètes. Tous deux […] ont porté et portent toujours le flambeau d'un vrai mauricianisme, incarnant en même temps la lutte et les aspirations des classes laborieuses » (CABON, 1965 : 2).

Leurs discours littéraires sont donc mêlés au discours politiques et sociaux.

Un des messages de Marcel Cabon est que le réel est source d'émerveillement, de sorte que l'écrivain digne de ce nom est celui qui crie la vérité, qui crie son expérience vécue et lance à haute voix ses recommandations. Comme chez Marius-Ary Leblond, la vérité et la transcription du réel est importante. Le rôle de la littérature est de dire la vérité et l'expérience. L'écrivain doit être à la recherche de l'originalité et de l'authenticité, surtout affirme Marcel Cabon dans *l'Essor*[160] :

« J'ai essayé de dire dans Namasté ce que furent les souffrances des premiers immigrants. Souffrances telles qu'un historien français a pu écrire que l'immigrant indien avait encore plus pâti à l'île Maurice que l'esclave. »[161]

Le romancier joue le rôle du témoin qui présente ces travailleurs à la manière d'un reportage ou d'un documentaire. Il y mène ainsi une étude du village devenu

[160] mai-juin 1950

[161] Juin 1970, The Triveni. Conférence de Cabon sur la présence indienne à Maurice.

objet de connaissance grâce au texte littéraire romanesque. Le genre romanesque permet de rendre une complétude du fait social. Par son énonciation des strates diverses, le roman formerait un moyen de représenter au mieux la parole d'autrui, corroborant ainsi la thèse de Mikhaïl Bakhtine.

2.5 Le roman miroir de la parole d'autrui.

Mikhaïl Bakhtine mène une analyse méthodologique des conceptions et des problèmes fondamentaux de la poétique, à partir d'une esthétique systématique et générale. Il prend pour point de départ de sa recherche certaines études russes sur la poétique qu'il soumet à un examen critique dans ses premiers chapitres.

Mikhaïl Bakhtine déclare que la polyphonie est d'abord la marque distinctive du roman dostoïevskien, par opposition au « monologue » du roman traditionnel, avant de devenir la caractéristique du roman en général, puis du langage à un certain stade de son développement (le stade du « plurilinguisme »), et enfin de tout langage, - puisque je ne puis employer de mot que je n'ai reçu d'un autre.

> *« C'est […] Dostoïevski qui, le premier de tous les grands romanciers, en a entièrement réalisé les virtualités polyphoniques : c'est chez lui que la parole d'autrui depuis toujours présente dans le discours romanesque, s'accomplit dans la plénitude d'un dialogue authentique, faisant d'autrui un sujet de plein droit » (BAKHTINE, 1987 : 18).*

Le roman serait en conséquence, un genre qui demande à ce que l'on y fasse parler les autres. Le théoricien définit le discours comme phénomène social, car il est dans toutes les sphères de son existence et dans tous ces éléments, depuis l'image auditive, jusqu'aux sémantiques les plus abstraits.

Nous pouvons opposer la polyphonie des romans de Marcel Cabon et de Graziella Leveneur au monologue intérieur des romans féminins postcoloniaux du corpus.

3. Production narrative en créole réunionnais et l'écriture du « vrai ».

3.1 Écrire en créole.

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo et Jean-Claude Carpanin Marimoutou posent la question de comment écrire le créole indépendamment des problèmes de transcription graphique, sachant qu'il n'est pris par beaucoup que comme mode d'expression orale destiné à dire le quotidien et dans l'incapacité de construire le discours distancié que suppose la littérature.

> *« L'écriture en créole est bien souvent admise, depuis le 19ème siècle, dans un certain nombre de productions en prose censées retranscrire une forme de sagesse populaire, les contes. Puisé au cœur du folklore local, ils donneraient lieu à des transcriptions en une langue minorée, mais qui aurait pour elle les atouts de la naïveté et de l'enfance ordinairement délégués à la forme du conte. Considérer ainsi les contes en créole, c'est négliger le fait qu'ils sont hérités d'une culture écrite et occidentale aussi bien que d'une culture orale relevant de toutes les composantes de la population créole et qu'ils se construisent par un réseau complexe d'intertextualités plus que par simple transcription d'une voix populaire anonyme et collective » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : VIII).*

Les théoriciens soulignent que l'oralité n'est pas un équivalent à la langue parlée mais ne peut se concevoir que comme une organisation spécifique du langage à l'écrit comme à l'oral, comme un travail de redéfinition du créole et du sujet. Les contes créoles ne seraient pas réductibles à une entreprise de collecte folkloriste, mais s'inscrivent bien dans le travail de production d'une littérature créolophone. De sorte que l'écriture du roman créolophone pose des enjeux stratégiques, parce qu'il ne s'agit plus de proposer un texte qui demeure comme le conte, dans les marges de la littérature et cantonné à un monde encore mal départi de l'oralité, de la tradition, de la « spontanéité populaire », qui, de ce fait, ne porterait pas atteinte à la « Littérature ».

> *« L'objectif est alors, en fait, d'inscrire la production en langue créole dans le sein d'un genre significatif de la domination littéraire occidentale. L'écrivain qui choisit d'écrire un*

roman en créole est parfois considéré uniquement comme un militant, parce qu'il prend le risque consenti de n'écrire que pour une part infime de lecteurs. On attend de lui qu'il construise des textes de revendication, des textes qui disent et dénoncent le réel, s'engagent sur la voie d'une réformation de la société insulaire. Il semble que l'écrivain qui choisit d'écrire en créole s'engage dans une mission qui est celle de dire le monde créole, de revendiquer la spécificité créole, de promouvoir les valeurs créoles, ce qui l'enferme dans des réseaux de tautologies qui marqueraient la réduction de la liberté de l'écriture et de la fiction » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : VIII).

Une sorte d'écriture et de mission collective se constituent, instrumentalisant un texte dont la littérarité serait de ce fait mise à mal, à qui une certaine valeur serait déniée, celle de pouvoir dire le monde, n'importe quel autre monde que les « univers créoles ».

S'agit-il de romans créoles, de romans mémoriels « faussement » autobiographiques qui ne donnent pas à voir la vie intérieure d'un « je » ?

Nous commencerons par décrire le fonctionnement des deux premiers romans en créole réunionnais *Zistoir Kristian : mes aventures d'une histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France*[162] et *Louis Rédona : in fonctionnaire roman réunionnais*[163] qui lancèrent une énonciation particulière romanesque étant donné qu'il s'agirait d'autobiographie. Comme les romans mémoriels mauriciens de Benjamin Moutou et de Marcelle Lagesse en langue française, ils présentent des failles dans leur mise en scène du réel.

Leur « je » disparaîtrait au fil du texte au profit du document historiographique, puisque ces romans sont au carrefour d'autres champs disciplinaires, à savoir le champ ethnographiques, littéraire, sociologique et historique. Pris entre fiction et réalité, ces textes qui annoncent une contamination du roman dans l'autobiographique ne parviendrait pas à rendre compte du réel parce qu'il s'agirait de « jeux de mentir vrai » selon l'expression de Jean-Claude Carpanin Marimoutou.

---

[162] Christian, *Zistoir Kristian : mes aventures d'une histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France*, Paris, Maspéro, 1977.

[163] Daniel HONORÉ, *Louis Rédona : in fonctionnaire roman réunionnais,* Saint-Pierre, Les Chemins de la liberté, 1980.

3.2 *Zistoir Kristian* : la première œuvre « autobiographique » narrative en créole.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou écrit que *Zistoir Kristian* (1977) serait la première œuvre à caractère narratif écrite en créole réunionnais qui présente à la fois un désir de récit et une volonté de langue.

> *« Dans une certaine perspective eschatologique, certains critiques caractérisent ce livre comme étant, à juste titre, celui qui ouvre la période créoliste, en créant une rupture, aussi bien au niveau de la langue qu'à celui de la narration, par rapport aux écrits créoles antérieurs (ARMAND, 1982 : 241-242). Le paratextuel initial présente le récit comme une autobiographie dramatique, comme le souligne le jeu de mots du sous-titre : 'Mes-aventures'. Le lecteur s'attend donc à la narration d'une destinée particulière au fil des jours, ou à une sorte de journal. De toute façon, le titre et le sous-titre proposent un pacte de lecture où un « je » réel authentifié par le nom et la prise de parole, sinon d'écriture, se met en scène, pour le lecteur comme pour lui-même, donnant rétrospectivement un sens à sa vie, par le travail labyrinthique de la mémoire et du langage de la mémoire*[164] *(MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : VIII)».*

Dès lors, explique Jean-Claude Carpanin Marimoutou l'orientation désirée de la lecture est celle du genre autobiographique, au sens où l'entend Philippe Lejeune qui définit les autobiographies comme des « récits écrits par l'individu concerné lui-même (ce qui exclut des biographies), présentés comme directement référentiels (ce qui exclut les romans), et portant sur une vie entière ou sur l'essentiel d'une vie (ce qui exclut à la fois les souvenirs d'enfance, les récits détachés d'épisodes de la vie adulte, et les journaux intimes) » (LEJEUNE, 1986 : 265).

Zistoir Kristian serait donc présenté à la fois comme un témoignage d'une vie écrasée et d'une langue dévalorisée et comme une revendication ouvrière d'une vie différente, d'une langue, non pas mineure, mais autre, qui exhibe fièrement son altérité qu'elle signale d'entrée de jeu par les initiales du titre, le z et le k, graphèmes étrangers à la langue française. Selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou, la forme autobiographique est utilisée afin de signaler l'émergence d'un sujet dans l'écriture et dans sa langue, alors que son statut social ne lui permettrait pas d'avoir accès à la

---

[164] (LEJEUNE, 1986 : 221)

production du texte, et que son statut linguistique le nie comme possesseur d'une langue.

> *« Il s'agit bien de montrer que le texte est lieu du sérieux de la langue et de l'histoire, contre une conception folklorisante et minorante du créole, et une image « doudouiste » du réunionnais : accèdent à l'écrit et à la fois le prolétaire réunionnais et sa langue. C'est tout le rapport à la langue et à l'imaginaire des Iles qui est inversé ici, ou que l'on veut inverser. Le sujet doit être exemplaire. Si la biographie est, effectivement, comme le signale Philippe Lejeune (1986 :253), le développement d'une forme simple, cette autobiographie accompagnée, à plusieurs mains, ou plutôt hétérobiographie étranglée et dont le sens se veut réglé au plus près qu'est Zistoir Kristian, relève à la fois de la légende, de la geste, du mythe et du cas, pour reprendre les catégories de Jolles (1972) » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : 151).*

Ce roman mettrait donc en scène la réappropriation de la parole de celui qui n'est pas au-devant de la scène, qui peut à présent se représenter lui-même dans sa langue créole. L'utilisation de la langue créole contraste fortement avec celle des récits mémoriels qui dans la plupart des cas en ont une vision folklorique et exotique. Le premier texte à caractère narratif en créole feint l'« autobiographie » dans l'optique mémorielle, mais aussi dans l'optique de faire passer pour vrai. Une fois de plus, se rapprocher du réel devient l'objectif principal pour contrer certaines fausses vérités. Nous pouvons parler d'un nouveau décentrement.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou voit dans la construction positive de l'image du héros prolétarien en lutte pour sa culture et pour sa vie, (contre un système qui interdit les deux,) un certain nombre de programmes de sens à développer. Le sujet doit être exemplaire. Pour le théoricien, si la biographie est comme le signale Philippe Lejeune (1986, p.253), le développement d'une forme simple, cette autobiographie accompagnée à plusieurs mains, ou plutôt cette hétérobiographie étranglée et dont le sens se veut réglé au plus près, relève à la fois de la légende, du mythe et du cas, qui sont des catégories de Jolles (1972).

> *« Plus que d'une autobiographie, même écrite en collaboration, réécrite, il s'agit d'un récit de vie, avec ses passages obligés ; plus que d'un récit de vie, il s'agit d'un témoignage de dénonciation, le récit mettant en scène un héros qui 'va d'épreuve en épreuve dans un monde dont il dévoile l'injustice et dont il se venge par ce récit' (LEJEUNE, 1980, p.207) » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : 152).*

3.3 Formation discursive d'une vérité concernant l'identité et le peuple créole.

Il s'agirait d'un témoignage de dénonciation. Le récit met en scène un héros qui « va d'épreuve en épreuve dans un monde dont il dévoile l'injustice et dont il se venge par ce récit » (LEJEUNE, 1980 : 207). Pour Jean-Claude Carpanin Marimoutou, l'inscription du récit dans une collection « La mémoire du peuple » chez François Maspero orienterait cet axe de lecture, dans la mesure où il serait question d'un « discours vrai » du peuple sur sa propre vie.

Cependant il rappelle que ce programme entre en contradiction avec l'existence d'intermédiaires qui transcrivent le témoignage et sont les co-auteurs et co-énonciateurs. L'adjectif « vraie » dans « histoire vraie » ne s'opposerait pas tant à « histoire fictive » qu'aux récits mensongers que les médias sont censés véhiculer sur La Réunion et sur les conditions de vie des travailleurs réunionnais en France. Le choix du modèle autobiographique comme genre renforcerait l'attente de vérité.

Le théoricien démontre que bien que l'auteur soit double, le contrat est respecté, puisqu' en dernière analyse, l'auteur ne serait rien d'autre qu'un effet de contrat (LEJEUNE, 1980 : 235-236). En réalité, c'est la « dimension vécue » et l'authenticité du témoignage qui compte. La situation de réécriture du discours initial de Kristian par des militants marxistes et nationalistes s'apparente, malgré tout, à une situation ethnologique : une civilisation en questionne une autre ; ou plutôt, un discours théorique rencontre une pratique, et de cette rencontre surgissent l'organisation du récit et sa langue.

> *« La production de la réception du vrai va faire par l'emploi de techniques narratives conçues en vue de faire vrai, empruntées à des modèles littéraires implicites et intégrés que sont les romans d'apprentissage, les romans de formation, les romans d'épreuve. […] Il est d'ailleurs remarquable que le texte, présenté initialement comme un journal, soit ensuite qualifié de roman, pour ne plus garder que cette appellation. La présentation du récit oscille ainsi voire naturaliste, et le côté unique, irréductible, de l'autobiographie ou de la biographie. Si l'itinéraire du sujet peut paraître correspondre à une structure bien connue, en même temps, les auteurs tentent d'authentifier la vérité autobiographique par le recours au hors-texte et à la vie réelle» (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : 151).*

La production de la réception du vrai va se faire par l'emploi de techniques narratives conçues en vue de faire vrai, empruntées à des modèles littéraires

implicites et intégrés que sont les romans d'apprentissage, les romans de formation et les romans d'épreuve.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou remarque d'ailleurs que le texte présenté initialement comme un journal, est ensuite qualifié de roman, pour ne plus garder que cette appellation. La présentation du récit oscillerait ainsi en permanence entre la dimension exemplaire du roman réaliste, voire naturaliste, et le côté unique, irréductible de l'autobiographie ou de la biographie.

> *« Si l'itinéraire du sujet peut paraître correspondre à une structure bien connue, en même temps, les auteurs tentent d'authentifier la vérité autobiographique par le recours au hors-texte et à la vie réelle. […] Il faut donc que l'unicité du sujet comporte une dimension épique, que son cheminement, loin d'être unique, soit révélateur d'un parcours collectif. Autrement dit, il est nécessaire que Christian soit un héros de roman, dont la vie dit la vérité du monde » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : 153).*

C'est pourquoi, la préface annonce que « quoique singulière, l'histoire de Christian est un exemplaire en ce qu'elle retrace un itinéraire fréquemment suivi par les Réunionnais : celui de la prise de conscience. »

3.4 Dire l'espace insulaire exotique pour se dire.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou constate que la structure du récit révèle un parcours particulièrement balisé dans l'espace et le temps et que l'organisation thématique et analogique l'emportent largement sur la narration. Selon lui, il est davantage question de portrait en divers tableaux que d'une réelle auto- ou hétéro-biographie. Chaque chapitre quasiment ethnographiques ou sociologiques, correspondent à la double attente du double lecteur. Par exemple, la première partie comprend des chapitres sur la maison familiale, l'école, sur la sucrerie et sur le travail dans les champs de cannes ; de même que la deuxième partie concerne le service militaire, les centres d'apprentissage pour adultes, le Bumidom, le parcours dans la misère et la solidarité de deux ouvriers réunionnais en France…

Le récit révèlerait sa fonction à savoir, illustrer un discours politique et militant. L'autobiographie est ramenée à la fable et la fable se lit selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou comme un apologue dont nous tirons la morale à la fin dans

le but d'apprendre la vérité au lecteur pour qu'il prenne conscience de son identité et sa différence.

> *« Le modèle de ce qui se donne à lire, sinon comme un journal, au moins comme un récit autobiographique, est donc le roman d'apprentissage, mais aussi le document ethnographique. De cette façon, chaque partie produit en même temps son effet de reconnaissance et son effet d'exotisme, en raison inverse de l'espace mis en scène et du lecteur : 'exotisme' du monde du travail réunionnais pour le lecteur français, 'exotisme' du monde du travail français pour le lecteur réunionnais. De toutes les manières, c'est un cliché qui s'effondre : mythe de l'île paradisiaque d'une part, mythe d'une France grandiose d'autre part. Le lieu de la parole s'est déplacé, mais pour dire en même temps l'exil des références et du récit » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : 156).*

Le mythe aura laissé la place à la tragédie, le conte au roman, selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou. *Zistoir Kristian* serait le récit du passage du monde insulaire au continent, du monde rural au monde ouvrier, du sud au nord, des Tropiques au froid, de la collectivité à la solitude, comme le récit de passage du temps cyclique au temps linéaire, passage du temps de la parole vivante au temps du récit, passage d'une poétique du conte à une poétique du roman. Toutefois, le désir de faire croire au témoignage entrerait en contradiction avec la volonté d'affirmer le créole comme langue écrite, élaborée du récit.

> *« L'écrire créole contesterait l'idée d'un journal qu'aurait tenu Christian et rendrait problématique l'efficacité du témoignage ? La faille pragmatique se situe à ce niveau : la scription de la langue crée la distance par rapport au récit. L'expérience linguistique, à valeur glottopolitique, est primordiale, mais dans la mesure où elle crée la distance, elle est compensée par la sagesse narrative et la sagesse de l'écriture. Le poids symbolique de l'expérience graphique est tel que les auteurs en viennent même à sacrifier le vraisemblable au discours militant sur et par la langue » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : 157-158).*

3.5 Louis *Rédona* : un roman réponse à l'autobiographie fictive *Zistoir Kristian*.

Dans le roman de Daniel Honoré *Louis Rédona* (1980), les jeux du mentir vrai autobiographique se trouvent déplacés. La stratégie de communication, le pacte de lecture semblent s'opposer terme à terme à la démarche suivie par les auteurs de *Zistoir Kristian*, de sorte que publié trois ans plus tard, *Louis Rédona* s'en voulait l'exact contre-pied. Jean-Claude Carpanin Marimoutou parle des deux premières œuvres narratives modernes écrites, de manière volontariste dans cette langue et pour cette langue qui se révèlent être quasiment symétriques l'une par rapport à l'autre.

> *« Á la représentation d'une collectivité, qui caractérisait le paratexte premier de Zistoir Kristian, Louis Rédona oppose la mise en place d'une individualité vide, sans traits distinctifs, en ombre chinoise là aussi, d'un individu en devenir. […] La deuxième opposition se situe au niveau du genre revendiqué, par lequel l'ouvrage propose son pacte de lecture. Là où Zistoir Kristian prétend être le récit d'une histoire vraie, Louis Rédona affirme son appartenance au genre du roman, compris ici au sens de fiction, de récit imaginaire, ou plus précisément, de représentation fictionnelle de la réalité » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : 164).*

Jean-Claude Carpanin Marimoutou voit dans le face à face de Daniel Honoré et de *Louis Rédona* le nom du héros, le paragramme de l'auteur. Ainsi, le roman autobiographique de Louis Daniel Honoré Rédona répondrait à l'autobiographie fictive de Christian. Nous aurions affaire à une problématique de la feintise dans la mesure où les deux noms qui ne se recouvrent pas entièrement, signalent que l'enjeu est autre. Bien que Louis Rédona puisse ressembler à Daniel Honoré, il n'est pas Daniel Honoré, même si nous pouvons le considérer comme son double.

> *« Autant l'auteur est unique, autant le personnage est exemplaire d'un parcours, exemplaire d'une catégorie, comme l'indique le sous-titre ; l'histoire de Louis Rédona est celle de tous les fonctionnaires ou aspirant fonctionnaires de l'époque. De ce fait, Louis Rédona est un roman d'éducation au même titre que la plupart des romans de la littérature réunionnaise et au même titre – dans une certaine mesure – que Zistoir Kristian, histoire vraie d'un ouvrier réunionnais » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : 165).*

Selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou, *Louis Rédona* donne à lire une sorte de monologue narrativisé du personnage. C'est à travers sa conscience que les évènements sont perçus, dans la mesure où le récit est en focalisation interne. Il sert

de fil directeur au cheminement diégétique et de justification au discours sur les autres personnages, mais en réalité c'est le narrateur qui redonne du sens aux événements.

Dans sa dernière partie, le roman tend donc à cesser d'être un roman de la représentation des choses et des êtres pour proposer un jugement sur la réalité, une théorie de la réalité, et une pratique de la réalité. L'introspection du personnage, sa remise en question d'un mode de vie estimé désormais artificiel, inauthentique, entraîne une sorte de basculement du récit sur lui-même, car ce qui avait été rejeté dans la troisième partie est réintroduit dans la quatrième partie, à un autre niveau.

> *« Ce que le personnage en rupture d'être niait, c'était précisément ce que le texte avait mis en scène en (I) et en (II), l'univers de Shao et celui de Sabine. […] L'évolution du héros est homologue d'un changement dans l'écriture de la réalité ; les scènes typiques d'autrefois (cf. p.63-64) qui caractérisaient les deux premières parties, comme les pique-niques au bord de la rivière, la pêche des petits poissons de rivière, les maloyas et tant d'autres, cèdent la place à des idéologèmes, comme si l'ouverture vers l'avenir empêchait la représentation du traditionnel, senti peut-être comme gel de la dynamique appelée par le discours final » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : 171).*

Nous retrouvons encore l'opposition du Traditionnel au modernisme destructeur, comme dans les récits mémoriels analysés. D'autant plus que *Louis Rédona* serait le texte du souvenir et de la reprise de soi dans la contemplation des scènes du passé, le roman de la longue marche du sujet vers ce qu'il a été et qui lui permet d'être. Nous avons pu voir dans ces deux premiers romans en créole réunionnais, une volonté chez les auteurs de mettre en scène une collectivité « autobiographique » présente dans les récits mémoriels contemporains.

Zistoir Kristian et *Louis Rédona* se font échos et traduirait un va-et-vient dans le domaine de la fiction et du factuel et qui révèle aussi l'importance dans la construction du genre romanesque en créole du biographique et du témoignage. Tout se passe comme si le roman en créole devait passer par un discours de vérité.

4. Le roman, un anti-genre contaminant qui dit le réel ?

4.1 Le roman réunionnais et le réel.

Alain Armand et Gérard Chopinet ont écrit que le roman se présente comme le genre littéraire le plus apte à exprimer une vision globale du monde et à dire l'univers réunionnais. Ils considèrent que de toute la production romanesque réunionnaise, *Zistoir Christian* et *Louis Rédona* sont deux textes créoles qui se veulent et/ou sont considérés comme des « romans créoles ». Ils remarquent qu'il s'agit de deux récits autobiographiques et non d'œuvres d'imagination. C'est pourquoi, ils se demandent s'il faut y voir la volonté de mieux dire la réalité à travers une histoire racontée à la première personne.

C'est ce sur quoi nous nous pencherons dans ce cinquième chapitre consacré à la description de romans journaux à la première personne et de l'intimité du texte caché des rumeurs et des ragots de personnages, de narrateurs et d'auteurs. Nous analysons les différents niveaux d'intimité dans ces romans et récits mémoriels dans les champs littéraires mauriciens et réunionnais.

En quoi pouvons parler de récit à la première personne comme moyen de résistance au discours dominant dans des romans et des récits mémoriels postcoloniaux qui prennent la forme du journal autobiographique ? L'étude des premiers textes créoles réunionnais *Zistoir Kristian* et *Louis Rédona* révèle le « faussement autobiographique » qui tient plus du témoignage que d'une « transparence intérieure » du sujet comme le définit Dorrit Cohn. La description de cette construction hybride des « récits de vie, récits de langue », récits mémoriels ébauchée précédemment, présente cette contradiction primordiale, consistant à dire le « je » sans vraiment le dire, c'est-à-dire à l'exprimer dans son absence,

notamment dans le roman mémoriel mauricien de Benjamin Moutou *Les Vents de la Colline Candos : mémoire des années quarante à Maurice*[165].

Le paradoxe marque bien la difficulté, voire l'impossibilité de concilier discours historique et scientifique-objectif de l'ethnographe et discours vrai de l'expression du « je » légitimé à parler de son pays. Ces auteurs souhaitent s'inscrire dans une hégémonie discursive héritée des romans coloniaux au niveau de la forme naturaliste qui donna naissance à l'ethnotexte dans ces textes ; en même temps qu'ils délaissent la fiction, et l'expression du sujet qui leur permettrait de discuter les discours sociaux, comme dans chaque roman et qui leur permettrait par la même occasion de sortir du discours « savant » dominant colonial incapable de saisir la complexité du réel. Alors que cet archigenre de la littérature intime postcoloniale se donne pour but de répondre à la littérature coloniale par la représentation d'un discours de savoir « intime », il s'agirait ou d'une reproduction et réappropriation des discours comme nous l'avons vu précédemment avec les récits mémoriels coloniaux, ou d'une mise en scène de discours anticoloniaux qui réifient également la réalité historique. Cet archigenre aux préoccupations postcoloniales, reconstituerait une historicité et un « passé qui ne passe pas » selon Ann Laura Stoler[166].

---

[165] Benjamin MOUTOU, *Les vents de la colline Candos : mémoire des années quarante à Maurice*, Maurice, Alfran co. ltd, 2005.

[166] Ann Laura STOLER, *La chair de l'empire : savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, Paris, La Découverte, 2013.

4.2 Le roman un genre inclassable ?

Ce flou entourant la catégorie des « romans-récits de vie » de Christian et de Daniel Honoré peut s'expliquer par l'essence-même du genre romanesque. Selon Mikhaïl Bakhtine, dans son analyse, le véritable héros n'est ni Rabelais, ni Dostoïevski, mais le genre romanesque lui-même, parce qu'essentiellement novateur et subversif. Le théoricien n'en définit pas les contours de façon précise, parce que le roman n'est pas vraiment un « genre », au sens de ceux que nous trouvons défini depuis Aristote jusqu'à Boileau et ses émules, et que nous pouvons définir parce qu'ils sont essentiellement « finis », achevés, déterminés, épuisés. En ce sens, le roman est plutôt un anti-genre, toujours inachevé, qui se développe sur les ruines des genres clos, « monologiques », dogmatiques, officiels et se nourrit de leur substance.

Daniel Henri Pageaux parle du roman comme d'un genre inclassable. Mikhaïl Bakhtine déclare que non répertorié au départ, le roman tire ses origines, du moins sa raison d'être, d'un domaine ambigu que les Anciens nommaient le « sérieux comique »[167] et il s'est constitué en un genre hégémonique, envahissant, contaminant tout système littéraire, fondamentalement en devenir[168].

Le roman serait ainsi dans l'histoire des genres littéraires, le plus insaisissables et par la même, le plus dominant. Selon Daniel-Henri Pageaux, cela s'explique par le fait que le roman s'accommoderait mal des autres genres et viserait leur dèsagrégation. Polygénérique, il en vivrait tout en les parodiant. De ce prodige poétique, Mikhaïl Bakhtine a donné trois traits distinctifs : le premier est le microcosme de langages divers, étant donné que le roman est dialogique et son texte polyphonique) ; le deuxième se trouve dans le fait qu'il organise l'espace et le temps en une structure particulière nommée « chronotope » ; et le troisième trait distinctif réside en ce qu'il est le seul genre constitué en contact avec la réalité. Il se construit dans une zone de contact avec la société contemporaine, d'où son caractère hétérogène, son histoire fondamentalement inachevée, sa nature d'histoire qui veut

[167] Spoudogelion.

[168] BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.472.

être vraie, réelle, en dépit (ou à cause) de son caractère de fiction (mythique, merveilleux, fabuleux, romanesque, réaliste, selon les époques). Décrivant un monde en cours d'évolution, le roman se voudrait donc lui aussi en cours de construction, c'est-à-dire non achevé. La zone de contact fait que le roman peut tenir lieu d'expérience personnelle pour le lecteur qui pourra s'identifier.

> *« C'est l'existence de cet autre monde auquel prétend tout roman (intuition fondamentale sur les rapports particuliers du roman avec le « réel ») qui rend vains les problèmes du réalisme et de la vérité appliqués au roman. L'histoire romanesque est obligatoirement, intrinsèquement fausse : l'univers construit par le romancier n'a pas été composé ou décrit en regardant le réel comme un modèle, mais à partir de mots et de modèles organisateurs : formes romanesques. Ce qui oblige à distinguer récit, fiction, roman »*[169].

Daniel-Henri Pageaux dissocie bien la réalité et la fiction produite par le récit romanesque qui se construit à partir de modèles discursifs. Le roman raconte une histoire, non pas un mythe, une épopée, un conte sous forme traditionnelle ou sous forme de nouvelle, non pas un rêve. Daniel-Henri Pageaux explique que le mot « histoire » a servi souvent de synonyme à roman, comme d'autres mots (aventures, mémoires, voyages, relations, anecdotes, annales, lettres, vie…). Le romancier est un conteur d'histoires avait écrit Michel Butor et E.M. Forster (1927) l'avaient écrit.

Dans le champ littéraire réunionnais, cette vision du roman comme histoire, anecdote et mémoire aurait généré une profusion de textes romanesques en créole à la croisée de ces genres, comme *Zistoir Kristian*, *Bayalina*, *Dofé sou la pay kann* censés livrer l'intériorité et l'intimité des narrateurs. Par ailleurs, la notion d' « histoire » est tellement essentielle qu'elle reste au cœur des récits mémoriels réunionnais du corpus.

---

[169] PAGEAUX, Daniel, *Naissance du roman*, Paris, Klincksieck, 2006, p.15.

4.3 Le roman et ses effets de réel.

Roland Barthes a montré que le fictif et le réel n'étaient pas des éléments propres à un texte mais dépendaient d' « effets » de la part du lecteur. D'autre part, la fiction serait l'écriture, et écrire revient à feindre. Le roman sait que l'écriture est feinte, à cause sans doute de cette situation d'oralité qu'il n'a jamais oublié.

Tout romancier raconte la vérité, sa vérité, celle qui est ou qu'il croit être. Le propre de l'histoire romanesque est d'être une fiction. Elle est le « mentir vrai » cher à Aragon, tant il est vrai que « le véritable art du mensonge est de bien ressembler à la vérité (PAGEAUX, 2006 : 18). Michel Butor affirme lui, que le roman est « une fiction mimant la vérité ». De cette manière vérité et fiction ne sont donc pas incompatibles puisque la fiction révèle une vérité et une réalité particulières ; car « raconter dans un roman une aventure, c'est faire advenir. Que cela advienne et cela est : pouvoir de l'histoire prétendue vraie. L'*adveniat* du romancier a l'audace de se mesurer au *Fiat* du Créateur. Mais alors que la parole poétique fait advenir l'essentiel dans l'instant, la parole romanesque fait surgir, au choix, le sublime au trivial, la vie tout simplement » (PAGEAUX, 2006 : 20).

Il est ici question de l'acte performatif que comprend l'écriture romanesque dans la représentation de son propre univers inspiré des formations discursives dominantes ou anti-dominantes. L'écriture d'expression créole du roman-ragot *Dofé sou la pay kann* ou *Namasté* révèlerait une esthétique de l'intime.

4.4 La polyphonie et la parole d'autrui : essence du genre romanesque.

Comme nous avons pu l'observer, le roman se construit de façon très originale, attendu que plusieurs narrateurs sont présents, entre celui qui décrit la scène depuis le début du roman, et ceux qui deviennent narrateurs à tour de rôle. Chacun, à leur manière s'exprime, raconte cette veillée. Tout cela se passe de manière très fluide, sans que le lecteur en ait conscience dans un déplacement incessant qui procède par zoom et donne l'impression au lecteur de se rapprocher toujours davantage de chacun, dans cette mise en scène de l'intimité. De par cette structure, l'auteur lui confère à la fois l'oralité des contes et le réalisme de la tradition de la littérature exotique et des romans coloniaux qui voulaient présenter la société insulaire dans son intimité, au moyen d'une analyse discursive du colon-narrateur blanc. Ces romans mettent en scène l'intimité de la société insulaire en recourant au discours de paysans, de la classe ouvrière de la rumeur : discours de savoir.

Selon Mikhaïl Bakhtine, le romancier ne peut oublier ou ignorer les langues multiples qui l'environnent, c'est pourquoi le plurilinguisme entre dans le roman « en personne » et s'y matérialise dans les figures des locuteurs, ou en servant de fond au dialogue. Ce qui fait la singularité importante du genre romanesque, car dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle. « Le roman a besoin de locuteurs qui lui apportent son discours idéologique original, son langage propre. L'objet principal du genre romanesque qui le « spécifie », qui crée son originalité stylistique, c'est *l'homme qui parle et sa parole* ».[170]

Autrement dit, l'image du langage de l'homme est caractéristique du genre romanesque. D'où notre question concernant le genre romanesque qui est censé rendre compte du langage de l'homme, si l'objet principal du genre romanesque est l'homme qui parle et sa parole. La question de la subalternité a donc plus de

[170] BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 152-153.

pertinence dans le genre romanesque que dans n'importe quel autre genre. L'objet spécifique du genre romanesque est le locuteur et ce qu'il dit, c'est-à-dire des mots qui prétendent une signification sociale et une diffusion comme langage particulier du plurilinguisme.

Pour Mikhaïl Bakhtine, le problème central de la stylistique du roman consiste en un problème de la représentation littéraire du langage, en un problème de l'image du langage. Il le définit comme une opinion multiforme sur le monde, car tous les mots évoquent une profession, un genre, une tendance, un parti, une œuvre précise, un homme précis, une génération, un âge, un jour et une heure. Chaque mot renverrait à un contexte ou à plusieurs, dans lequel il a vécu son existence socialement sous-tendue. Tous les mots, toutes les formes sont peuplés d'intentions. C'est pourquoi, l'un des thèmes majeurs et des plus répandus qu'inspire la parole humaine est le thème de la transmission et de la discussion du discours et des paroles d'autrui. Mais qu'est-ce que la parole d'autrui ?

Dans la vie courante, explique-t-il, « on se réfère surtout à ce que disent les autres : on rapporte, on évoque, on pèse, on discute leurs paroles, leurs opinions, affirmations, informations, on s'en indigne, on tombe d'accord, on les conteste, on s'y réfère, etc. »[171] De ce fait, « Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. »[172] Dès lors, dans tous les domaines de la vie et de la création idéologique, « nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui »[173]. Pour Mikhaïl Bakhtine, le langage est un médium social, car tous les mots portent les traces des énonciateurs qui les ont employé auparavant. Graziella Leveneur transmet ainsi un discours de toute une culture, un patrimoine « traditionnel » hérité des ancêtres. Ces mots nous viendraient tout droit de l'univers de la plantation, car le lecteur est confondu entre réalité de la fiction et celle de l'auteure. Ne serait-ce pas une mise en abyme, un miroir avec le carnet rouge qui prendrait la forme du roman lui-même dans le choix langagier de terme archaïque ou des termes créoles n'existant dans aucun dictionnaire ?

---

[171] *Idem*, p. 157.

[172] *Idem*, p. 158.

[173] *Idem*, p. 157.

Mikhaïl Bakhtine considère que le langage littéraire est composé de dialectes, qui en entrant dans le langage littéraire, perdent ce qui faisait de lui un dialecte puisqu'il serait littéraire. Le langage littéraire se base sur la diversité des langages.

Contrairement au poète, le prosateur romancier accueille ainsi le plurilinguisme et la plurivocalité du langage littéraire et non littéraire dans son œuvre. Grâce à ce système, le roman deviendrait plus profond du fait qu'il contribue à sa prise de conscience et à son individualisation. Il bâtit son style sur ces diversités et ces différences de langages, tout en conservant l'unité de sa personnalité de créateur et l'unité de son style. Le prosateur-romancier introduit dans son œuvre les intentions d'autrui du langage polyphonique et les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques qui se découvrent au-delà de cette polyphonie. Il se sert donc des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui et les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître.

« La plurivocalité et le plurilinguisme entrent dans le roman et s'y organisent en un système littéraire harmonieux. Là réside la singularité particulière du genre romanesque »[174]. De ce fait, le roman réalise une forme de restitution des discours sociaux. Dans le roman le point de vue de l'auteur n'écrase pas les propos qu'il entend autour de lui ou ceux de ses personnages. Mikhaïl Bakhtine affirme que tous les mots sont porteurs de traces, d'intentions et d'accentuations des énonciateurs qui les ont employés auparavant. De cette façon, le roman restitue les discours sociaux et comporte le point de vue de l'auteur mais aussi d'autres points de vue.

Les guillemets, les tirets, les italiques, les citations sont des techniques qui permettent au romancier de signaler le décalage qui s'installe entre la prise de parole du narrateur et l'expression de ses personnages. C'est ce qu'on appelle le dialogisme. Il s'agit de la parole plurielle des hommes que le roman transforme en parole littéraire. Le dialogisme est l'existence et la concurrence de plusieurs « voix » dans un texte où s'expriment des points de vue idéologiques ou sociaux différents, voire incompatibles. Le genre dialogique est le roman. C'est pourquoi, nous avons

[174] *op. cit*. p. 120.

vu que les discours s'affronter dans ces romans, symptomatiques de l'engagement culturel des auteurs.

4.5 Collecter la parole ancestrale polyphonique : réponse à l'infériorisation de la langue créole réunionnaise.

Graziella Leveneur se donne pour objectif de transmettre la parole des habitants des Hauts, de la « Bitasion » et tend à la sauvegarde de ce patrimoine linguistique et culturel à l'image de Rozèr. Grâce à son activité d'anthropologue et à son carnet rouge, Rozèr réunit la société, la fige, pour que la culture et la tradition, la langue créole « traditionnelle » idéalisée, les paroles et expressions ne se perdent pas comme l'auteur du récit mémoriel réunionnais *Z'histoires Tonton Albert*. Le discours de savoir concerne cette fois, la langue créole qui déconstruit le discours dominant diglossique, mais qui quelque part réifie cette culture, cette langue correspondant à une classe « subalterne ». Nous nous situons dans le mythe de la langue créole qui ne devait pas évoluer comme ces journaliers. Confortent-ils le discours moderniste ?

Rozèr et le narrateur peuvent être considérés comme des ancêtres, dépositaires de la tradition orale. Ils assurent la transmission de ce patrimoine qui risque de disparaître. Pour Alain Armand et Gérard Chopinet, la sauvegarde du patrimoine constituera une démarche privilégiée dans la lutte culturelle engagée par les créolistes. Boris Gamaleya poursuit le travail commencé par les pré-créolistes, en continuant à transcrire des contes et innove en exhumant un autre aspect de la littérature orale, les jeux de mots ou sirandanes. Axel Gauvin prend la relève de Boris Gamaleya et publie des « zistoir kréol » avec le souci d'une certaine recherche dans la présentation (illustration mariée au texte, gros caractères d'imprimerie, etc.)

> *« Il ne va pas s'agir là d'une simple transcription d'un conte entendu, mais bien d'une transposition à l'écrit du genre oral et ce, avec les transformations qui s'imposent. Il faut*

> *savoir à ce propos, qu'A. Gauvin menait une expérience d'alphabétisation en créole auprès des adultes et que ces petits recueils de contes constituaient d'excellents « manuels » de lecture pour les alphabétisés » (ARMAND, CHOPINET, 1983 : 240).*

Alain Armand et Gérard Chopinet soutiennent que la littérature créole prend deux orientations. La première s'inscrit dans la tradition coloniale et se caractériserait par le développement d'une littérature déterminée par la coexistence pacifique entre la langue dominée et la langue dominante. Tandis que la deuxième qualifiée de « gauche », de « radicale » est volontairement engagée dans la défense et la promotion de la langue créole. Le courant traditionaliste s'exprimera à travers la *Revue culturelle réunionnaise*. Vouée au culte de la culture française, elle s'inscrit dans la même perspective que les revues littéraires précédentes et donne au créole la même place folklorique.

> *« La revue Bardzour, dont le premier numéro paraît en 1976, va regrouper d'ardents défenseurs du créole qui affirment la volonté de promouvoir la culture réunionnaise et de défendre la langue créole. Aller à la recherche de l'identité réunionnaise, réconcilier le Réunionnais avec lui-même, démarches interprétées subjectivement 'comme un repli sur soi-même' (ROCHE, 1980 : 120) constituent en fait une forme de résistance face à l'assimilation culturelle outrancière à laquelle, de par le statut politique, sont soumis les Réunionnais » (ARMAND, CHOPINET, 1983 : 240).*

Par conséquent, grâce au genre romanesque, l'auteur peut faire passer l'image d'un langage, fantomal, hanté par les discours d'autrui, leurs intentions, car il s'agit d'un échange de paroles provenant des discours du passé.

5. Une écriture romanesque langagière inspirée du passé.

5.1 Esthétique romanesque traditionnelle hybride dans *Dofé sou la pay kann* pour la mise en scène d'un réel réunionnais.

Les premières phrases de la préface d'Axel Gauvin du roman réunionnais *Dofé sou la pay kann*, compte beaucoup de silences, renvoyant à la pesanteur du sujet, à savoir la veillée d'un mort. De plus, le type de phrases averbales et l'épigraphe rappellent le genre poétique: « La vi tin téat. Tikatorz »[175]

Le surnom « Tikatorz » indique l'importance donnée à l'oral, qui n'est autre qu'un surnom « non officielle » donné par le quartier ou les membres de sa famille. Le mot « vie » contraste avec le sujet central du roman, c'est-à-dire avec la mort. Cette citation du dramaturge Shakespeare ouvrant le texte, apparaît comme une leçon de vie qui révélerait le jeu d'acteur de chaque personnage du roman et qui signale les faux-semblants. Il ne faut pas se fier aux apparences, car sous le calme des champs de cannes brûlent les feux de la colère, de la haine, de la vengeance des oubliés et des laissés pour compte. Ce feu brûlant sous ces pailles de cannes exprimé par l'intitulé « Dofé sou la pay kann » que nous pouvons traduire ainsi par « Le feu sous les pailles de cannes », renvoie à l'amour qui consume Bolot pour Marianne, ainsi qu'à la force de ces personnages qui représentent la nouvelle génération de planteurs journaliers reprenant le flambeau. Le roman donne à voir un enchevêtrement dans le temps et dans l'espace de la plantation, d'où des titres de chapitres « Promié trimo. Promié méné. Parla névèr. » Nous parcourons le champ de cannes, ainsi que les époques fastes et difficiles.

[175] La vie est un théâtre. TiKatorz

Les narrateurs tour à tour, nous font voir leur vision de leur quartier, de leur histoire et de leur identité. Le texte contient de nombreux éléments hétéroclites notamment l'insertion du genre énonciatif du journal médiatique annonçant les décès. Ce changement de genre de récit est signalé par un jeu typographique. Cet extrait des avis de décès a pour but de rendre comique ce dont on ne peut rire, à savoir la mort. Marsia la commère introduit le comique en se vantant d'avoir porté la « bonne » nouvelle à tous, bien mieux que ne l'aurait fait les avis de décès à la radio. L'auteure joue tout au long de ce roman, sur les contrastes :

> *« Promié pou pas le baro, travèrs lalé d'ker-d'Zézi é fé son sign-de-kroi […] lé pa sat i abit akoté la kaz le défin mé sat i rès loin, labon-o Piton Zérnionm, sinonsa déryèr la Rivir-Boi-Patatt, sat-la minm la riv bonèr, èk la brine* [176]*» (LEVENEUR, 2000 : 15).*

D'emblée, le narrateur-commère commence par critiquer ce qu'il voit, les personnages présent à la veillée. Nous avons affaire à la représentation de l'oralité du langage, dont la syntaxe et le rythme génèrent le comique. Nous commençons *in médias res*, avec la pratique du « mouquatage ». Le narrateur se moque de ceux qui n'arrivent pas tôt lors des veillées funéraires. Nous avons d'emblée une représentation de la pratique du « mouquatage » et le lecteur participe à ses moqueries, par sa seule présence co-énonciative. Nous aurions là comme dans *Namasté*, une vision du monde qui appartiendrait aux personnes habitant dans les campagnes. Dans cette première remarque, il est à noter une critique des gens de la ville, qui ne perpétuent pas les rites. Ceux qui sont mis à l'honneur sont ceux qui se lèvent tôt et ceux qui arrivent avant tout le monde, alors même que la logique voudrait que ce soit les voisins et voisines qui arrivent les premiers et qui représentent la « tradition » créole, la vraie et ancienne identité créole que l'on retrouve dans les récits mémoriels. L'auteur nous insère dans un monde régi par des lois traditionnelles qu'on ne saurait déroger et auquel doit adhérer le lecteur. Ce monde est celui des anciens que le narrateur partage avec le lecteur.

---

[176] Le premier à passer le portail, à traverser l'allée de cœur de Jésus et à faire son signe de croix […] n'est pas celui qui habite à côté de la maison du défunt, mais celui qui habite loin, là-bas, en haut du Piton Gernium, oubien derrière La Rivière Bois de Patate. C'est celui-là qui arrive tôt, avec la brume. »

L'humour et la proximité du narrateur conteur premier consolent le lecteur, qui est troublé par le récit comique de cette veillée dans laquelle les personnages ne sont pas vraiment tristes et dans laquelle les uns se moquent des autres.

La deuxième voix est celle d'un personnage féminin Marsia qui nous est d'abord présentée de manière officielle par le narrateur principal :

> *« Dapré Pipine, dam-katéshis é anployé léta-sivil, prézantman asiz koté le pa-d'port pou gingn mié konté lé venan-zo-kor, si asoir, na sitantèlman d'travayèr-la-tèr ki fé zot devoir-i afront la mor é i soutyin la famiy dan son shagrin – sé akoz la Radio ke la grèn son shaplé de zannonces-décès konm tou lé onzèr : Nous avons le regret de vous annoncer la mort de Rosaire Joseph Marie Vienne survenue accidentellement. La veillée mortuaire se tiendra ce jour au domicile de Madame Scholastique Vienne au lieu dit Fonds-de-Cuvette*[177] *» (LEVENEUR, 2000 : 15).*

Pipine comme Marsia seraient les gardiennes du bon déroulement de la veillée. Pipine est le premier personnage féminin auquel nous avons accès. Elle représente l'Église et l'État, et renvoie ainsi au système colonial, symbolisant la droiture et l'ordre colonial. Son discours comporte le vocabulaire religieux rappelant sa vocation de dame-catéchiste de sorte qu'elle symboliserait la tradition religieuse. Gardienne d'un certain ordre, sa voix introduit une troisième voix typographiée en italique, celle plus officielle des annonces décès de la radio qui est un espace discursif hégémonique et politique. Pipine explique la raison pour laquelle bon nombre de planteurs assistent à la veillée mortuaire de Rosaire Vienne. Cette dernière porterait donc un discours de savoir que prolonge celui de la radio qui renseigne sur les circonstances accidentelles de sa mort. Ces mots tirés des annonces-décès ont pour effet le réalisme qui donne au lecteur l'impression d'entendre de vraies voix venues du monde paysan, celles des femmes, celles de la tradition avec ces archaïsmes et leurs idéologies qui retranscrivent leur univers propre.

---

[177] « D'après Pipine, dame de catéchisme et employé de l'état civil, présente là assise à côté du pas-de-porte pour mieux compter les arrivants au corps, si ce soir, il y a tant de travailleur-de-la-terre qui font leur devoir – qui affronte la mort et qui soutiennent la famille dans son chagrin – c'est à cause de la Radio qui a égrené son chapelet

5.2 Une narration introduisant le lecteur dans une nouvelle intimité.

Il y a une volonté chez Graziella Leveneur de faire entendre les petites gens du Sud de La Réunion et leurs façons de voir, leurs identités. C'est eux qui sont mis au-devant de la scène, encore plus que chez Marcel Cabon, puisque l'on entend essentiellement leur récit. Comme nous pouvons le constater, le récit romanesque d'expression créole articule des glissements et déplacements de voix. La polyphonie donne à voir la richesse et la diversité des narrateurs et des personnages nommés et décrit, contrairement à *Namasté*. La pluralité de ces discours de savoir-pouvoir compte celle du narrateur premier conteur qui mettrait en scène et manipulerait les autres voix, celle de Pipine qui explique le grand nombre de présents, devenue à son tour sujet de discours de savoir en évoquant celui de la Radio que le narrateur premier rapporte au style direct. L'emboîtement de discours rend compte de la complexité de la réalité discursive, peut-être plus proche de la réalité.

La quatrième voix, celle de Marsia se mêle à celle du narrateur premier et répond à Pipine :

> *« Marsia lé pa dakor sanm Pipine. Si le vèy lé réusi – tousa d'moun é névèr la ponkor soné- lé pa akoz mé pa-di-tou akoz la Radio piblik sé plito Radio-bord-shemin ki fo remérsié é sirtou èl Marsia, parske sé èl ke la fane la nouvèl partou. Ma fiy-otoi, sito k'la Loi – dé zandarm kaki – té fine shavir Madam Vienne èk lanons de la mor d'son garson, retrouvé néyé dan le basin d'la Ravine-Shevrèt, él, Marsia, él la anfil sa jup noir, son korsaz blan, kapline noir si la tèt, kaba vérni noir o bra, soulié fermé dann sashé plastik, savate dé doi si le pié, él la pas kaz an kaz – tir son savat-dé doi devan shak baro, anfil son soulié-fermé pou rant dan la kour – anons la tristeu nouvèl é sa, tout la sint-journé, san trouv le tan pou pléré, sé pié lé an san* [178]*» (LEVENEUR, 2000 : 15-16) !*

[178] « Marsia n'est pas d'accord avec Pipine. Si la veillée est réussie- tout ce monde et neuf heure n'est pas encore sonné- ce n'est pas à cause mais pas du tout à cause de la Radio publique c'est plutôt à la Radio-du-bord-du-chemin qu'il faut remercier et surtout elle Marsia, parce que c'est elle qui est allée déposer la nouvelle partout. Ma-fille-oh-toi, sitôt que la Loi – deux gendarmes en kaki- avait chaviré Madame Vienne avec l'annonce de la mort de son garçon, retrouvé noyé dan le basin d'la Ravine-Shevrèt, elle Marsia, elle a enfilé sa jupe noire, son corsage blanc, sa capeline noire sur la tête, son cabas verni noir au bras, chaussure fermée dans un sachet plastique, savate deux doigt au pied, elle est passé de case en case- tirant ses savates-deux-doigts devant chaque portail, enfilant ses chaussures fermées pour entrer dans la cour – annoncer la triste nouvelle et ça, tout la sainte-journée, sans trouver le temps de pleurer, ses pieds sont en sang ! »

Il s'agirait là d'une querelle concernant le véritable auteur de cette réussite provoquant le comique de situation, à cause du décalage avec le tragique de la mort de Rosaire. Cette dispute concernant à qui revient le nombre grandissant de présent au corps ramène la mort à une futilité.

Il y a un mélange de discours rapporté au style indirect aux deux premières lignes, et de discours rapporté au style direct de Pipine introduite par l'expression « Ma fiy-otoi » qui interpelle l'interlocutrice. Le lecteur tente d'en savoir un peu plus sur la mort de Rosaire, et chaque personnage-narrateur donne une version de la vérité. Cependant, le narrateur reprend la parole et lui explique en mimant Pipine, tout son parcours de la journée, dépositaire de l'information, sa mission a été de la faire circuler.

Le deuxième paragraphe s'organise en dialogue composé de questions-réponses dont les énonciations ne sont plus clairement identifiées, mais qu'on suppose être de Pipine et de Marsia étant donné que précédemment l'une et l'autre avaient pris la parole successivement. La cinquième voix est indéfinie, mais il semblerait qu'il s'agisse de deux voix simultanées, celles de deux personnages masculins Milo et Zid :

> *« Kisa la prévni Milo èk Zid, i rès la Titile, linn i plant zoinion, lot lay ? Sépa, mé lé dé lé la, shakinn sézi de trouv son konpèr abiyé parèy ke li : samn in somiz blan gran mansh, in pantalon térgal noir. Poin inn i konpran ali dan se linz rézérvé pou le vèy é ki san ankor le karo sho èk naftaline. Woufo ! Le manshèt i sèr le tour d'min » (LEVENEUR, 2000 : 16).*

Au troisième paragraphe, il est toujours question des voix des deux commères qui rapportent ce qu'elles voient et commentent les arrivés. Elles présentent les autres personnages en commençant par donner leur profession, leur spécialité dans le monde de l'Habitation. Pipine et Marsia prennent en charge le récit en rapportant au lecteur l'arrivée des personnes, car elles seraient en quelque sorte à l'origine de leur venue. Elles présentent également ces personnages par leur surnom, mise à part Rosaire qui a été présenté de façon plus officielle ; ce qui voulait dire que le surnom vaut plus que le nom de Baptême.

Avec ces personnages féminins, nous entrons dans le monde des ragots dès ce troisième paragraphe. Ces voix entremêlées les unes aux autres sans aucune transition, (puisque c'est au lecteur de les ménager) laissent voir une certaine distance et un décentrement ou signaleraient la mise à distance du narrateur premier

chef d'orchestre qui les tourne en dérision et les contredit en même temps qu'il nous les montre au plus près dans des fragments de discours de rumeur, de ragot, de chant, de légende, etc. :

> *« Ziska Etiènn –li élèv inn dizinn bèf baryolé Notredamlapé- la port son kor o kor ! Bé ! lu la dsann a pié, poitan son dé zanm la trap rofroidisman dann siklone Firinga. –« Pff, dé jamb maladé par l'siklone sé riyin, Rozèr la pèrd tout son kor dan in bassin d'lo, lu, alorss ! » Pipine i di – èl na le kèr dir, èl i ash an morso la vi demoun konm él i ash in volay […] Bolot èk Tinonm, asiz sou le piétamarin, si in ban lasosiasion Pandialé la prété pou le vèy, i bès la tèt. –Port zanfan nèf moi, fé grandi ali droit é for konm in pié palmis roiyal pou la Mor pran ali. La Mor tin fand'gars, wi di pa ou, Bolot »*[179] *(LEVENEUR, 2000: 16-17) ?*

La pratique du ragot occasionne un commentaire de Marsia, qui appelle une surenchère de Pipine concernant sa remarque. Une fois de plus, le personnage féminin est tourné en dérision. Le saut à la ligne signale le changement de voix. Il est cette fois question d'un narrateur plus objectif, plus neutre et omniscient. Ce changement de narrateur correspond au changement de lieu et de thème et de personnages masculins. Une nouvelle prise de parole d'un personnage inconnu, mais adressée à Bolot. Nous supposons que les surnoms nous les font connaître de façon plus intime. Ce cadre énonciatif autorise la prise de parole des personnages et narrateurs sécurisée. Il est à remarquer que ces personnages féminins parlent des personnages masculins, et inversement les personnages masculins parlent des personnages féminins, comme pour régler leur compte en coulisse.

---

[179] « Jusqu'à Etienne – qui élève une dizaine de bœufs bariolés à Notre-Dame de la Paix- a porté son corps au corps ! Et bien ! Il est descendu à pied, pourtant ses deux jambes ont attrapé un refroidissement dans le cyclone Firinga. – « Pff, deux jambes maladée par le cyclone ce n'est rien, Rosaire lui a perdu tout son corps dans un bassin, alors ! » dit Pipine – elle a le cœur dur, elle hache en morceau la vie des gens comme elle hacherait une volaille. »

5.3 Remettre en cause des préjugés sur les journaliers.

Face à la mort qui est à l'origine de la souffrance, les narrateurs conteurs ont un remède : l'humour, car ils racontent ces tragédies avec distance critique, nécessaires à rendre la tragédie comique.

> *« El la mèt si la tèr sèt zanfan, sink lé mor, insidonk mon fra, gard pa èl konmsa, èl lé diplomé-de-la soufrans, sink galon o kèr èl nana*[180] *» (LEVENEUR, 2000 : 17).*

Au lieu de s'apitoyer sur son sort, comme le fait Tinom, Marsia a une vision de la vie surprenante qui sera de tirer une grande fierté de tous ces malheurs et de pouvoir exhiber ses plaies comme autant d'exploits. Cette philosophie lui permet de sortir du schéma victimaire dans lequel est pris le personnage masculin journalier Tinonm.

Selon Jacques Pouchepadass, il faut aussi représenter les résignations des subalternes plutôt qu'uniquement leurs discours de révolte. Il reproche aux études sur les subalternes d'essentialiser leurs discours de cette façon, parce que les subalternes auraient davantage des discours de résignation plutôt que des discours de révoltes paysannes. *Dofé sou la pay kann* viendrait-il rompre les préjugés concernant le monde des paysans ou le remet-il en question ?

Chez la Réunionnaise nous constatons l'insistance du ton dèsinvolte qui fait sourire, car il s'agit de dédramatiser. L'humour est une pièce maîtresse dans cette œuvre fait figure d'*agency*. « *Agency* » est une notion développée par les études postcoloniales, qui signifie « capacité autonome d'action et de création » ; autrement dit, elle recouvre tout ce qui permettrait aux subalternes d'accéder à une identité autre que celle du subalterne. L' « *agency* » lui permet de dépasser sa condition, de créer et de s'épanouir en toute liberté. C'est aussi ce qui lui donne le moyen de se dire en tant que sujet et non en tant que dominé parlé par le discours hégémonique, car à première vue, l'objectif avoué serait misérabiliste.

---

[180] « Elle a mis sur terre sept enfants, cinq sont morts, ainsi donc mon frère, tu la vois comme ça, mais elle est diplômée de la souffrance, elle a cinq galons au cœur. »

Or, comme l'indique l'intitulé « Dofé sou la pay kann » est déjà une déconstruction puisqu'elle attire l'attention sur ce qui est caché, sur ce que nous voyons en surface de la Plantation et de ceux qui y vivent. Là où le discours social n'y voit que du feu. En d'autres termes, il ne voit que le calme et l'harmonie de la nature, la fixité du temps et des planteurs qui ne pourraient ni évoluer, ni penser. Représentants d'une sagesse émanant du monde agricole « traditionnel », ils sont mythifiés, contrairement au monde urbain de la ville qui serait peut-être plus animé, plus avancé d'un point de vue technologique et qui évoluerait constamment dans un monde moderniste. Or, le roman donne à voir plusieurs types de journaliers, leur singularité, leurs histoires qui déconstruisent ces préjugés. Toutefois, ils portent presque tous le discours politique communiste. Comme Ram, ils seraient capables de penser et de participer au changement politique qui est l'espace discursif dominant. L'auteure voudrait aller dans l'intimité de chacun par le biais de la narration du commérage.

L'humour des narrateurs renvoie à une prise de contrôle des situations. C'est aussi un jeu avec le lecteur qui doit être capable de décoder, de comprendre ce qui est dit de manière détournée. L'humour vient de certaines mises en scène qui rappellent l'acte du contage ou le théâtre, à cause des mimiques, des clins d'œil, et des apartés. D'autant que *Dofé sou la pay kann* commence par l'épigraphe évoquant le monde comme un théâtre. Dans le grotesque de la situation et dans le tragique, le roman va prendre des formes « théâtrales ».

5.4 Narration de la raillerie de la pratique dominante du « mouquatage ».

Le réel dans lequel vivent les personnages et les narrateurs subalternes les pousse à s'enfermer dans une réalité autre, comme celle du souvenir et du rêve car ils n'ont pas leur place et ne parviennent pas à vivre heureux avec les autres. Il s'agit d'une existence insupportable dans le sens où tout n'est que souffrance, humiliation et exclusion, les personnages ne voient pas d'autre alternative que de s'évader par la pensée, par le rêve et l'imagination. D'autres peuvent aussi s'enfermer dans un sentiment de révolte, de haine ou de colère qui les rendra fous aux yeux du monde. Prenons le cas de Prospèr et de Roné :

> *« Prospèr tin militan-sindika, mason san travay é sémèr d'grèv en activité permanente. […] An 1977, Prospèr la rod fé pèt son kaz é son famiy také anndan, sanm troi baton la dinamit. Done amoin travay, té marké si la port son kaz. Travay li la pi gingné ditou. Le sanzmandèr, ant kat mir baroté, la rann ali ankor plis manfoupamal »*[181] *(LEVENEUR, 2000 : 56).*

Les narrateurs et narrataires sont deux à faire de Prospèr un objet de discours de savoir et de moqueries qui le marginalisent, puisque nous nous situons à la fois dans le discours privé de la rumeur mais aussi dans le discours public de la doxa qui stigmatise ceux qui vivent en marge. L'humour illustre le dépassement. Le narrateur prend de la distance, et ne se met pas à la place de Prospèr. Toute la violence que représente Prospèr et la violence de ces actes rapportés, contrastent fortement avec les moqueries du narrateur.

L'ironie reste indispensable dans l'élaboration de cette nouvelle écriture romanesque, puisque tout au long de ce roman, les narrateurs rappellent leurs mésaventures, leurs malheurs. Les personnages planteurs journaliers subissent effectivement des injustices sociales. Aussi la pratique du « mouquatage » est

---

[181] « Prosper était un militant-syndicat, un maçon sans travail et faiseur de grève en activité permanente. […] En 1977, Prosper a voulu faire exploser sa case et sa famille enfermée dedans, avec trois bâtons de dynamite. Donnez-moi du travail était marqué sur la porte. Du travail il n'en a plus eu du tout. Le changement d'air entre quatre murs de barreaux l'ont rendu encore plus m'en fous pas mal ».

fondamentale, car il s'agit d'une pratique utilisée dans les racontars où se rejouent des conflits. Aude-Emmanuelle Hoareau[182] se demande si l'art de se moquer ne serait pas le ciment de la société réunionnaise.

> *« Il va sans dire que le moucataz fait partie du quotidien des Réunionnais. On se moque des autres, les autres se moquent de nous, avec en toile de fond un rapport de pouvoir entre les protagonistes. On a peur d'être moucaté, et on moucate pour pouvoir dominer, être plus fort que l'autre qui se trouvera en mauvaise posture, qui fuira ou vaincra en étant indifférent aux moqueries » (HOAREAU, 2010 :87).*

D'après Aude-Emmanuelle Hoareau, le « moucataz » se pratique toujours en groupe, en famille, entre amis, entre voisins ou encore entre collègues. Se moquer ensemble permet de créer des liens et instaure un sentiment de complicité. Elle pose la question de savoir si cette technique de fonctionnement social est spécifique aux Réunionnais.

Aude-Emmanuelle Hoareau tente de distinguer les formes de « moucataz » qui varient du simple humour moqueur au commérage parfois malveillant, en passant par la raillerie. La raillerie serait la forme de « moucataz » la plus spontanée et la plus immédiate. L'auteure considère qu'elle pourrait simplement être taquine et se rapprocher de l'humour et traduirait la force du second degré. Elle fait un parallèle avec le fonctionnement de la langue créole. Dans sa représentation de cette langue, le créole comporterait cette puissance du second degré, un humour porté sur l'existence, emporte malgré lui par le mot juste, la remarque à propos, la force de l'image qui décrypte les situations les plus embourbées dans les faux-semblants.

Le « moucataz » qui s'adresse au proche ou à l'étranger traversant la rue constituerait une manière de ramener à une communauté de vie, de forcer la proximité, la sympathie… ou de déranger, de pousser la victime hors de ses gonds.

> *« Le moucataz devient souvent ironie, raillerie qui veut faire entendre le contraire de ce qu'elle dit. L'ironie enveloppe l'humour et le paradoxe, traduisant l'indépendance d'esprit de celui qui se moque » (HOAREAU, 2010 :89).*

Se référant à Victor Delbós, reprenant le philosophe Spinoza, Aude-Emmanuelle Hoareau affirme que l'ironie traduit l'indépendance de l'esprit, une autonomie intérieure qui serait le propre de l'homme. Par l'ironie, le Moi se voudrait

---

[182] Aude-Emmanuelle HOAREAU, *Concepts pour penser créole*, Saint-Denis : Zarkansiel, 2010.

plus grand que le contexte et les situations. Il serait provocateur aussi et forcerait l'autre à se défaire de ses faux-semblants.

L'ironie s'avère être un type narratif de pouvoir générateur de liberté d'expression. C'est pourquoi les romans de Graziella Leveneur et de Marcel Cabon en use de manière importante pour régler leur compte et contrebalancer la situation de dominé dans laquelle se trouvent parfois les personnages.

> *« Il pourrait s'agir d'une forme de lâcheté salvatrice, qui dans le contexte du moucataz, ferait ressortir une certaine fierté de l'âme créole, une intégrité, une force encore et toujours à exploiter » (HOAREAU, 2010 :89).*

Le « moucataz » peut aussi se livrer à la malveillance du « ladilafé », c'est-à-dire du commérage qui n'est pas typiquement créole, mais qui s'exerce de manière importante. Le « ladilafé » viendrait selon elle, dèstabiliser les jeux sociaux et les mécanismes sur lesquels ils reposent. Il se fait en famille, entre amis, entre collègues et consiste à passer aux cribles les paroles et les manies d'autrui. Ces commentaires et critiques systématiques, de mauvaises paroles proférées aurait pour but de ramener l'autre à sa simple condition d'humain.

Aude-Emmanuelle Hoareau parle de mécanisme social à part entière, étant donné que les gens se jugent et se jaugent pour déjouer les plans machiavéliques des uns et des autres. Il pourrait s'agir de l'effet nocif du « moucataz », de son dérapage incontrôlé et traduirait une façon particulière d'exister, à distance, avec un recul critique qui fait qu'on n'adhère jamais complètement à la réalité, mais qu'on va chercher derrière, ce qui la sous-tend, la faiblesse des uns, le je-m'en-foutisme des autres. Et parfois, c'est à travers lui qu'on exprimer le besoin de se rendre intéressant, d'entre peu ou prou en relation avec l'autre.

Elle conclut en déclarant que le moucataz dans ses formes bienveillantes serait une manière de se positionner légèrement en retrait vis-à-vis des situations de la vie, pour peut-être davantage d'implications. Serait-ce le signe d'une maturité qui ne s'affiche pas comme telle, mais se pare des atours de l'enfance, de la moquerie, de la méchanceté parfois ? Il pose sur la vie une différence de regard et deviendrait une arme du Réunionnais ou de la Réunionnaise qui jette sur lui/elle-même et sur les autres un regard extérieur et critique, parfois tendre, parfois injuste, pour ne jamais se laisser prendre aux illusions du monde.

Le roman réunionnais de Graziella Leveneur s'organise à partir de ces modes discursifs qui sont qualifiés par James C. Scott de « fragments de discours subalternes ».

> *« Aforstan manz galé bordmèr, son madam la téri shé lé fou, la Dass la ramas son grap zanfan. Dopi sa, Prospèr i fé le téroris èk son gosié, piske dinamit i trouv pi konmsa, sirtou ke pèrsone i vé pi d'li si in shantié. Alor, li fé pèt kozman. […] Le koko Prosper la bloké an 1977, aforstan pran la soufrans dé zot, dinn grèv alot, a la SGTE, shé Oulia-Fort, a la SORECA, shé Canadas, a la SAT, la SEGECOM. Dann tout grèv, le poin anlèr, li kas son gozié. Ali promié si le fron èk son piédkou pli bèl in tron d'zak-santan, […]. Kamarad i tonm anlèr safodaz, i pas sou in lanzin, Prospèr I fé in kolèk-mézami-kamarad, le patrona a encore laissé une vèv dan le bézoin, la lit i kontune, Dobré ! ton poi lé o fé »* [183] *(LEVENEUR, 2000 : 62).*

Le narrateur alterne registre tragique et comique pour communiquer le discours politique communiste de Prosper. Il met en exergue le fait qu'il s'exprime avec violence parce qu'il n'est entendu de personne. Dans ce récit, Prosper est parlé par les sujets narrateurs de la rumeur. Le discours rapporté au style direct rend possible le décentrement et donne au personnage l'occasion d'être sujet de son discours politique adressé à l'homme politique Michel Debré, député de La Réunion en 1963.

> *« la lit i kontune, Dobré ! ton poi lé o fé. Jordu, Dobré lé kashièt troizièm az, an Frans, mé Prospèr i vé pa antann parlé din ot : Dobré minm, son diab pou létèrnité » (LEVENEUR, 2000 : 63).*

De façon surprenante, à la fin de l'histoire de Prospèr le registre comique disparaît pour donner une nouvelle image à ce Prosper et l'ériger en martyr : *« aforstan pran la soufrans dé zot », « son dé zié la fine travers lanfèr. »* Le

---

[183] LEVENEUR, Graziella, *Dofé sou la pay kann*, pp. 55-57. « Prospèr était un militant-syndicat, maçon sans travail et auteur de grèves en activité permanente. […] En 1977, Prospèr a voulu faire exploser sa case et sa famille à l'intérieur, avec trois bâtons de dynamite. Donnez-moi du travail, était marqué sur la porte de sa case. Le travail, il n'en a plus eu du tout. Le changement d'air entre quatre barreaux l'a rendu encore plus m'en fous pas mal. Á force de manger les galets des bords de mer, sa femme a atterri chez le fous, la Dass lui a pris ses enfants. Depuis ça, Prospèr fait le terroriste avec son gosier, puisqu'on ne trouve plus aussi facilement de la dynamite, surtout que plus personne ne veut de lui sur un chantier. Alors, il fait exploser sa voix. […] La tête de Prospèr s'est bloquée en 1977, à force de prendre la souffrance des autres, d'une grève à l'autre […]. Dans toutes les grèves, le poing levé, il se casse la voix. C'est lui le premier sur le front, avec son cou plus gros qu'un tronc d'jacques-santan, […] la lutte continue, Debré ! Tes carottes sont cuites. Aujourd'hui Debré se cache dans un club de Troisième âge, en France, mais Prospèr ne veut pas entendre parler d'un autre : toujours Debré, son ennemi pour l'éternité ; »

personnage est alors grandi, il est admiré, et son fameux discours apparaît enfin, avec autant de verve, qu'on nous rapportait :

> *« la lit i kontune, Dobré ! ton poi lé o fé. Jordu, Dobré lé kashièt troizièm az, an Frans, mé Prospèr i vé pa antann parlé din ot : Dobré minm, son diab pou létèrnité. »*

S'agit-il d'une imitation de son discours ou des mots de Prospèr lui-même, puisque le discours est tourné en ridicule ? En reprenant ses mots, le narrateur attesterait de la dèsuétude des propos de Prosper. Ce qui en fait un personnage ignorant, têtu et comique.

5.5 Retour à une vision globalisante de l'Autre paysan réunionnais figé dans le traditionalisme.

Cette théâtralisation des voix laisse tout de même entrevoir une sorte d'univocité d'un narrateur sujet créole journalier masculin communiste malgré la polyphonie qui y est fondamentale, étant donné que celui qui clôture le texte est Bolot, personnage sur lequel le narrateur s'arrête longuement. Ce personnage résigné porterait une voix plus profonde de subalterne qui accepte sa posture de dominé, contrairement aux autres. Il représenterait donc la sagesse du monde paysan qui ne se laisse pas abattre malgré les injustices sociales et la dureté du travail. L'auteure le fixe dans une image, dans un temps qui essentialise le paysan pris dans le monde traditionnel de la terre, pris dans la répétition de chaque geste du planteur, comme le démontre l'excipit :

> *« Bolot i lèv in touf shyindan èk son pik, li plonz son min sou le rasine, li ramas inn ponyé d'tèr ke li grinn dan son shapo. Rèzman la pli la byin shabouké dan la nuit ! Sra pli fasil pou rash le zèrb ! Tèr-la na in bon vèn ! Lé pa la tèr la Titile, mé èk dé kou d'pèl, in sak sèl èk in bon pé kouraz i mank in pé se matin. Son kèr lé lour… diré na in galé desu. La mer*

labanba, déryèr la lign katsan, déryèr Pirfon, loin loin minm, labanba, lé gri konm in plak la tol[184] *» (LEVENEUR, 2000 :132)*

Après le règlement de compte et le dialogisme que suppose la polyphonie romanesque, le narrateur externe-interne (qui serait à la fois tout le monde et personne comme chez Marcel Cabon) termine avec le portrait du personnage passif de Bolot, représentant de la nouvelle génération qui pourrait être capable de porter le flambeau ou non. Ce dernier reste résigné comme l'indique l'expression « galé desu le ker » que l'auteure avait décidé d'utiliser pour titre de roman au départ. C'est pourquoi dans la préface, Axel Gauvin écrit : « Ek Dofé galé sou le ker », in romansièr an réyoné i éné. Bienveni dan la bann i konpoz déza liv an kréol. »[185]

[184] « Bolot soulève une touffe de chiendent avec sa pique, il plonge sa main sous la racine, il ramasse une poignée de terre qu'il égrène dans son chapeau. Heureusement que la pluie a bien fouetté dans la nuit ! Ce sera plus facile pour arracher les herbes ! Là il y a une bonne veine ! Ce n'est pas la terre de la Petite Île, mais avec deux coup de pelle, un sac de sel et beaucoup de courage, n'importe quelle culture reprend faveur ! Cependant, du courage il lui en manque un peu ce matin. Son corps est lourd… on dirait qu'il a un galet sur le cœur. En bas, Là-bas, la mer, derrière la ligne quatre-cent, déryèr Pierre fond, loin très loin, la-bàs, elle est grise comme une plaque en tôle. »

[185] Avec « Le feu galet sur le cœur », une romancière en réunionnais est naît. Bienvenue dans la bande qui compose déjà des livres en kréol. »

Conclusion

Après avoir comparé les récits mémoriels féminins postcoloniaux aux romans féminins postcoloniaux et après avoir mis en regard les récits mémoriels masculins coloniaux et postcoloniaux, nous avons pu analyser brièvement des romans mémoriels masculins faussement autobiographiques postcoloniaux réunionnais, *Zistoir Kristian* et *Louis Redonna* de Daniel Honoré dont l'absence de « je » et de monologue intérieur rappelle quelque peu la structure des récits mémoriels, à savoir se dire pour raconter l'île.

Il s'agit d'exposer un « je » témoin de la société passée ou actuelle, coloniale ou postcoloniale. Le récit mémoriel féminin postcolonial mauricien *Letan lontan* et les romans masculins postcoloniaux réunionnais *Zistoir Kristian* et *Louis Redonna* traitent de la société postcoloniale tandis que le récit mémoriel masculin colonial réunionnais *La dame de Manapany* évoque la société coloniale. Dans la majorité des textes, nous observons plus ou moins l'absence du « je », car la priorité est donnée à l'histoire et à la mémoire, même au roman qui demeure la fiction du réel.

La valeur documentaire des romans et des récits mémoriels du corpus signifie que les narrateurs habitent et se réapproprient l'espace insulaire. L'ethnotexte ferait partie de la formation discursive du Savoir pris comme une réponse aux discours dominants littéraires.

Nous nous demandions en quoi des représentations de réappropriation de discours de savoir et de pouvoir des subalternes, en tant que réponse aux romans coloniaux et exotique donneraient naissance à une « écriture de l'intimité ». Il semble qu'à partir des années 60 et 70, à Maurice comme à La Réunion, les romanciers s'attachent à mettre en scène de nouveau discours de savoir, d'ethnotextes qui rappellent le roman historique et le roman réaliste. *Namasté* de Marcel Cabon reconstruit un discours de savoir privé de la rumeur des villageois

mauriciens qui assigne l'autre indien. Deux types de narrateurs pour deux types de discours s'entremêlent pour saisir l'Indien exotique, en reprenant l'orientalisme. Alors que Marcel Cabon souhaitait donner voix au monde rural et rendre compte d'une certaine vérité, son roman fonctionne de la même manière que les romans coloniaux, puisqu'il ne rend pas compte de la complexité de l'Autre subalterne.

Dans le roman réunionnais d'expression créole *Dofé sou la pay kann*, le récit de la rumeur davantage omniprésent, met en scène le discours de pouvoir dans la pratique du « mouquatage » et dans les discours politiques communistes. Derrière une polyphonie qui donnerait voix au monde de l'Habitation qui part en fumée, à ces planteurs créoles, une voix semble dire la résignation de ces derniers. Graziella Leveneur s'inscrivant dans la promotion d'une langue créole et de son patrimoine met en évidence un traditionalisme créole dans une énonciation contée et parfois ethnotextuelle.

Les héros de ces trois romans cherchent à faire lien avec le passé, avec le traditionnel et l'ancestral, d'où la recension de mythe de compensation, la présence importante de la littérature orale et des ethnotextes qui figurerait un mythe selon Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. Même dans le roman réunionnais contemporain *Femme sept peaux*, la rumeur et le ragot sont utilisés pour saisir l'identité d'un personnage mystérieux et fantomal féminin de couleur. Les narrateurs tentent en vain de l'assigner en objet de connaissance dans le racontar. Ce personnage échappe alors au récit, aux narrateurs et au narrataire comme pour exprimer son « agency ».

Nous nous sommes centrés dans ce cinquième chapitre sur des nouvelles formes de discours de savoir pouvoir de résistance utilisé par des paysans, par des journaliers narrateurs qui reprennent à leur compte un discours colonial orientaliste concernant l'Indien dans *Namasté*. L'Indien est réifié par le narrateur blanc, mais aussi par les narrateurs anonymes du village mauricien ; ce qui donne l'impression au lecteur d'entendre les discours des paysans dans leur intimité, puisque ce sont les récits de la rumeur, qui ont lieu en coulisse loin du dominant, qui organisent le roman. Ce texte privé semble fondamentale dans l'écriture romanesque d'expression créole qui aspire à la représentation d'un discours de vérité identitaire. *Namasté* et

Dofé sou la pay kann tendent à réifier l'Indien et la Plantation, rendant hommage au traditionalisme.

Qui plus est, la forme dite « roman » autorise ce mélange au niveau de la narration et de la mise en scène de la parole, en ce que le roman permet d'entremêler différentes façons de dire et de narrer. Comme il permet de tisser les voix. Les romans et les récits mémoriels constituent des espaces privilégiés dans lesquels des voix semblent s'exprimer en toute liberté et en toute sécurité, à l'intérieur de formes particulières, telles que le chant, la rumeur, le ragot, le conte. Autrement dit, une forme de subalternité s'y manifesterait.

Les champs littéraires réunionnais et mauriciens deviennent des espaces où se joue la représentation d'un discours de vérité sur l'identité créole, indienne et donc sur l'altérité. Á la croisée de la rumeur et du discours ethnographique, nous assistons au retour d'un exotisme pris en charge par le monde paysan, par une classe subalterne, alors même que les auteurs de texte cherchaient à saisir de nouvelles identité dans un nouveau langage.

Les romans et les récits mémoriels mauriciens et réunionnais se caractérisent par l'hybridité générique. Autrement dit, des croisements s'articulent d'un genre à l'autre ; nous y retrouverons les structures narratives du journal, de la rumeur et de l'anecdote. Nous pouvons expliquer cette hybridité générique, en partant de la notion de « genre » littéraire et en remettant en question les frontières rigides et les catégories génériques.

Ces nouvelles conceptions du champ littéraire déconstruisent la notion même de littérature et de ses formes canoniques génériques qui nous permettent d'appréhender une littérature de l'intime, représentant des subalternes de couleur masculin et féminin. Cette nouvelle narration d'expression créole qui apparaît dans les années soixante-dix correspond aux contre-littératures dans l'insertion des littératures orales et de colportage.

Ainsi, ces romans et ces récits mémoriels sont des genres liés la mémorisation et à la restitution coloniale ou postcoloniale. Nous avons affaire à un moyen de contrôle du village qui est omniprésent dans *Dofé sou la pay kann*. Nous faisons dialoguer des romans et des récits mémoriels dans leur choix narratif,

énonciatif, discursif et dans leur objectif avoué qui est de mettre en scène la réappropriation de savoir et la représentation des discours de savoir des « vrais » Mauriciens et Réunionnais que les auteurs mettent en regard avec les stéréotypes tradionnaliste, occidental et colonial. Il s'agit de remettre en question ces préjugés concernant cet univers créole, hérité de la culture esclavagiste et engagiste des Plantations, comme un contre-discours comprenant le savoir transmis par les esclaves qui toujours étaient marginalisés et parlés par le discours dominant.

Nous avons dû passer par la contextualisation des récits mémoriels réunionnais et mauriciens, d'une part pour expliquer le choix de notre analyse comparée de types de textes qui se rejoignent (dans leurs perspectives de remettre en cause les discours globalisants assignant l'Autre de couleur, l'Autre créole, l'Autre mauricien et réunionnais en subalternes). Ils font échos aux représentations des romans coloniaux, car il est encore question de conflit de légitimité à prendre la parole pour informer de l'identité de la culture et de la vraie tradition. Ils débattent eux aussi de cette vérité, et usent d'une organisation narrative tantôt personnelle du journal intime, tantôt de l'intimité rendue publique du ragot. L'analyse de ces représentations mythifiée, idéalisée liée à l'identité collective mauricienne et réunionnaise a révélé l'obsession de dire le réel de manière encore plus décentrée.

Il nous a semblé nécessaire de passer par la description du fonctionnement des premiers romans en langue créole réunionnais pour voir si les enjeux étaient les mêmes que ceux des textes analysés dans la première partie. S'agit-il toujours d'une identité de couleur, de race et de classe ? Après l'étude des quatrième et cinquième chapitres, nous pouvons répondre à l'affirmative, puisqu'il est encore question dans *Zistoir Kristian*, dans *Dofé sou la pay kann*, dans *Á l'ombre de mon passé simple*, dans *La vie d'un petit homme*, de la classe sociale des pauvres gens, des petits planteurs, des charpentiers, des immigrés, tandis que d'autres récits mémoriels font état d'une identité créole de Yab des Hauteurs de l'île de La Réunion, tels que *La dame de Manapany*, *Marie Biguesse Amacaty* ou *Le Z'embrocal*.

CHAPITRE VI :
SE RAPPROCHER TOUJOURS PLUS DE LA REPRÉSENTATION IDENTITAIRE PLUS VRAIE DE L'INSULAIRE ALTÉRISÉ.

Introduction

L'identité narratorielle de la commère est censée véhiculer une information par le biais de la rumeur. Cette information construit des objets de savoir et de pouvoir, c'est-à-dire des subalternes, étant donné que le discours de la rumeur dans la situation de communication acquiert une certaine autorité et constitue une sorte de moyen de contrôle par rapport au discours dominant défini jusque-là, dans laquelle celui qui fait l'objet de raillerie est parlé par d'autres personnages. En quoi est-il pertinent de comparer le discours colonial et orientaliste avec le discours du commérage et du « mouquatage » ?

Les discours dominants parlent pour les subalternes dans les romans coloniaux et dans la littérature exotique. Or dans des romans postcoloniaux et dans des récits mémoriels, nous observons des formations discursives de résistance des narrateurs dans le sens où ils remettent en question ces discours hégémoniques, coloniaux et exotiques. Ces formations discursives s'articulent autour de ce que James C. Scott appelle les « arts de la résistance à la domination » et des « fragments du discours subalterne ». Les genres de discours que sont en effet, les commérages et la rumeur formeraient ces fragments. En d'autres termes, il y a mise en scène de l'émergence de discours de personnage et de narrateurs qui produiraient des effets de réel, puisqu'il s'agit de textes cachés énoncés en coulisse, c'est-à-dire loin des dominants.

Les récits mémoriels et les romans coloniaux se réapproprient des savoirs pour entrer dans un certain « ordre de discours » décrit par Michel Foucault. Les fonctionnements sont ainsi similaires, ce qui entraîne une recherche des différents types d'écriture liée au savoir et au pouvoir.

Ce chapitre tend à démontrer l'hybridité des typologies narratives des romans et des récits mémoriels qui mélangent diverses formes de discours. De fait,

aujourd'hui la pluralité des voix narratives entraîne la cohabitation dans le texte romanesque de formes discursives provenant de la littérature orale, une contre-littérature selon Bernard Mouralis.

« L'esthétique narrative » romanesque du ragot se fonde sur une polyphonie de locuteurs anonyme. Nous supposons que la polyphonie de *Namasté* génère une écriture de savoir dans la réappropriation de mythe et de conte qui transmettent un enseignement au lecteur dans des romans mauriciens et réunionnais à partir de la deuxième moitié du 20ème siècle dont *Namasté* de Marcel Cabon (1956), *Dofé sou la pay kann* de Graziella Leveneur publié en 2000 dans les années 70, qui joue elle aussi des discours de savoir du commérage et ceux de la littérature orale créole, le conte, la légende et la superstition que l'on retrouve aujourd'hui dans les récits mémoriels mauriciens et réunionnais, à savoir *Letan lontan* de Rada Gungaloo.

Ces textes préfigurent un nouveau style d'écriture en créole qui fait connaître de nouvelles voix des classes sociales pauvres. De cette manière, ils miment une narration souterraine révélant l'intimité de chaque personnage tantôt homogénéisé en objets de discours tantôt sujets de discours notamment dans *Dofé sou la pay kann* dans lequel chacun raconte son histoire, son anecdote et son potin.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou et Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo parlent de transferts et de réaménagements qui se produisent entre l'oral et l'écrit, d'interculturalité et d'intertextualité nécessairement convoquées par le texte littéraire créolophone et francophone qui ont trait à la disposition scénographique du texte, de sa mise en scène des situations de diglossie ou sa représentation de la parole comme du réel. Les univers créoles soulèveraient le problème crucial du choix de la langue.

> *« La francophonie se définit souvent par l'écart, par la différenciation, instituée par rapport aux pressions normatives d'un champ littéraire et linguistique dominant, ce qui peut induire globalement, de la part de l'écrivain, deux attitudes. D'une part, il peut choisir la voie de l'acculturation et de l'assimilation aux modèles littéraires français afin de pouvoir intégrer ses textes dans une littérature admise et codifiée. D'autre part, il peut rechercher une différenciation majeure qui vise à rompre l'assimilation, conçue comme mainmise coloniale, et choisir une écriture exhibant le particularisme culturel » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2004 : VII).*

Á première vue, il semblerait que les textes du corpus soient dans l'orientation de la rupture. Or, ils ne sont que la reprise de discours dominant du narrateur prolétaire, du paysan dans le sens où ces derniers prennent en charge ces

stéréotypes dans *Namasté*, *Letan lontan*, *Dofé sou la pay kann* ou *Boadour*. Malgré une tentative de décentrement, l'orientalisme subsiste et transformerait l'écriture romanesque en celle du récit de vie.

Nous aborderons les enjeux linguistiques et sociaux des romans paysans de Graziella Leveneur et de Marcel Cabon en ce qui concerne leur écriture de la rumeur romanesque créole. Nous pourrons voir dans le champ littéraire réunionnais, un continuum et des résonnances entre le genre romanesque et l'autobiographie, l'autofiction et les mémoires, continuum que nous retrouvons dans une moindre mesure et s'élaborant de manière autre dans le champ littéraire mauricien. Ces deux types de textes mauriciens et réunionnais que sont les récits mémoriels comme les romans du corpus à la première personne sont confrontés au paradoxe de dire le « je » sans vraiment le pouvoir.

1. La polyphonie des romans paysans qui feint le réel.

1.1 Faire entendre des contre-discours de la diglossie.

Le roman réunionnais *Dofé sou la pay kann* d'expression créole se construit principalement à partir de ces ragots. Autrement dit, le texte prend la forme d'un potin de différents personnages. Nous supposons que le créole ne peut être utilisé par l'auteur que dans cette forme de récit. Le ragot et la rumeur sont des genres qui conviennent à l'expression narrative créole. Ces formes deviennent donc littéraires en instaurant un nouveau type de narrateur, un nouveau lectorat, une nouvelle stratégie énonciative et par conséquent, une nouvelle esthétique. Nous nous demandons si cette forme narrative renouvelle le genre romanesque dans le sens où le dédoublement narratoriel correspondrait à un décentrement du discours de ceux qui ont toujours été marginalisés.

Namasté et *Dofé sou la pay kann* présentent deux créolisations différentes à une dizaine d'années d'écarts. Bien que plusieurs similitudes apparaissent d'un roman à l'autre (et notamment la langue créole), on voit le discours colonial et orientaliste perdurer dans *Namasté* de façon omniprésente, alors que *Dofé sou la pay kann* adopte le discours anti-colonial et anti-dominant des littératures post-coloniales qui émergeraient à l'époque. Le contre-discours colonial apparaît une seule fois au beau milieu de *Namasté*, alors que dans *Dofé sou la pay kann*, il est omniprésent chez la moitié des personnages, car d'un côté nous avons le discours politique communiste porté par la plupart des personnages masculins essentiellement alors que de l'autre côté, les discours politiques du contre-partie sont pris en charge par des personnages féminins. Le récit se transforme en débat politique lors de cette veillée sans corps.

Mettre en scène une réappropriation d'une identité créole est fondamentale dans une littérature en dysglossie. Contrairement à l'intrigue du roman réunionnais *Dofé sou la pay kann*, l'intrigue de *Namasté* se centre davantage sur une personnalité et sur un événement, à savoir l'arrivée de l'étranger indien dans un village mauricien.

La Réunionnaise Graziella Leveneur ne traite pas de la même manière l'Autre, car les relations entre voisins, amis, proches et membres de la famille sont bien mises en évidence et se caractérisent par une grande proximité. Il en résulte une représentation d'une intimité entre les personnages, et entre narrateur et lecteur. Le lecteur entre en effet, dans l'intimité de chaque famille, grâce au racontar. Il s'agit de romans de l'intime, puisqu'ils donnent à voir la proximité dans le cadre de la communication.

Les romans mauriciens et réunionnais « renouvelleraient » et fabriqueraient des discours dominants dans un genre narratif censé rendre compte de l'intimité des personnages.

1.2 Hommage rendu à Rozèr l'ancêtre.

Dans *Dofé sou la pay kann*, le personnage principal n'est pas clairement défini. Néanmoins tout laisse à penser que ce soit Rozèr, étant donné que la veillée est en son honneur et que tous les autres personnages lui rendent hommage.

Dans *Dofé sou la pay kann*, le personnage principal n'est pas clairement défini. Là encore le lecteur se trouve dans le flou total, comme pour le temps et l'espace. Dans notre roman, Rozèr le personnage principal, étant décédé et absent, n'est vu par le lecteur que *du dehors* puisque tous les autres personnages reconstituent son portrait et sa biographie. Ces derniers sont vécus *du dedans*, car ils construisent le roman par leur discours. En réalité, deux étapes sont notables. La première qui confirme la théorie de Mikhail Bakhtine, car le narrateur commence par décrire les personnages physiquement. De ce fait, ils sont d'abord exprimés sur le mode *du dehors*, puis sur celui *du dedans*, car ils deviennent eux-mêmes

narrateurs, et par la même des héros. Ce sont donc les paroles des autres personnages qui donnent accès à la vie de Rozèr :

> *« - Rozèr té pa in plantèr ! Li lavé le bak. - In bak persé, kouyas ! Li té somèr ! - E vou-la, in pé d'réspé pou son manman, èl la transpiré pou bak-la ! é wala Marsia ki kont lé sakrifis fé par Madame Vienne pou anvôy son garson lékol. […] Epi an final de kont, le karodtèr vandi apré le bak, kank son garson la dèsid rant dan in lékol laba déor. […] Dopik Rozèr lavé artourn de Frans koman lanbasadèr, diplonm dann valiz, la tèt sarzé d'rèv- lé rob li sa ashté pou manman, la kaz li sa aranzé, in loto pou anmèn aèl promné- son ka té in tourman. […] son sèl lokipasion : grat lèstilo. […] Pipine la touzour zèt in zié de modision su Ti Rozèr é sé zaktivité d'zintèlèktièl-bitasion. Le zétidian i amontré lé vaniki di kartié » .*[186]

Par leurs paroles, le lecteur accède à la personnalité et à la vie de Rozèr. Le texte nous apprend qu'il a pour rôle de tisser un lien entre la société et les personnages. Il est lui aussi parlé par les autres du quartier comme Ram. Rozèr peut être considéré comme un ancêtre étant donné qu'il leur a transmis un savoir, tel un père. Il s'agit d'un savoir littéraire, culturel et historique :

> *« Le zétidian i amontré lé vaniki di kartié : […] in troupo d'nyang*[187] *[…] i né dépoz zot kor si détroi tabouré […] pou akout Rozèr lir dann liv. Pou ral dan son gob inn popilay si tan tèlman plin d'réspé pou lé liv ke zot i toushé pa inn par pèr d'dérèspèkt lonèr d'lékol nasional laik é piblik […]- Rozèr la komans par le liv des mythes et légendes grecques : le bann ti-plantèr-zournalié la pa bayé, la ékout tout, bout an bout le zié an piès sink Fran, mé san pasionman- tro d'mistouk*[188] *shé lé grék, ala zot sèl romark »*[189]*(LEVENEUR, 2000 : 20).*

---

[186] LEVENEUR, Graziella, *Dofé sou la pay kann*, Saint Denis : Grand Océan, 2000, pp. 18-20. « - Rosaire n'était pas planteur ! Il avait le bac. - Un bac percé, imbécile ! Il était chômeur !- Hé toi ! Un peu de respect pour sa mère, elle a transpiré pour ce bac ! Voila Marsia qui compte les sacrifices fait par Madame Vienne pour envoyer son fils à l'école. […] Et en dernier, le bout de terre vendu après le bac, quand son fils a décidé d'entrer à l'école à l'étranger. […] Depuis que Rozèr était revenu de France comme un ambassadeur, le diplôme dans la valise, les rêves pleins la tête – les robes qu'il achèterait à sa mère, la maison qu'il construirait, une voiture pour l'emmener en promenade- son cas était un tourment. […] sa seule occupation : écrire. […] Pipine voyait toujours d'un mauvais œil Rozèr et ses activités d'intellectuel de l'habitation. L'étudiant enseignait aux vagabond du quartiers »

[187] revenant

[188] complication

[189] « L'étudiant enseigné aux vagabonds du quartier : […] un troupeau de revenants […] venaient déposer leur corps sur quelque tabouret […] pour écouter Rosaire lire des livres. Pour attirer dans son piège tout un peuple qui avait tant de respect pour les livres qu'il n'en touchait pas un seul de peur de manquer de respect à l'honneur de l'école nationale laïque et publique […] Rosaire avait commencé par le livre *des mythes et légendes grecques* : les petits planteurs ouvriers agricoles n'avaient pas bailler ; ils ont tout écouté, de bout en bout, les yeux en pièces de cinq franc, mais sans passion – trop de complication chez les grecs, voila leur seule remarque. »

Le savoir est occidental et passe par une réappropriation de ce discours de pouvoir par les descendants de planteur. De cette façon Rozèr tente de les relier à la société française et à la culture européenne. Mais leur manque de passion et d'intérêt l'incite à les rallier à la littérature réunionnaise :

> *« Aprésa, Rozèr la sharôy le pé dan lé Œuvres Choisies d'Eugène Dayot […] Bourbon Pittoresque la fé lèv Pattatèr dobout, an bébèt, èk son sab li la ash Mussard, Robert, Touchard. » ; « Rozèr la minn azot bat karé sanm Albany, Gamaléya, Christian Fontaine, Honoré : té tyinbo la ranp »*[190] *(LEVENEUR, 2000 : 21).*

Il y a ensuite la construction d'un discours de savoir créole littéraire réunionnais dans cette intertextualité. Rozèr réussit alors à leur donner le goût de la littérature : *« Liv si liv, zamé le bann ravin*[191] *té an révoltasion*[192] »[193] (LEVENEUR, 2000 : 21). De plus, il apparaît comme un sauveur et un héros :

> *« Li té touzour paré pou rann sérvis : ranpli in fèy lamexa, kontrol in karnéd'boutik, ékri in lèt pou zir le manman la Caisse kank i koup zalokasion ou pou ménas la Caisse romèt le zalokasion sinon tansion « je vous préviens Monsieur le Directeur que la population entière saura venir manifester son mécontentement aux portes de votre bureaux »*[194] *(LEVENEUR, 2000 : 22).*

Le jugement serait aussi un discours de pouvoir. Aussi Rozèr défendait ces autres, il rétablit une certaine justice et un certain ordre dans la société. Du fait de sa bonté et de sa sagesse, il devient un ancêtre bienfaisant. *Le dictionnaire Illustré de La Réunion* définit l'ancêtre comme une personne dont on est le descendant. Il est dit aussi que certains ancêtres ayant fait preuve de grandes qualités physiques ou morales, ou ayant marqué de façon significative leur lignée, accèdent à un statut particulier et font l'objet de rites spécifiques. Selon Marie-Josée Matiti-Picard dans *Passages et portes du réel d'une mise en écriture du surnaturel*, l'ancêtre représente

---

[190] « Ensuite, Rosaire les a transporté dans les Oeuvres Choisies d'Eugène Dayot […] Bourbon Pittoresque a fait se lever Pattatèr, tel un démon, avec son sabre il a haché Mussard, Robert, Touchard. » ; « Rosaire les promena avec Albany, Gamaleya, Christian Fontaine, Honoré : Ils tenaient bon dans les chemins en pente. »

[191] moun lé-o

[192] té ragoulé

[193] « Livre sur livre, jamais les habitants des Hauts étaient rassasiés. »

[194] *Ibid.,* p. 22. « […] Il était toujours prêt à rendre service : remplir une feuille de l'AMMEXA, contrôler un carnet de boutique, écrire une lettre pour injurier la Caisse lorsque les allocations sont coupées ou pour menacer la Caisse de remettre les allocations ou sinon attention « je vous préviens Monsieur le Directeur que la population entière saura venir manifester son mécontentement aux portes de votre bureaux. »

un « accompagnateur ». Sa fonction est de reparaître afin de prévenir ou de délivrer un message. Les vivants le sentent, l'entendent ou peuvent le voir, pour Edgar Morin. Bien que Rozèr ne soit pas de leur famille, ils le considèrent comme tel étant donné que dans leur poème, il est dèsigné en tant que frère :

> *« sa nout frèr/ bitasion i plèr/ lo sièl i pèt/ la mèr i sèk /nout frèr nout dalon/ lé mor »*[195] *;*
> *« Mon fra/ Alor konmsa/ Ou lé pi la »*[196] *(LEVENEUR, 2000 : 97-98).*

Le texte prend alors la forme originale du maloya qui est aussi un texte de performance que nous analyserons dans les parties suivantes. D'autant plus qu'en les aidant et en les protégeant, il a la figure du père : « *Le défin té in bon marmay, sa wi, toulmoun lé dakor ladsi, épi pa fièr malgré ke li té instri* »[197] (LEVENEUR, 2000 : 22).

Rozèr est décrit comme étant courageux, protecteur des sans défense, des planteurs et des opprimés. Il se présente alors comme un justicier et leur porte-parole :

> *« In zour, dan in lèt de réklamasion pou in faktir d'lo tro shèr, Rozèr lavé ménas d'anmèn tou le kartié binyé dan le salle-de-bain le dirèktèr si zamé i prené ali lanvi d'koup delo shé in sèl plantèr di kartié »*[1] *; « Vréman Rozèr té in bon marmay, dévoué »*[1]

Rozèr symbolise l'ancêtre et le père, car il leur transmet l'amour de leur culture et de leur langue par l'intermédiaire du carnet rouge :

> *« Dopi in bonpe zané, Rozèr té ramas la parol krèol. Pou komansé, la trouv inn dé pou moukat ali, trèt ali d'zokris, banane… mé an dèrnyé, tout té kontan war le zétidian tir, dans son bértèl déor, son gro karné rouz pou mark dodan in manir kréol. Ek le tan, le*

---

[195] « c'est notre frère/ l'habitation pleure/le ciel pleure/ la mer est sèche/ notre frère notre ami/ est mort »

[196] « Mon frère/ Alors maintenant / Tu n'es plus la »

[197] « Le défunt était un bon garçon, c'est vrai, tout le monde est d'accord sur ce point, et aussi pas fier même s'il était instruit […] » ; « Un jour, dans une lettre de réclamation pour une facture d'eau trop cher, Rosaire avait menacé d'emmener tout le quartier prendre un bain dans la salle-de-bain du directeur si jamais il lui prenait l'envie de couper l'eau chez un planteur du quartier. » ; « Vraiment Rosaire était un bon garçon, dévoué […] »

nonm karné plin la rogomanté, la ariv 50. Alor la, dovan la séryozité d'la kantité, le tréfon d'méfians la fané, le gougnardaz osi. Té pa rar, in plantèr té vyin rod Rozèr son kaz pou domann ali « hin ? satla lé dan out karné ? akout ! kosa in shoz i rès kaniki, oki, vaniki ? Bin, tin kitsamèr d'kolon ! é satla ? bukanaz, bandaz dan la kaz ? mon gouvèrnman kan mi sort la bivèt ! « Alor, si le kozé té nèv, Rozèr té mark ali dan le karné èk la dat é le non le raportèr. Aprésa, pou fé plézir, li té lès sat i gingn lir, tourn lé paz son bann karné. Pou lé zot, le bann pa kapab, sat lékol la tié zot manman, bin Rozèr i lizé for. La té anvôy le kont si shak mo ! le boug lavé trouv le kozman té vanté pou son mémoir si té in kozman lantikité, pou son tanpéraman si té in zistoir komik, sinonsa li té moukaté pou son kouyonis si le kozman té mol. »[198]

Il nous est donnée à voir la pratique de l'anecdote et du « mouquatage » de chaque personnage. Grâce à cette activité, Rozèr les met en valeur et brise petit à petit les représentations diglossiques, puisqu'un changement s'opère. Au départ, les planteurs se moquaient, puis ils prirent conscience de l'importance qu'avait ce patrimoine culturel et qu'il était essentiel de le sauvegarder. Eux aussi participent à la lutte contre la décréolisation. Face au modernisme, le monde rural est dévalorisé. Par conséquent, Rozèr redonne une place à ce monde dans la société. Valorisés, ils se sentent utiles mais uniquement dans le Traditionalisme. De cette façon, Rozèr comble un certain vide. La langue créole minorée face au français est à présent revalorisée.

Dans *Namasté* du Mauricien Marcel Cabon et dans *Dofé sou la pay kann* de la Réunionnaise Graziella Leveneur, il y a une monstration de la langue, un mélange de langues de divers personnages. Ce mélange est notable dans le titre même « Namasté » qui veut dire « bonjour » en hindi, mais aussi dans les jeux de mots et de construction syntaxique, dans les anaphores, dans la présence de dieux indiens, de surnom, dans une prosodie qui réfère à l'oral générant parfois l'humour,

---

[198] *Idem*, pp. 19-21. « Depuis de nombreuses années, Rosaire collectait la parole créole. Au début, quelques uns se sont moqués de lui, et l'ont traité d'imbécile, de banane… mais au final, tous étaient contents de voir l'étudiant tirer de son sac à dos, son gros carnet rouge pour marquer une expression créole. Avec le temps, le nombre de carnet plein a augmenté. Il y en a 50. C'est à ce moment-là que face au sérieux de la quantité, la méfiance a disparu et les moqueries aussi. Il n'était pas rare qu'un planteur venait chercher Rozèr chez lui et lui demander : « Hé, celle –ci tu l'as dans ton carnet ? écoute ! Qui suis-je ? Je reste petit, sans argent, vagabond ? et bien, c'est un colon ! et celle–là ? le boucanage, la fureur dans la maison ? mon gouvernement quand je rentre de la buvette ! » Alors, si la parole était nouvelle, Rosaire la marquait dans le carnet avec la date et le nom du rapporteur. Ensuite, pour faire plaisir, à ceux qui savaient lire, il leur laisser tourner les pages de ses carnets. Pour les autres, les analphabètes, ceux que l'école avait fatigué, et bien, Rosaire lisait à voix haute. […] celui qui avait trouvé une parole était vanté pour sa mémoire si c'était une parole antique, pour son tempérament si c'était une histoire comique, sinon on se moquait de lui pour sa bêtise si la parole était bête . »

dans un rythme et une musicalité qui cherchent avant tout à créer un lien fort et une forte complicité avec le lecteur par nostalgie, pour la forme générique du conte ou du mythe qui ne remplit plus la même fonction.

1.3 *Namasté* et *Dofé sou la pay kann* donnent à entendre ceux qui sont en marge de la société, isolés et « traditionnalistes.

Comme dans les récits mémoriels étudiés précédemment, dans les romans *Namasté* et *Dofé sou la pay kann*, nous retrouvons une parole attendue du paysan, des villageois indiens, de l'Indien, des derniers représentants de l'Habitation. Graziella Leveneur, ferait entrer le lecteur créolophone dans ce qui serait un « monde purement créole » et traditionaliste, vestige d'un discours doublement « altérisé/autre » (différent radicalement du français et de l'identité occidentale) ou « semblable », c'est-à-dire dans une langue créole parfois archaïque, et dans un univers isolé de la mondialisation, du modernisme et de la culture française. Il s'agit comme dans la plupart de récits mémoriels réunionnais de faire part d'un monde où le temps se serait arrêté.

L'objectif des auteurs ne serait-il pas indirectement de saisir et de rendre compte d'un énoncé qui pourrait passer pour vrai, pour le plus fidèle à la réalité de celles et ceux qui ne se laissent pas si aisément cerner ? Les héros des romans du corpus ne livrent pas en effet, leur intériorité et leur intimité. La vie de Rozèr est reconstituée lors de sa veillée funéraire qui est l'espace-temps de *Dofé sou la pay kann*, comme la vie de tous les personnages du roman. Leurs sentiments dissimulés, leurs anecdotes, leurs histoires sont mis au-devant de la scène romanesque, à la manière dont Stendhal qualifiait le roman : comme « un miroir que l'on promène le long d'un chemin »[199].

[199] Dans *Le Rouge et le Noir*.

En dépit des histoires singulières et de la présentation d'identités individuelles, le roman d'expression créole de Graziella Leveneur fait revenir de manière systématique dans son organisation polyphonique la supériorité d'un discours politique anticolonial communiste sur le discours politique (colonial / français). Il s'agira tout au long du roman, de mettre en scène le débat entre les personnages communistes et les personnages du contre-partie qui sont en minorité, représentés par des femmes et dont les propos sont quantitativement moins importants que ceux des personnages masculins qui jouent dans *Dofé sou la pay kann* de véritables rôles prépondérants.

C'est un texte engagé qui conte l'histoire de l'Habitation à Fonds de Cuvette, avec en arrière-plan les drames amoureux, politiques, culturels, sociaux et familiaux. *Namasté* aussi, retrace certains passages de l'histoire de l'engagisme au milieu du roman, dans certains mots du héros indien Ram, pourtant plutôt silencieux jusque-là, se fait porte-parole de ses ancêtres engagés indiens en dénonçant les injustices subies dans cette société.

Contrairement à *Dofé sou la pay kann* qui obéit à une logique discursive militante des mouvements culturels, littéraire, politique et sociaux des années 70 qui met en avant un discours anticolonial, tantôt traditionnaliste, tantôt moderniste, le roman mauricien *Namasté* semble empreint d'(un renouveau) exotisme, dans le sens où il exhibe l'Autre uniquement dans sa différence ; altérité que le texte rend spectaculaire. Toutefois, le texte exotique ne rend pas compte de la différence dans la différence, à savoir de l'hétérogénéité (selon Jacques Mouralis), mais d'un réseau de dissemblances en rapport direct avec l'identité française, occidentale face à l'identité orientale.

1.4 « Agency » ou reproduction de la subalternité sur le plan des modes narratifs hybrides oraux ?

La narration est floue car elle reste anonyme. Ces narrateurs tentent de faire du lecteur leur semblable. Cette technique est aussi présente dans le roman réunionnais *Dofé sou la pay kann*. Les narrateurs tentent de convaincre le lecteur de leur bonne foi, de l'amener dans le groupe, et d'en faire un membre du groupe de le fondre dans la masse narratorielle, en instaurant un rapport, basé sur la confiance et sur le partage d'information. Le lecteur est celui à qui on offre son savoir, à qui l'on va « raconter la bonne blague », qui va acquiescer et partager l'identité du groupe, l'histoire du village ainsi que les coulisses de ce village. Il s'agit de se familiariser au plus vite avec le lecteur pour mieux l'intégrer au village microcosme. La complicité est le mot d'ordre de ces romans mauriciens et réunionnais. Dès les premières lignes, le lecteur entre dans le jeu d'un des narrateurs qui souhaite l'accueillir et lui faire accepter les mœurs, les pratiques, les préjugés partagés par tous, pour pouvoir transformer l'Autre en objet de discours et de savoir. Cette co-énonciation serait un nouvel espace hégémonique discursif.

Par conséquent, pour pouvoir lire le texte, le lecteur est obligé de passer par cette étape d'adaptation, dans laquelle il est accueilli et dans laquelle il doit être formaté pour apprécier le sens et les jeux de langue, et jouer pleinement le rôle de co-énonciateur installé dans une connivence avec les narrateurs. Le lecteur de *Dofé sou la pay kann* est l'égal du narrateur, car il en sait autant que le narrateur qui lui livre tout sans exception selon une esthétique propre à la narration du racontar, du « ladi lafé », qui est l'un des modes de transmission de l'information dans les sociétés créoles. Les récits sont courts et la tonalité se veut comique. Ce récit n'ayant qu'une vocation, informer le lecteur de la situation d'un des personnages, en le faisant rire afin de dédramatiser la tragédie vécue par ce personnage. De cette manière, le narrateur parvient à maintenir l'intérêt du lecteur et à installer un lien intime avec le lecteur, car à travers ces histoires, c'est toujours de l'intimité des gens dont il s'agit, c'est-à-dire, leur identité, leur histoire personnelle, leur malheur et leur revendication politique et sociale. L'intimité de l'Autre devient objet du discours

puisqu'il s'agit de dévoiler la subjectivité du narrateur, qui exhibe son point de vue, sa version. Le texte romanesque s'élabore sur les différentes versions.

À travers l'énonciation de ces deux romans, se construit une figure nouvelle du petit planteur différente de la représentation des romans coloniaux, en ce qu'elle ne semblerait pas essentialisée dans cette polyphonie qui chez Graziella Leveneur rendrait compte des singularités. Bien que nous retrouvions souvent les mêmes discours qui sembleraient venir d'un seul et même narrateur. Le renouveau s'élabore dans la déconstruction, puisque le roman de la Réunionnaise Graziella Leveneur passe par la représentation de l'hétérogénéité des personnages qui n'ont ni la même vie, ni les mêmes histoires et encore moins le même système de valeur ou le même parti politique. Il s'agit du roman de l'hétérogénéité, avec pourtant un seul discours que tous les narrateurs autodiégétiques portent. C'est pourquoi, le texte développe différentes formes énonciatives et narratives pour mieux rendre compte de ces identités multiples, au discours exprimant l'injustice sociale et la pauvreté. Nous pouvons donc parler de contre-discours de sujets de discours qui prennent conscience de leur subalternité et qui se révoltent contre cet état de subalternité.

Toutefois, pouvons-nous dire que ces narrateurs parviennent à sortir de la subalternité, s'il s'agit une fois de plus d'un discours victimaire, dans lequel il est encore question de son impuissance ? Pouvons-nous y voir la construction d'un espace dans lequel chacun de ces narrateurs puissent être maîtres et créateurs, autonomes, en dehors de ce rapport de domination ?

Les textes mettent en scène différemment les subalternes de par l'organisation énonciative, les techniques stylistiques, les mélanges de genres, de formes, et de par les pratiques langagières. Tantôt les romans empruntent les formes énonciatives au conte, et à ses pratiques discursives, tantôt ils empruntent aux constructions « grammaticales » de l'oral, à la narration de la rumeur et des ragots, et aux formes de la tradition orale, telles que les devinettes, proverbes, expressions populaires, chansons et poèmes qui constituent un espace tiers, où il y a interpénétration de formes et de genres.

La narration y est en effet oralisée et s'apparente à celle du conte, mais aussi à celle du racontar, du « ladi lafé ». Le lecteur devient lui-même à l'image du

narrateur un commère, curieux de connaître tout sur tout, cherchant à soutirer la moindre information et le moindre ragot. D'autre part, les personnages souvent représentés sont illettrés, de ce fait, les auteurs mauricien et réunionnais en exhibant une parole prise sur le vif, veulent rester fidèles à la réalité, d'une certaine manière. Graziella Leveneur et Marcel Cabon nous introduisent dans le village, non pas en nous le décrivant comme l'aurait fait un ethnologue, mais en nous faisant entendre le langage et les préjugés des villageois eux-mêmes, dans l'anonymat de la rumeur et du ragot. Il s'agit d'un discours libéré à cause du cadre informel de la rumeur et du ragot qui donnerait naissance à une parole libre engagée alors même qu'elle reprend le discours hégémonique. Ces romans jouent sur la binarité postcoloniale intériorité-extériorité, dedans-dehors, villageois-étranger, centre-périphérie.

James C. Scott explique dans La domination et les arts de la résistance, fragments du discours subalterne, que « la majeure partie de l'expression culturelle des classes inférieures a traditionnellement revêtu une forme orale plutôt qu'écrite » (SCOTT, 2008 : 177). Ce mode de transmission oral offrirait une sorte d'isolement, de contrôle, voire d'anonymat qui en fait un canal idéal pour la résistance culturelle. » L'anonymat est possible dans la culture orale dans la mesure où elle existe uniquement sous des formes non permanentes, à savoir à travers le discours et la performance. Ce qui fait que chaque représentation est unique en termes de temps, de lieu et d'auditoire (SCOTT, 2008 :178).

Á une certaine époque, le champ littéraire réunionnais se préoccupait de la collecte et de la recherche de ces performances orales devenues primordiales pour sa construction. Alain Armand et Gérard Chopinet expliquent que la transcription des contes et des légendes de La Réunion répond dans un premier temps à deux objectifs, à savoir sauvegarder un patrimoine culturel menacé par les changements socio-économiques qui ont dèstabilisé la société réunionnaise, engourdi la mémoire populaire et remis en cause les conditions de transmission de toute une tradition (disparitions de certaines pratiques culturelles comme les veillées au profit de la télévision, par exemple).

> *« Le second objectif est d'accroître, avec le conte, le champ de la littérature écrite. Pour ce faire, l'écrivain fera appel à des stratégies nouvelles qu'il serait intéressant d'analyser et qui lui permettront de compenser la perte de phénomènes énonciatifs propres à la communication orale. Il faut à ce propos être conscient en terme de culture du passé, belle morte que l'on exhume dans les prisons-caveaux que sont les livres et les bandes*

magnétiques. La deuxième, à ne pas tenir compte des valeurs aliénantes véhiculées qui autorisent Jean-Pierre Jardel[200] à parler de 'culture dépassée' (ARMAND, CHOPINET, 1983 :422).

C'est pourquoi, il reviendrait à tous ceux qui participent au développement culturel de la Réunion de mener la double tâche de préserver le passé culturel de la Réunion et d'engager la littérature orale sur la voie de l'avenir, c'est-à-dire celle de la création fondée sur d'autres valeurs, celle qui participe au développement d'une conscience collective réunionnaise.

1.5 Le genre romanesque réunionnais d'expression créole.

Dans cette conquête du champ littéraire écrite par le créole, le roman constituerait indiscutablement le bastion le plus difficile à prendre par rapport à la poésie. Le roman se présente comme le genre littéraire le plus apte à exprimer une vision globale du monde, et par conséquent, dire l'univers réunionnais selon les théoriciens. L'entreprise n'est possible que si la langue a prouvé sa fonctionnalité comme langue de roman.

« De toute la production romanesque réunionnaise, deux textes créoles, Zistoir Christian et Louis Redona se veulent et/ou sont considérés comme des « romans créoles ». La question qui se pose d'emblée est de savoir si cette production dite romanesque en langue vernaculaire présente une réelle originalité par rapport au roman français. Il ne suffit pas en effet d'habiller de créole une production romanesque relevant à tous les niveaux d'un modèle français pour faire un roman créole» (ARMAND, CHOPINET, 1983 :424).

Alain Armand et Gérard Chopinet rappellent que *Zistoir Christian* et *Louis Redona* sont deux récits autobiographiques et non des œuvres d'imagination. Ils se demandent s'il faut y voir la volonté de mieux dire la réalité à travers une histoire racontée à la première personne, comme nous le verrons en détail au chapitre suivant. Le choix du créole comme langue de narration constitue incontestablement une rupture par rapport à la tradition romanesque.

---

[200] Jean-Pierre JARDEL, « Contes et proverbes des Petites Antilles : témoins d'une culture du passé et d'une culture dépassée ? », *Études créoles*, mai 1980.

> *« Cependant, toutes les chaînes ne seront pas pour autant brisées. Indépendamment d'une certaine forme de subordination au modèle français, le radicalisme du projet se verra entamer par une concession qui vise à doter le lecteur de béquilles. Zistoir Christian a été publié dans une édition bilingue créole et française. Les auteurs justifient leur démarche par le désir qu'ils ont de faire connaître au public métropolitain non créolophone la Réunion et l'immigration » (ARMAND, CHOPINET, 1983 :424).*

Alain Armand et Gérard Chopinet pensent que le développement de la littérature réunionnaise, qu'elle soit d'expression française ou d'expression créole, est lié à la promotion de la langue créole. Dans leur analyse, ils ont constaté que le courant créoliste, grâce à différentes actions de défense et de promotion, a porté la langue réunionnaise, le créole, sur la voie de sa libération, et la littérature réunionnaise, sur celle de son authenticité.

> *« Force est cependant de constater que cette littérature réunionnaise d'expression créole se situe encore dans une marginalité qui la laisse en dehors de l'appareil social, qui la coupe de la majorité de la population pour laquelle pourtant, elle voudrait exister. Peut-il en être autrement dans une société où, parce qu'infériorisée, autodévalorisée par une population qui la parle, une langue, le créole réunionnais est considérée comme sans avenir scriptural » (ARMAND, CHOPINET, 1983 :427) ?*

Le français, de par son prestige et son statut, remplit toutes les fonctions et, en particulier celles qui relèvent de l'écriture ; langue de promotion intellectuelle et sociale. Les théoriciens s'interrogent sur comment envisager l'écriture du créole dans une telle situation. Ils se demandent si le créole est condamné à rester, pour reprendre une expression de Marius Leblond, « une langue de berceau : une langue de berceuse »[201].

[201] LEBLOND, Marius, *Les Iles sœurs ou le paradis retrouvé*, Paris, Alsatia, 1946, p.148.

2. Le vrai texte réunionnais serait le texte en créole.

2.1 Des récits romanesques postcoloniaux à la reconquête des identités créoles de couleur.

L'objectif est d'écrire en créole, de faire montre d'une littérarité créole pour la promotion de la langue créole. Selon Alain Armand et Gérard Chopinet, le créole serait en effet à la conquête de l'espace romanesque en 1978. Durant cette période, la littérature réunionnaise fut marquée par l'intérêt que les auteurs portent à d'autres genres que la poésie, tels que la nouvelle et le roman.

> *« Sur le plan romanesque, une préoccupation commune semble guider la quasi-totalité des auteurs, celle d'écrire un roman 'réunionnais', le respect de la réalité étant une des conditions pour y parvenir » (ARMAND, CHOPINET, 1983 :330).*

Ce qui voudrait dire que ces auteurs ne considèreraient pas les romans précédant cette époque comme réunionnais, parce qu'une fois de plus (comme les auteurs des romans coloniaux), ils trahiraient la réalité réunionnaise. Ainsi, les auteurs des romans réunionnais n'auront de cesse de tenter de rendre compte d'un réel qui semble insaisissable, impossible à représenter. Ils révèleraient une faille dans cette manière de représenter.

> *« Alors que Firmin Lacpatia, pour parler du passé de La Réunion, Anne Cheynet, pour dénoncer le présent, écrivent des romans en français et qu'Axel Gauvin tente de subvertir le français avec Quartier trois lettres, Daniel Honoré va tenter d'écrire le premier roman réunionnais en créole avec Louis Redona. Il s'agit d'un récit autobiographique qui retrace l'itinéraire d'un enfant de milieu défavorisé. Devenu fonctionnaire, Ti Louis va se couper de son milieu d'origine mais il reviendra en prenant conscience de la situation politique et socioculturelle de La Réunion » (ARMAND, CHOPINET, 1983 :331).*

Dans son article « Les enjeux du récit des origines indiennes dans le champ littéraire pluriculturel de la Guadeloupe et de La Réunion à travers *Aurore* d'Ernest Moutoussamy et *Boadour, Du Gange…à la Rivière des Roches* de Firmin Lacpatia », Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo écrit que « des mouvements de reconquête des identités créoles, fortement politisés, commencent à revendiquer la

reconnaissance des divers segments ethniques qui les composent et tentent d'en négocier les interactions et les rapports. Dans ce sillage, [Ernest Moutoussamy et Firmin Lacpatia] tentent de redonner à l'univers indien sa profondeur historique et son rôle dans la constitution du monde créole. L'engagement de Moutoussamy, tout particulièrement, dans le mouvement de la 'néo-négritude' et dans le Parti Progressiste Démocratique Guadeloupéen, se traduit en actes à travers la création d'un roman, véhicule de son idéologie[202] » (MARIMOUTOU, MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, 2004 : 144).

Á La Réunion, « vers la fin des années 70, des associations d'écrivaines lancèrent des recueils collectifs de nouvelles pour appeler de jeunes auteurs à l'écriture romanesque, conçue comme prestigieuse, didactique, apte à soutenir les interrogations sur l'identité réunionnaise, explique-t-elle. Á la suite de quoi, deux grandes vocations se dessinèrent » dont on peut dire qu'elles sont complémentaires l'une de l'autre, le roman historique et le roman réaliste. Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo se réfère à Michel Hausser et Martine Mathieu, pour qui « le genre historique connut d'emblée un succès qui encourageait des écrivains-archivistes à rassembler les morceaux d'une 'mémoire en archipel' (selon la belle formule d'Alain Lorraine) dans les récits du peuplement contrasté de l'île. Á l'histoire officielle, trop exclusivement blanche, s'opposèrent ainsi les chroniques des oubliés »[203].

---

[202] Ellen M. SCHNEPEL, « Le mouvement créole et sa signification pour l'intégration sociale et politique des Indiens en Guadeloupe », *Études créoles, Culture, langue, société*, vol. XII, n°2, 1989, Paris, Didier Erudition, p.58. Voir également Richard D.E. Burton, « Penser l'indianité : la présence indienne dans la réflexion martiniquaise contemporaine », Gerry L'Etang, *Présences de l'Inde dans le monde*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp.210-211.

[203] Michel HAUSSER, Martine MATHIEU, *Les Littératures francophones, III. Afrique, Océan Indien*, Paris, Belin Sup. Lettres, Belin, 1998, p.190.

2.2 Des romans réunionnais historiques.

Le roman historique pourrait être considéré comme à l'intersection de divers champ comme le champ littéraire mais aussi le champ politique et idéologique. Il se situerait au carrefour des transactions et des tensions entre ces divers champs et constituerait un facteur considérable dans la revendication du discours identitaire.

Dans le roman réunionnais *Boadour*, qui se rattache au genre de la chronique, il est question de redonner sa dimension indienne à une société pluriculturelle plus ou moins assimilatrice en restituant une voix aux générations muettes des ancêtres, et en remontant aux sources de l'histoire communautaire.

> *« Lacpatia le revendique lui-même, qui veut combler les manques de la représentation littéraire de l'histoire indienne[204] et insiste sur la mission de la littérature dans la construction du discours historique. Moins ambitieux dans son projet, car moins menacé sans doute dans la perception de ses origines, Lacpatia opte pour l'inscription du matériau ethnologique et historique dans le genre de la chronique des mœurs rurales, chronique familiale qui ne tend jamais à la geste, chronique, en fait, de la créolisation indienne. Symboliquement toutefois, la portée qu'il lui donne est aussi importante car il fait de son héroïne son ancêtre et nourrit le récit d'une dimension autobiographique » (MARIMOUTOU, MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, 2004 : 147-148).*

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo indique que le personnage centralisateur Lacpatia change à tout propos. La succession des chapitres fonctionne selon un principe de glissement continuel de l'un à l'autre, laissant parfois échapper des ellipses proches de l'incohérence ou dilapidant la portée dramatique de l'intrigue. Ce qui rappelle la structure romanesque de *Dofé sou la pay kann*.

> *« Spectacle, mise en scène, représentation, sont les termes immédiatement convoqués pour décrire la forme que revêtent ces textes avant tout descriptifs et informatifs. Contrairement aux romans mauriciens qui représentent les origines indiennes à travers un individu et sa*

---

[204] Certes, Lacpatia ne s'inscrit pas dans un terrain vierge, les Indiens avaient déjà été évoqués, en particulier par les Leblond (on retrouve dans « Moutousami » une situation similaire à celle du prêtre Cagny et de sa fille courtisée par un blanc. Maria, la fille de Moutou, chez les Leblond, succombe à M. René et de la sorte « s'éloigne de sa race […] se rapproche de la race blanche », op. cit., p.55, alors que la fille de Cagny dans *Boadour* résiste à ces avances). Néanmoins, la description du cheminement de l'Inde à l'île décrit depuis l'intérieur même de la communauté est nouveau.

famille[205]*, Aurore et Boadour choisissent la perspective du roman historique et de la mise en scène collective. Elle est alimentée d'un ensemble de documents textuels, paratextuels mais aussi auto-intertextuels qui visent à accréditer cette vision de l'engagisme. Dans Boadour, on trouve des documents iconographiques en couverture et en annexe, ainsi que la reproduction du livret de Lacpatia Boadour et d'articles légiférant la présence et le travail des engagés » (MARIMOUTOU, MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, 2004 : 147-148).*

Le recours constant au matériau ethnographique entrave parfois la force dramatique du texte dont la vocation est de retracer l'histoire de personnages emblématiques du destin des engagés indiens dans les plantations sucrières. Ils ne seraient dotés d'aucune psychologie mais se contenteraient de jouer un rôle dans la représentation indienne et de répondre à des codifications. De sorte qu'ils valent pour les récits de vie qu'ils permettent et pour les commentaires et explications qu'ils échangent sur Indiens et Créoles. Les deux romans permettent d'instaurer une forme d'apprentissage entre un informateur au fait de toutes les facettes de la vie des plantations et un nouvel arrivant ignorant tout de ce monde et des rapports humains qui s'y nouent. Placé dans la position du lecteur, il reçoit un enseignement complet sur les us et les coutumes de l'univers insulaire et de la communauté indienne.

[205] Kumari ISSUR, « La Recherche des origines dans le roman réunionnais et mauriciens », Kumari ISSUR, Vinesh HOOKOOMSING (dirs), *L'Océan Indien dans les littératures francophones Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris, Karthala et Presses de l'Université de Maurice, 2001, pp.179-194.

2.3 La littérature réunionnaise investit le champ de l'étude sociologique et ethnologique pour donner sens à la communauté indienne.

Les codes de la lecture y confondent les actes illocutoires et inversent les rapports ordinaires de la fiction et de la non-fiction. Ordinairement, le seul recours à un narrateur fictif renvoie le matériau référentiel vers la fiction, selon la logique particulière du « comme si » propre au roman[206].

> *« Or ici, la surenchère de ce matériau référentiel semble contribuer à rendre vrai l'ensemble de l'architecture romanesque. C'est cette information qui contamine et invalide la fiction et qui est tenue pour un documentaire et un fonds exploitable de données, sociologiques, sociolinguistiques, historiques… Le récit n'apparaît que comme le support vide du document. Alors qu'on reproche souvent la critique qui étudie les romans des littératures émergentes, de transférer les outils de l'analyse sociologique et ethnologique dans la littérature, c'est ici la littérature qui investit le champ de l'étude sociologique et ethnologique et qui s'y substitue. Nos romans absorbent[207] et régurgitent de l'ethnotexte en se dédoublant en séquences narratives et informatives » (MARIMOUTOU, MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, 2004 : 156).*

Ainsi, romans historiques, romans ethnographiques et romans réalistes redonnent sens à la présence communautaire dans les îles par cette mise en scène identitaire exacerbée. La fiction y est manipulée (comme celle des romans coloniaux) par l'engagement idéologique manifesté à travers les strates narratives superposées qui tentent de se négocier les projets les plus divers dont les deux plus conséquents sont d'une part l'écriture de l'histoire de l'autre, l'édification d'une image idéalisée en même temps que programmatique de la communauté dans l'île. Ce discours idéologique révèle des incohérences, car les romans sont des professions de foi en une essence ethnique indienne inscrite dans une existence créole. Ils renvoient alors à un « pseudo-dialogue entre 'grandes civilisations' figées dans la représentation qu'elles aiment à donner d'elles-mêmes », ce qui aboutit à nier les conditions réelles dans lesquelles les œuvres ont pris naissance et les processus

---

[206] Théorie développée par Roman INGARDEN, *L'œuvre d'art littéraire*, Paris, L'Âge d'Homme, 1983 ; John SEARLE, *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

[207] Michel BENIAMINO, op. cit. , p.68 ; Nora-Alexandra KAZI-TANI, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*. Afrique noire et Maghreb, Paris, L'Harmattan, 1995, p.61.

d'interculturation et d'acculturation en jeu[208]. Le texte est donc un document faussé, une archive mensongère.

Ce qui voudrait dire qu'en tentant de réinterpréter l'Histoire de la communauté indienne créole, les narrateurs ne purent sortir des synthèses toutes faites et de leur formation discursive. Nous pouvons dire que les Indiens sont dans cette représentation conditionnée subalternes de ces énoncés.

2.4 Ratage de ces textes romanesques programmés.

Selon Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, ce texte est conçu comme la doublure des essais ethnologiques et des engagements politiques des auteurs, comme un continuum dans lequel la différence entre texte factuel et fictionnel n'interviendrait en somme que comme une sorte d'option dans la structuration du matériau exploité. Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo se réfère à Pierre Bourdieu qui écrit que les auteurs importent des modes d'action et des formes de pensée qui ont cours dans le champ politique, comme s'ils ne faisaient pas la différence entre champ politique et artistique. Ils conçoivent de ce fait, l'activité littéraire comme un engagement et une action collective fondée sur des rassemblements réguliers, des mots d'ordre, des programmes[209].

> *« Soumise à ces deux principes que nous pourrions nommer d' 'intentionnalité et de fonctionnalité', l'œuvre sans voile, sans parade de séduction à l'égard du lecteur, sans transmutation alchimique du verbe, paraît échouer dans son entreprise de consignation de l'histoire comme volonté de réévaluation du présent. […] Le champ littéraire n'est alors pas conçu comme une fin en soi mais comme une arme dans la constitution du champ pluriculturel. Le texte n'est pas seulement une chambre d'échos des pressions extérieures qui y transparaîtraient. Un mouvement se crée du texte vers la société. Selon un principe d'engagement naïf, l'œuvre cherche à influer à son tour sur la société dans laquelle elle a été produite. Avant même d'être construit, le champ littéraire s'assigne une mission extra-littéraire et cherche lui-même à produire et à réorganiser rapports de force et interactions sociales » (MARIMOUTOU, MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, 2004 : 158).*

---

[208] Michel BENIAMINO, *op.cit*., p.85.

[209] Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, Essais, 1992, p.155.

En revanche se référant à Pierre Bourdieu, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo rappelle que seule l'autonomie du champ intellectuel rendrait possible l'intervention, dans le champ politique de l'écrivain au nom des normes du champ littéraire. Elle observe dans ces textes, un mouvement paradoxal en ce qu'il semble aporétique mais sur lequel il convient pourtant de se pencher. Elle parle de « remythologisation » du texte littéraire qui passe par le biais paradoxal d'une « dénarrativisation ». Les séquences narratives sont jugulées par les expansions paradigmatiques, non fictionnelles, qui produisent la construction du mythe identitaire et de la préservation des origines. Autour de ce renversement des perspectives de la fiction et la non-fiction, le critique est invité à déployer un regard décentré.

En conséquence, nous pouvons dire que l'obsession de représenter l'identité créole vraie apparaît une fois de plus comme un élément d'une importance telle qu'elle transforme l'écriture des séquences narratives des romans réunionnais, depuis le roman colonial jusqu'au roman historique et postcolonial étudiés précédemment.

> *« L'enjeu fondamental que posent les récits des origines indiennes, métonymies d'une plus ample démarche formelle des littératures dites émergentes se révèle ainsi dans toute sa force. Ces textes réclament donc une forme de décentrement de la lecture et de la perception critiques en fonction du champ littéraire auquel on les rattache, de la périodisation historique dans laquelle on les inscrit. Ils sont exemplaires par l'histoire qu'ils mettent pour la première fois en scène, par leur poignante envie de faire exister ce qui n'était encore qu'enfoui dans une mémoire collective sans voix » (MARIMOUTOU, MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, 2004 : 168).*

Les différentes mémoires créent la mémoire collective. De cette façon, ces expressions seront légitimées et ces petites gens seront reconnues.

3. Le genre romanesque mauricien et la question de l'identité nationale vraie.

3.1 Incompatibilité du créole mauricien comme langue littéraire romanesque ?

Selon Vicram Ramharai, « alors que le créole à l'Île Maurice s'est constitué en domaine de recherche dès 1967, la littérature d'expression créole ne connaîtra cet honneur qu'en 1979. »[210] Elle parue après l'indépendance de Maurice et s'attache à exprimer une quête d'identité nationale que connaissent tous les pays colonisés à un moment donné de leur histoire. Les trois romans en créole analysés par le théoricien sont *Patrick Miller* de Chiffone, *Dépi kan ziska kan* de Periacarpen et *Quand montagne pren difé* de Renée Asgarelly. Il s'agirait de romans à la troisième personne avec un narrateur omniscient qui serait trop proche de l'oral, selon Vicram Ramharai.

> *« Le créole n'est pas une langue pliée aux exigences de la prose. Bien que leur tentative soit un 'échec', les écrivains ont néanmoins pu rompre avec l'usage pittoresque et folklorique que des auteurs comme Charoux et Martial faisaient du créole et souligner les problèmes culturels que doivent toujours affronter les Mauriciens. Un autre mérite de ces romans est l'utilisation du créole de tous les personnages, peu importe leur origine sociale. M. Mathieu (1984) remarque, à juste titre d'ailleurs, que 'ceux qui sont respectables et ceux qui le sont moins, tous emploient le même créole sans qu'il y ait la possibilité ou la volonté de dénigrer son usage, telle ou telle catégorie d'individus' (250)[211] (RAMHARAI, 1990 : 117)…*

Ainsi, le créole abolirait les barrières linguistiques, ethniques et sociales. L'appartenance à tel ou tel groupe sociale et la pratique d'une religion particulière génèrent des conflits chez les personnages en particulier dans *Quand montagne pren*

---

[210] Vicram RAMHARAI, *La littérature mauricienne d'expression créole. Essai d'analyse socioculturelle*, Port Louis, Les Mascareignes, 1990, p.5.

[211] Martine MATHIEU, *Le discours créole dans le roman réunionnais d'expression française*, Aix-en-Provence, [s.n] 1984.

difé. Dans ces trois romans, il n'y a pas d'hiatus entre les personnages, leur moyen de communication et le milieu où ils vivent, et les auteurs tiendraient beaucoup à la vraisemblance.

> *« Les trois romans montrent les limites de la langue créole en tant qu'écriture littéraire à Maurice. Dans la mesure où le créole a été longtemps lié au folklore, aux plaisanteries, l'élever de cet état à celui de langue littéraire dans un laps de temps si court s'avère être un travail 'contraignant'. Comme le souligne N. Gueunier (1980) c'est 'passer d'un pratique traditionnelle à une pratique reliée aux conceptions occidentales et modernes de la littérature (p.477) et c'est reformuler complètement 'la relation entre l'individu et la collectivité sous forme auteur/public'' (RAMHARAI, 1990 : 120).*

Les difficultés qu'éprouvent les romanciers créoles proviendraient en partie de la structure de la société mauricienne et en partie de l'oralité de la langue créole. Dans la tradition littéraire, le développement du créole se fait à travers des contes, des devinettes, des chansons, des poèmes et des pièces de théâtre. Les « romanciers » n'arriveraient pas à soumettre le créole à un genre littéraire étranger à la tradition orale. Le roman a des règles qui tiendraient compte des contraintes de l'écriture. Le créole, langue orale, serait alors incompatible avec un genre qui a une longue tradition écrite derrière lui selon Vicram Ramharai. Les difficultés sont d'autant plus grandes que les récits s'apparentent à des récits oraux avec l'emploi répété des verbes au présent de l'indicatif et au passé composé. Le passage de l'oral à l'écrit semble difficile à « négocier ». Par conséquent, nous pourrions nous demander si la poésie et le théâtre ne seraient pas devenus les domaines privilégiés de la littérature créole.

Vicram Ramharai insiste sur la difficulté de la conquête du créole dans le genre romanesque comme à La Réunion. Pourtant les raisons semblent différentes, puisque dans le champ littéraire réunionnais, le rejet de la langue créole comme langue d'écriture de la part de la population constitue l'obstacle majeur, tandis que dans le champ littéraire mauricien, c'est le manque de temps qui aurait rendu impossible l'adaptation de la langue orale créole au genre codifié romanesque mauricien. Ainsi, les romans réunionnais et mauriciens d'expression créole diffèrent radicalement, alors que nous y retrouvons des perspectives similaires dans les représentations des identités créoles dans des contextes divers. La littérature d'expression créole à Maurice a aussi une fonction politique, sociale et culturelle.

3.2 Pourtant langue du Mauricianisme depuis l'Indépendance : le créole.

Selon Vicram Ramharai, la langue créole mauricienne ne serait pas encore prêtre pour la prose romanesque. Pourtant, au lendemain de 1968, un nouveau concept s'est fait jour, celui du mauricianisme qui est pensé à la fois comme une synthèse et un dépassement des cultures et traditions des différentes ethnies constitutives de la société mauricienne.

> *« De toutes les langues en présence, celle qui, dépourvue de toute attache de classe ou d'ethnie, était la mieux placée pour exprimer le mauricianisme naissant, était précisément la langue créole. Libéré des vieux mythes et préjugés hérités du colonialisme, le créole devient arme de combat, facteur d'unité nationale. La revalorisation du créole aura pour conséquence la libération de l'énorme potentiel de créativité qui continue de s'exprimer aussi bien dans la littérature écrite que dans le théâtre, le chant et la musique, et qui constitue le fait culturel le plus marquant depuis l'indépendance »*[212] *(HOOKOOMSING, 1986 :118).*

Là où dans le champ littéraire réunionnais, la littérature de l'intime naît avec les premiers romans en langue créole, à Maurice c'est en langue française que nous l'observons dans les romans mémoriels de Marcel Lagesse et plus récemment de Benjamin Moutou, qui ne parviennent pas à rendre compte du « je » individuel, mais plutôt d'un « je » collectif, donc d'un « nous ».

---

[212] Vinesh HOOKOOMSING, « Langue et littérature, langue créole littérature nationale à Maurice » in *Littératures de l'Océan Indien : Les Mascareignes : l'Ile Maurice et La Réunion*, Paris, CLEF, 1986.

3.3 Se raconter comme prétexte pour dire l'Ailleurs dans des récits mémoriels mauriciens et réunionnais.

Apparaît dans le corpus de récits mémoriels, une volonté de mettre en scène un « je » qui raconte ses mémoires et les histoires des « Autres-semblables ». Le « je » ne se dit que pour ces autres et ses divers « je » produiraient des objets de discours et de savoir historique, en feignant de ne pas se mettre au premier plan, puisque leur idéologie transparaît dans ce qu'ils choisissent de présenter et dans le comment présenter. Nous revenons dans la plupart des récits mémoriels du corpus secondaire à une univocité d'un sujet qui réifie des Autres en objets de savoir. Aussi, nous pouvons dire que les récits mémoriels élaboreraient un discours « paralittéraire » hégémonique, puisqu'au lieu de se faire soi-même objets de leur discours, ils décident de parler des Autres. En cela, nous pouvons voir la complexité de l'écriture à la première personne qui a lieu vraisemblablement et de manière fictive dans des romans, encore que certains romans comme *Á l'autre bout de moi* présente cette même absence symptomatique du « je » présent-absent, (car présent dans l'énonciation omnipotente et absent de l'intrigue).

Il s'agit d'Autres par rapport à qui les narrateurs se définiraient non pas par contraste (comme le font les narrateurs des romans coloniaux et exotiques), mais par analogie. En conséquence, nous pouvons dire que l'objectif de ces textes diffère de celui des littératures exotiques et coloniales, où c'est dans l'altérité (réflexive) à propos de laquelle l'écrivain peut s'identifier, que le narrateur s'énonce.

Un autre élément important survient à la place du « je », à savoir l'espace-temps. Le sujet attendu est déplacé puisqu'il devient spatial et temporel, comme pour dire que l'île et son histoire feraient partie intégrante de son « moi », au même titre que toutes ses rencontres qui l'ont construit. Ces autres personnages personnes parfois anonymes font couleur locale et portent l'identité mauricienne et réunionnaise (peut-être même mieux que le narrateur qui semble s'en exclure). Ils apparaissent comme modèles, à peindre et à dépeindre dans leur « agency », dans

leur capacité à transmettre des savoirs, des coutumes, des arts de la résistance, à créer un monde en dehors de l'hégémonie et à produire leur propre hégémonie.

Le discours de savoir sur l'essence des races laisserait peut-être la place à un discours sur les nouvelles communautés qui auraient ou gardé la richesse de l'empire colonial ou la richesse d'une culture « traditionnelle ».

Les récits mémoriels qui ne présentent pas de sujets comme *D'Hier et d'aujourd'hui*, Les *Vents de la Colline Candos* sont des textes dont la nature et la société prévalent comme dans la littérature exotique. Ils se trouvent face au dilemme : objectivité et fiction, se refusant de fictionnaliser les souvenirs, refusant l'acception traditionnelle de l'écriture autobiographique, tandis que certains romans fictionnalisent des autobiographies. De manière générale, les « Je » disparaissent derrière l'île, ce qui constituerait un ratage dans la mesure où le lecteur tient une position instable et incohérente. La nouvelle forme d'expression de soi institue un nouveau lecteur et les rumeurs et ragots viennent en place et lieu de la propre histoire du narrateur autodiégétique. Nous pouvons parler d'écritures autobiographiques fragmentées fictionnelles ou « factuelle ».

3.4 Dire l'histoire pour se raconter comme dans le roman colonial mauricien ?

Le premier chapitre des *Vents de la Colline Candos : mémoires des années quarante à Maurice*, n'est autre qu'une présentation nostalgique de la colonie des années 1930 à Maurice comme en indique l'intitulé : « C'était la fin des années 30 ». Ce récit (d'ouverture) historique et sociale fixerait le temps avec le champ lexical des temporalités :

> *« Les années 30 resteront à tout point de vue une période charnière dans l'histoire de la colonie. Elles seront surtout marquées pour la première fois par des grèves sauvages dans l'industrie sucrière » (MOUTOU, 2005 : 11).*

L'auteur se place d'emblée dans la peau de l'historien rapportant les faits avec objectivité pour contextualiser son récit en annonçant les évènements socio-

économiques qui ont marqué la colonie. De cette manière, il insère l'histoire de sa vie, dans un discours de savoir historique mauricienne. Le roman emprunte ainsi le langage scientifique pour poser le décor. Comme Rada Gungaloo, Benjamin Moutou cherche à faire le lien avec la population mauricienne, parce qu'en écrivant son histoire, c'est un peu celle de tous les Mauriciens qu'il raconte. Il donne d'abord à voir l'histoire de tous ces « Autres-semblables » avant la sienne, comme pour légitimer sa narration autobiographique, ou comme pour faire autorité, étant donné que Savoir égal Pouvoir. L'autobiographie passerait obligatoirement ici par l'historiographie mauricienne, comme bon nombre de récits mémoriels qui restent pris finalement dans cette énonciation historique et sociale et ne parviennent plus à énoncer le « moi » des auteurs. En d'autres termes, ces derniers ne peuvent se détacher de leur identité d'historiens-écrivains. C'est pourquoi, nous nous demandons s'ils ne reprendraient pas l'esthétique des mémoires des écrivains voyageurs occidentaux qui furent les premiers à décrire et à raconter les îles pour des lecteurs occidentaux.

> *« Le mouvement syndical s'affirmera pour la toute première fois également les petits planteurs de cannes, dèsabusés, défieront les barons de l'industrie sucrière pour mettre fin à l'anarchie qui régnait dans la commercialisation de la canne aux usines. Le conflit entre usiniers et planteurs va d'ailleurs dégénérer en heurts sanglants en 1937. Trois travailleurs périront au cours de la fusillade à l'usine d'Union Flacq appartenant aux Gujadhur, une famille indo-mauricienne dont la fortune dans le foncier n'avait rien à envier aux puissants barons franco-mauriciens » (MOUTOU, 2005 : 11).*

Nous avons l'impression d'entendre une chronique. Les changements de temps (allant du futur à l'imparfait et du futur proche à l'imparfait) nous donnent l'occasion de revivre ces évènements. L'auteur met l'accent sur cette année, parce qu'elle marque une révolution de la classe paysanne. D'emblée le narrateur évoque la lutte des classes qui rappelle le mode historiographique des *Postcolonial studies* qui met en avant la part des Indiens de la classe ouvrière dans la révolution pour l'Indépendance de l'Inde. Le texte autobiographique est mangé par le texte sociologique étant donné que le « je » reste en retrait dans cet incipit, comme ceux des romans réunionnais. Cependant, les romans réunionnais ne séparent pas de manière aussi radicale, c'est-à-dire en deux parties distinctes le factuel économique, politique social et le récit de vie.

Le champ lexical de la classe sociale dans ce passage remplace celui de la temporalité et renvoie au conflit de classe qui sous-entend aussi un conflit de race

exprimé entre les lignes dans la dernière phrase. Benjamin Moutou parle d'une égalité des richesses entre Indo-mauriciens et Franco-mauriciens et d'une inégalité sociale dans le monde industriel sucrier hérité du colonialisme qui est dit subrepticement.

> *« La population du pays, qui a largement dépassé les 1 200 000 habitants aujourd'hui, ne compte alors que 420 000 âmes. L'économie de la colonie de Maurice, qui dépend entièrement de l'industrie sucrière, connaît des hauts et des bas et reste tributaire d'un marché londonien capricieux. Pourtant le pays, en tant que colonie britannique, se devait de participer à l'effort de guerre aux côtés de la Grande-Bretagne.* ***La pauvreté*** *est le lot incontournable de la majorité des gens.* ***L'argent*** *est rare. Les gens travaillent pour un* ***salaire de misère*** *et pratiquement* ***aucune aide*** *n'est accordée aux indigents. Le concept de Welfare State si cher aux travaillistes britanniques est un phénomène inconnu à Maurice » (MOUTOU, 2005 : 12).*

Ce récit historique (qui décrit le système économique et la démographie de l'île) comprend une critique produisant une hégémonie discursive en l'absence des dominants. Il se moque de l'injustice de l'empire colonial britannique. De fait, le texte ne serait pas si objectif qu'il en aurait l'air, puisque c'est dans les coulisses de son discours qu'il condamne l'empire colonial qui s'est servi de la colonie mauricienne. Il lui reproche le manque d'aide, la relation inégalitaire entre les deux pays que suppose le « Welfare State ». La puissance impériale décrite ici, contraste avec la pauvreté des Mauriciens. L'injustice historique se dirait d'elle-même.

Le narrateur parle d'âmes plutôt que d'habitants pour indiquer le contexte de misère sociale ou pour rappeler que la plupart de ces Mauriciens seraient décédés au moment de l'énonciation du texte ou réduits à des âmes en peine. Le sens du rythme et les changements de temps verbaux, les métaphores (« âmes », « marché londonien capricieux ») donnent à l'écriture historique une certaine littérarité, puisque nous avons l'impression de nous trouver au cœur d'un conte. L'adverbe « pourtant » marque un double-discours, parce que le narrateur aurait deux identités : celle de l'historien et celle du juge des protagonistes de l'histoire mauricienne. L'adverbe exprime son ironie.

Le champ lexical de la dépendance coloniale parcourt le texte, parce qu'il s'agit d'accuser l'état britannique, notamment dans l'allusion à l'état-providence (welfare State). Le narrateur règle ainsi ses comptes de façon implicite :

> *« L'administration du pays est entre les mains des Britanniques et une poignée de franco-mauriciens et d'hommes de couleur qui en sont les sous-fifres. Aucun non-blanc ne peut, dans l'ordre des choses aspirer à un statut qui ferait de lui le chef hiérarchique d'un*

blanc. C'est là une situation immuable. Le paysage politique est largement dominé par une oligarchie blanche et quelques membres de la population générale, vu la pratique du vote censitaire. Une élite de la communauté hindoue fait de timides percées dans le service civil. C'est au tout début des années quarante que le docteur Seewisagur Ramgoolam, l'homme qui devait plus tard devenir le premier ministre du pays, fera ses débuts en politique en tant que membre nommé à la suite de la démission de Rajcoomar Gujadhur, riche propriétaire terrien» (MOUTOU, 2005 : 12).

Le paragraphe fait état d'une vision fataliste, puisque l'auteur fixe le passé en présent de vérité générale. Le discours de l'histoire est réifiant, puisqu'il simplifie les réalités comme un discours scientifique et ramène au concept des sujets innommés. Benjamin Moutou utiliserait-il un discours homogénéisant pour expliquer l'éternel retour du même ? Rien ne changerait du point de vue de la race et de la classe, et pourtant il termine avec la réussite politique de certains sujets nommés de l'élite hindoue qui vont amener l'Indépendance mauricienne. Cette manière de représenter le réel mauricien avec ironie dénonce les pratiques coloniales encore présentes et leur idéologies.

« Tout le paysage social est caractérisé par une bourgeoisie de la peau, dans une société de regard où les Mauriciens d'origine africaine et indienne se trouvent inexorablement au plus bas de l'échelle sociale » (MOUTOU, 2005 : 12).

Tout se passe comme si la littérature avait la capacité d'exprimer les histoires, les problèmes sociaux et les mécanismes idéologiques liés à l'économie et à la politique de l'empire colonial. Ces questions ouvrant son roman mémoriel seraient-elles symptomatiques chez l'auteur, comme quelque chose qui l'aurait touché indirectement ? En revanche, le texte ne semble pas se centrer sur ces questions, puisque son récit est totalement dèsordonné, étant donné qu'il donne des informations en vrac, sans ménager de transition. Benjamin Moutou y évoquerait tous les maux de l'île Maurice :

« Le contrôle des naissances est un problème qui n'effleure l'idée de personne. Au demeurant, ces années 30 au siècle dernier, les gens naissent et meurent encore selon la loi de la sélection naturelle. Certaines familles n'ont pas d'enfants ou les perdent des suites de maladies contagieuses ; d'autres par contre ont de véritables petites armées de gosses. C'était le cas de ma famille. J'étais le huitième enfant d'une famille de neuf enfants et en me mettant au monde ma mère pensait qu'elle avait tiré un trait sur sa capacité d'épouse féconde. D'ailleurs, mon nom, Benji, qui rappelle le dernier fils de la tribu de Joseph, personnage biblique, ne faisant pas de doute. Mais c'était sans compter la naissance de ma sœur Marie-Lourdes deux ans plus tard » (MOUTOU, 2005 : 12).

Le décor naturaliste socio-économique, démographique installé dans l'incipit laisse place à la spécificité et à la singularité de l'auteur et de son histoire réelle (parce qu'inscrite dans une réalité sociale mauricienne objective). Le contraste est

double à cause de la tonalité alternée du roman, tantôt sarcastique, tantôt (scientifique) encyclopédique-historique qui suppose une forme d'objectivité. L'auteur mêle autobiographie, mémoire, conte, roman, livre d'histoire et texte biblique religieux et texte mythique comme pour fonder sa mythologie mauricienne. Plusieurs discours dominants sont ici croisés pour échapper aux politiques de domination.

Ce système de chevauchements temporels et spatiaux est proche de celui de la littérature postcoloniale et de sa théorie que nous décrirons plus tard, car Benjamin Moutou fait le récit de l'histoire mauricienne par le Bas en partant des conflits de classe entre petits planteurs et ce qu'il nomme « les barons de l'industrie » sous oublier les conflits de races entre Indo-mauriciens et Franco-mauriciens.

3.5 Partir de la représentation de l'Ailleurs.

Ce récit mémoriel ne commence pas par la représentation du « je », mais par une mise en exergue de la fin des années 30 qui deviennent la topique de l'incipit, au cours de laquelle, le pouvoir « colonial » économique semble être ébranlé. La question de la classe et de la couleur y est soulevée entre les lignes. Il ne s'agit pas de récit exotique mais de représentation d'un discours anticolonial, puisque le texte part de l'Histoire, contrairement à *La Belle créole*, *Dofé sou la pay kann*, *Rouge Cafrine*, *Z'histoire Tonton Albert*, *Á l'autre bout de moi*, qui partent du lieu, des possessions, des maisons et du village.

Le roman colonial mauricien *La Belle Créole* de Jean Vitrac met en scène un « je » à la recherche d'espace exotique dès l'incipit du premier chapitre intitulé « L'erreur » :

> *«Lorsque j'eus terminé mon Droit, je me présentais au concours pour devenir Juge de Paix, et j'obtins ma nomination à l'île de La Réunion. Je ne suis pas casanier, la vie coloniale me tentait, et cette terre lointaine m'attirait par les descriptions pittoresques que j'en avais lues, son esprit bien français, et ce charme particulier que je subissais avant même de le connaître » (VITRAC, 1993 :23).*

Ce roman colonial s'énonce à la première personne sur qui est d'abord centré le récit, comme pour présenter le narrateur. Il évoque les raisons de son départ qui sont économiques, professionnelles, mais qui correspondent surtout à sa passion pour la connaissance. Pour lui, voyage rimerait avec vaste découverte. Le « je » servirait donc à dire l'expérience et l'érudition, déjà évoqué par ses lectures. Le premier paragraphe du roman colonial mauricien installe le narrateur d'emblée dans la situation de celui qui sait, qui connaît, par ses études, ses lectures, par sa nature aventureuse et par sa nature de « spectateur curieux ». D'ailleurs il s'attend à voir l'île décrite dans ces livres (*terre lointaine m'attirait par les descriptions pittoresques que j'avais lues, son esprit bien français, et ce charme particulier que je subissais avant même de le connaître*.) Finalement ce qu'il recherche ne sera toujours que ce qu'il connaît, à savoir l'interprétation des écrivains voyageurs, c'est-à-dire une île faite/refaite pour le plaisir exotisant du lecteur français qui s'y retrouve en même temps qu'il y découvre un paysage autre. Il refuse réellement la différence, comme l'indique le titre du chapitre « l'erreur » et le paragraphe suivant :

> *« Quand après vingt-huit jours de mer, le paquebot fut en vue de l'île, un passager me dit : 'L'arrivée à La Réunion est toujours un peu décevante. – Pourquoi donc ? – Eh bien, parce que le port de La Pointe des Galets est situé dans la partie aride du pays, la région que l'on devrait précisément cacher au voyageur lorsqu'on lui a vanté les beautés de la Perle de l'Océan Indien. D'ailleurs vous allez en juger. En effet, quelques heures après, le bateau stoppait à quelque distance d'un petit port derrière lequel s'étendait une vaste plaine roussie par le soleil » (VITRAC, 1993 :23).*

Ce champ sémantique mélioratif transforme l'île en trésor. Le but réel du voyageur est de saisir le côté paradisiaque, sa nature nourricière, agréable et accueillante. Aussi, il rejette les autres éléments différents de ceux sélectionnés et vantés par les écrivains exotiques qui omettent volontairement l'île non exotique. Le lieu devrait toujours être magique. La réalité insulaire est par conséquent vécue comme un dèsenchantement. Tout se passe comme si le contrat passé entre le narrateur et la littérature exotique avait été rompue dès le départ. Le narrateur a-t-il donc pour dessein de faire voir une autre réalité de l'île, à savoir l'authentique Réunion ? Mettrait-il en place un anti-exotisme comme l'avaient annoncé Marius-Ary Leblond dans leur manifeste, *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial* ?

En réalité, ces derniers dénoncent une description superficielle de la littérature exotique, et informent du caractère naturaliste des romans coloniaux qui renseigneraient mieux les lecteurs français :

> *« Á un carrefour, des chiens faméliques **se disputaient un os**, quelques porcs tout noirs **circulaient librement** près des maisons à la façade sale, plusieurs dockers aux vêtements déchirés se dirigeaient lentement vers les quais. Je me souviens de la réflexion du passager avant l'accostage. Á la vérité, le premier contact avec le pays était peu encourageant » (VITRAC, 1993 :24).*

Après la description de la topographie de l'île, de ses contours et de sa nature dépouillée, il est question du règne animal domestiqué qui dit la misère. Les couleurs de cette peinture de la pauvreté, du démuni contraste fortement avec ce que connote l'expression « Perle de l'Océan Indien », c'est-à-dire toutes ses richesses. La terre d'harmonie rêvée se transforme en terre d'enfer aux habitants lamentables et en terre de conflit, de désordre et de chaos, en terre souillée. En définitive, les romans coloniaux apporteraient dans l'espace insulaire la présence des hommes et leur évolution, leur contact pas toujours réussi, de sorte que la société insulaire sortirait de la fixité dans laquelle l'exotisme l'avait mise par ces peintures semblables à celles des expositions coloniales.

> *« Comme nous passions devant le marché, je voulus y jeter un coup d'œil. Les étals supportaient des fruits variés et appétissants : bananes, anones, avocats, papayes. **Mais** la viande et le poisson étaient exposés sans aucune précaution contre la **chaleur et les mouches**, et tripotés par des gens d'une **propreté plus que douteuse**. J'évoquais **l'impeccable netteté** des boucheries de la métropole, et **l'interdiction** de toucher à la marchandise » (VITRAC, 1993 :24).*

Pourtant, la description des fruits comme trace d'exotisme, est vite nuancée par la conjonction « mais » et par le manque d'hygiène signalé. Le récit contredit le discours exotisant à partir du modèle français invoqué. Le narrateur met en exergue la supériorité de la France, dans sa rigueur, sa propreté, dans son savoir-faire, dans ses connaissances qu'elle apporte à ses colonies. S'agit-il d'une critique envers cet état providence qui reste sourd au besoin de sa colonie comme chez Benjamin Moutou ?

> *« Ici, personne ne s'en souciait. Blancs, Noirs, Métis faisaient tranquillement leurs petites affaires, achetant des fruits à des Cafrines qui les gratifiaient d'un large sourire, et leur viande à quelques bouchers Malabar aux yeux de braise » (VITRAC, 1993 :24).*

La dialectique romanesque ici à l'œuvre, laisse plutôt transparaître une critique des habitants de la colonie, étant donné que les romans coloniaux ont pour

finalité la reconsolidation de l'empire français à travers la représentation de l'intimité des races, qui sont ici vite exposées comme ces fruits étalés aux yeux du lecteur. Les insulaires sont d'emblée décrits comme autres, dans le sens où c'est leur altérité qui est exhibée, comme groupes humains fixés à une tâche, à une race, à une culture et à une classe. Ce sont eux qui sont critiqués pour leurs pratiques commerciales responsables de la dégradation de l'île mythique et utopique :

> *« - L'île était déjà habitée ? – Non, elle était absolument inhabitée.* ***Les premiers colons*** *furent des* ***Français déportés*** *pour avoir fomenté une* ***révolution*** *à Fort-Dauphin. Puis,* ***d'autres colons*** *vinrent de Madagascar, et connurent comme les premiers d'ailleurs, pas mal de* ***déboires****. […] En 1665, la Compagnie des Indes envoya plusieurs bateaux à Madagascar et à Bourbon. Une vingtaine de colons débarquèrent dans notre île et furent frappés par sa beauté, la salubrité de son climat, la variété, la richesse de la faune, et les facilités d'une vie digne du Paradis » (VITRAC, 1993 :25).*

Le narrateur raconte ainsi l'histoire de la colonisation afin d'expliquer le dèsenchantement, la disparition de l'éden, parce que pillé par des hommes rebelles, des insoumis qui ne pouvaient maintenir l'éden : ces hommes auraient souillé la terre. L'univers de l'Eden que nous retrouvons dans les descriptions des récits de voyage collectés par Lougnon dans « sous le signe de la tortue », accueillant et salubre contraste avec le paragraphe précédent et marque l'évolution de la société insulaire, alors que les récits mémoriels exotiques reviennent à la description d'un éden figé.

Tout se passe comme si l'île était providentielle, c'est-à-dire offerte par Dieu, où les hommes (comme Adam et Eve) auraient apporté le péché et le mal. L'intertextualité avec le texte biblique indique une lecture exotique européenne, occidentale culturelle et religieuse qui croise plusieurs discours dominants : le discours patriarcal religieux, le discours colonial, le discours de savoir des Lumières et le discours exotique naturaliste.

> *« Il y avait du gibier en abondance : cochons sauvages, cabris à la chair savoureuse, tourterelles, pigeons, poules d'eau, si faciles à attraper qu'ils en étaient lassés, des tortues de mer que l'on tuait à coup de bâtons… - quelle chance ! M'écriais-je ; moi qui adore la chasse » (VITRAC, 1993 :25)…*

Cet espace formerait le lieu de leur réconciliation avec Dieu, avec le monde de l'enfance, avec un monde naturel auquel il retournerait. Île où le pardon de Dieu serait possible et où l'homme pourra retrouver son innocence, pourra connaître le bonheur sur terre. La Réunion serait donc originairement magique dans l'imaginaire

des littératures exotiques et coloniales. Sa richesse naturelle génèrerait une vie simple que désire le narrateur.

> *« Les facilités de la vie ont disparu aussi. Il faut maintenant payer très cher les fruits que nos ancêtres n'avaient qu'à cueillir, et les poissons qu'il leur suffisait de ramasser en se baissant. – Voilà les bienfaits de la civilisation, remarquai-je ironiquement… Ces premiers colons avaient-ils amenés leurs familles » (VITRAC, 1993 :25) ?*

Comme Rousseau, le narrateur critique ici paradoxalement la civilisation qui a fait disparaître la vie simple et qui a détruit une bonne partie de l'île. Les questions du narrateur sont un peu celles du lecteur qui ne connaît pas l'île de cette époque ; aussi, le lecteur invoqué est occidental. D'autant que les pages suivantes sont élaborées en questions-réponses.

En conclusion, nous pouvons dire que la présence-absence du « je » chez Benjamin Moutou, moins important comme chez Jean Vitrac est remarquable et paradoxale. Ce prétexte du récit à la première personne pour raconter l'île, son histoire et son espace serait peut-être hérité du roman colonial qui élabore un témoin de la société insulaire.

4. Roman historique et « biofiction » mauricien.

4.1 Le roman historique, « biofiction » de la Mauricienne Marcelle Lagesse : *La diligence s'éloigne à l'aube* et l'écriture réaliste.

Marcelle Lagesse aurait dès 1958, publié une série de romans historiques dont le cadre s'avère être l'époque coloniale française. Dans *La diligence s'éloigne à l'aube* (1958), la romancière expose le quotidien d'une jeune femme de l'époque. D'après Eileen Lohka, la vie des femmes qui y est développée contredit au moins les exposés squelettiques découverts dans les archives. Paul Ricœur met en garde contre l'approche que favorise Marcelle Lagesse qui s'oriente délibérément dans le « roman historique » ou la « biofiction ». Le théoricien souligne que « résister […] à la tentation de dissoudre le fait historique dans la narration et celle-ci dans une composition littéraire indiscernable de la fiction, autant [qu'] il faut refuser la confusion initiale entre fait historique et événement réel remémoré. Le fait n'est pas l'événement, lui-même rendu à la vie d'une conscience témoin, mais le contenu d'un énoncé visant à le représenter » (RICOEUR, 2000 : 227).

Eileen Lohka suppose alors que le passé serait une occasion pour tous d'y inscrire sa vision propre, une constante réécriture à la lumière des quelques bribes plus ou moins parlantes, plus ou moins teintées de réalisme comme de subjectivité.

> *« La magie de Lagesse tisse le document d'archive et le fictionnel pour que le lecteur en arrive à oublier où sont les césures. L'autorité des documents dits officiels donne de la légitimité aux intermèdes fictifs qui sont, de toute façon, basés de près sur des études de l'époque : 'Ce journal imaginaire de Laurent Lavocat ne sera que le parfait reflet de celui du capitaine avec, seulement, quelques observations que devaient faire un jeune garçon assez téméraire pour se lancer ainsi, à son âge dans une pareille aventure (LAGESSE, 2004 : 26) » (LOHKA, 2013 : 78).*

La rétrospective des générations successives des ancêtres de Marcelle Lagesse se lirait comme se déroule la vie d'une femme, dans un brouillage des

frontières entre rêve et réalité, entre fictionnel et réel, entre mémoire consignée et mémoire reconstruite. De la même manière, le chapitre suivant tissera des bribes de vie, glanées dans les journaux de l'époque, des papiers de famille, arbres généalogiques et biographies.

> *« Comme Lagesse, quitte à prêter à [Élisabeth de Lançon de Lostière] des sentiments qu'elle n'a jamais exprimés – surtout dans le langage du 21e siècle – il semble [à Eileen Lohka] bon de tenter de faire revivre au moins une femme de l'Isle de France au filtre d'une autre plutôt qu'à travers le regard de l'homme, plus puissant, qui a consigné plus amplement les évènements de l'époque » (LOHKA, 2013 : 79).*

Eileen Lohka constate que Marcelle Lagesse qui a su camper ses personnages franciliens sur les esquisses offertes par divers documents institutionnels sur lesquels elle s'est penchée, est curieusement silencieuse lorsqu'il s'agit des Noirs, et plus encore des femmes noires. Dans sa reconstruction historique retraçant les générations de ses ancêtres jusqu'au berceau familial à Pesmes en Franche-Comté, l'écrivaine mentionne quelques esclaves que possédaient ses aïeux Jean-Baptiste et Françoise Bougniard, car l'attention de l'écrivaine est focalisée sur le besoin de faire revivre des aïeux qu'elle ne retrouve que par bribes disséminées dans diverses archives entre la France et l'Île Maurice.

Elle note de courtes intrusions dans la trame du récit, lorsque l'esclave fait preuve de sentiments semblables à ceux de n'importe quel être humain, en dépit des croyances contraires de l'époque. La plume de Marcelle Lagesse se résout à des descriptions qui occultent l'individualité et reprennent de près les généralités décrites par Bernardin de Saint-Pierre ou par Milbert. La description des réjouissances au camp des esclaves se lirait presque comme une description anthropologique, rattrapée de justesse par le statut d'étranger du narrateur :

> *« Les soirs de réjouissance au camp des esclaves, les samedis, les sons du tambour et du bobre africain accompagnaient la rêverie et ma nonchalance. Je savais qu'au camp, autour d'un feu de palmes séchées et de feuilles, hommes et femmes recréaient l'ambiance de la Grand'Terre. Je savais qu'ils allaient danser, chanter et boire jusqu'à l'aube, pris parfois d'une frénésie telle qu'aux hurlements succédait une hébétude si complète qu'ils s'écroulaient et dormaient sur le sol tandis qu'autour d'eux danses et cris continuaient » (LAGESSE, 1958 : 76).*

De fait, Eileen Lohka explique que l'écriture littéraire devient une interprétation ou une reconstitution des évènements du passé, de sorte que sa vraisemblance est associée de près aux documents primaires de l'époque.

Dans son article « Le réalisme et les romans de Marcelle Lagesse », Mirella Couronne évoque le souci du détail chez cette romancière, notamment dans *Le vingt Floréal au matin*, dans lequel l'auteure vise à présenter de manière réaliste le décor, la vie et les mœurs d'une certaine époque. Le but de l'exactitude archéologique et de la précision du détail est d'obtenir un effet de réel, l'exactitude est une sorte de garantie objective du monde figuré.

En ce qui concerne l'autre roman *La diligence s'éloigne à l'aube*, Mirella Couronne écrit que « Marcelle Lagesse a recours à ce moyen artistique dans son œuvre car elle nous donne des détails très précis et minutieux du monde concret, c'est-à-dire des objets, des décors de la vie quotidienne, des problèmes rencontrés par les personnages de l'époque, des mœurs, des combats navals, de la faune et de la flore, des vêtements d'époque, bref de tout ce qui pourrait donner un cachet authentique au récit qui se trouve ainsi bien ancré dans la réalité » (COURONNE, 1995 : 85).

> *« Or, dans le roman historique, la reproduction fidèle de la réalité immédiate ne suffit pas en elle-même pour créer l'effet de réalisme. Ces détails ne contribuent qu'à un degré superficiel de réalisme s'il n'y a pas rapport entre le monde extérieur et la psychologie des personnages principaux »*[213] *(COURONNE, 1995 : 88).*

György Lukacs[214] affirme que l'absence de rapport entre le monde extérieur et la psychologie des personnages a pour effet de dégrader l'exactitude archéologique du monde extérieur, parce qu'il devient un monde de costumes et de décors historiquement exact, rien de plus qu'un cadre pittoresque, au sein duquel se déroule un processus purement moderne. C'est pourquoi plus un personnage est présenté de façon complexe et détaillé, plus il crée un effet de réel. C'est pourquoi aussi, nous pouvons parler de ratage dans leur entreprise de faire revivre une mémoire qui perd de ses effets de réels par son artificialité.

> *« Un type d'énoncé qui depuis Balzac est devenu un lieu commun du roman réaliste, c'est le portrait physique des personnages. Cependant l'aspect psychologique ne doit pas non plus être négligé car si les personnages sont dotés d'une psychologie élémentaire, ils ne pourront passer pour des personnages réels et ne seront que des marionnettes » (COURONNE, 1995 : 88).*

---

[213] *Revue de littérature mauricienne, écrivains femmes*, n° 2-3, Vacoas, AMEF, 1995.

[214] György LUKACS, *Le roman historique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1977, p.19.

Roland Barthes[215] déclare que l'auteur réaliste transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) après quoi il peut décrocher cet objet, le dépeindre qui revient à faire dérouler le tapis des codes, c'est-à-dire référer non d'un langage à un référent, mais d'un code à un code. Le réalisme consisterait, non pas à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel. Ce réel est donc saisi à travers la langue picturale dont on l'enduit avant de la soumettre à la parole. De fait, le réalisme copie ce qui est déjà copié.

4.2 Paradoxe de l'écriture « mémorielle » ou « autobiographique ».

Censés représenter l'individualité, les récits mémoriels ou autobiographiques donnent à voir une collectivité dans le but d'exprimer un type d'énoncé dominant. Or, en réifiant les savoirs et en reproduisant les schémas idéologiques coloniaux, ils prouvent qu'ils restent pris dans le discours dominant, alors que des romans qui mettent en scène l'individualité dans le journal reconstitué de manière fictive, se rapprocherait d'une certaine vérité que ne parviennent pas à rendre les récits mémoriels portant une écriture artificielle, parce que programmée, stéréotypée, attendue à être ethnographique. Le fictif y est balayé dans la juxtaposition d'évènement sans journal, alors que le journal dévoile en profondeur le « je » dans sa mise en scène d'un monologue intérieur vrai.

Le rapprochement de ces deux genres qui aspirent à des effets de vérités pour contredire des discours dominants des littératures précédentes, nous donne l'occasion d'observer un paradoxe dans cette représentation de la littérature intime, puisque là où nous nous attendions à un récit vrai dans « l'autobiographie manquée », le factuel et l'ethnotexte mangent le texte de sorte qu'ils font disparaître l'écriture fictionnelle. Paradoxalement, le fictionnel romanesque prenant la forme du

[215] Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, pp.61-62.

journal autobiographique génèrerait l'effet de réalité en rendant compte d'une intimité et de l'authenticité.

L'absence de « je » dans les récits mémoriels dans le corpus témoigne d'une déconstruction de l'autobiographie. Le « je » disparaît pour laisser la place à l'histoire. En se servant de l'écriture à la première personne, les auteurs cherchent-ils à échapper à l'universalité et à la stricte observation du monde ? Pourtant paradoxalement, dans les récits mémoriels mauriciens et réunionnais, ils utilisent une écriture naturaliste. L'étude des écritures à la première personne doit s'intéresser au « dire vrai », à la cohérence interne de l'œuvre, autrement dit à ce qui confère à celle-ci l'apparence de la vérité.

4.3 Dire « je » sans dire « je » : voilà le paradoxe des autobiographies.

Cette deuxième partie interroge la subalternité comme moteur des romans et des récits mémoriels mauriciens et réunionnais dans l'évolution du genre romanesque colonial et postcolonial, dans la construction énonciative/narrative du « je ». Ce « je » est paradoxalement plus présent dans les romans postcoloniaux que dans le genre autobiographique revisité par les Mauriciens et Réunionnais qui répond davantage aux préoccupations des romans coloniaux, à la littérature exotique, dans le retour d'une représentation d'une identité créole, d'un « je » réifié et des Autres créoles réifiés en place du « je » correspondant à une vision de William Edward Burghardt Du Bois du bon Noir, esclave regretté. Il s'agit d'une tendance éthique décrite par William Edward Burghardt Du Bois dans *les âmes du peuple noir* concernant l'Amérique du Sud et du Nord dans le contexte des conflits sociaux, et qui rappelle la situation réunionnaise.

> *« Le Sud pleure la perte du Noir du bon vieux temps – le vieux serviteur franc, honnête et simple qui incarnait l'ère précédente, ère de religion, de soumission et d'humilité – et ce regret se justifie. Certes, il était paresseux et il lui manquait de nombreux éléments pour être véritablement homme ; mais il était ouvert, fidèle et sincère » (DU BOIS, 2007 :106).*

Le récit mémoriel *Marie Biguesse Amacaty* ainsi que les romans coloniaux de Marius-Ary Leblond, *Le Miracle de la race* et *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* donnent à voir une vision de l'esclave qui correspond au discours colonial, en reprenant cette représentation du bon Noir légendaire. En effet, dans des textes du corpus, il est question de mettre en avant la bonté des nénaines, leur fidélité, d'autant que Guy Douyère donne à son récit mémoriel le nom de sa nénaine : Marie Biguesse Amacaty, comme pour signifier son identité de « raconteur d'histoires ».

Les textes entrent alors dans les paradigmes : Traditionalisme/Modernisme, Orient/Occident, Autre/Soi, Esclave/Colon, Figé/Évolué. Les narrateurs partagent l'identité du lecteur contemporain, puisqu'ils se chargent de faire le lien et le médium. Ils sont dans l'entre-deux discours, du côté de la vision exotique coloniale.

Les récits mémoriels prétendent énoncer un « je » (sans le dire réellement) pour présenter un exotisme passé, de sorte que le village et ses habitants en deviennent les protagonistes. L'hybridité générique, remet en question les genres autobiographique et romanesque, faisant ainsi toute l'originalité des champs littéraires qui règleraient les problèmes de représentations dominantes du savoir, des objets et des sujets de discours subalternes.

Il s'agit aussi de brouiller le concept européen d' « histoire » et de structuration du temps, car comme le soulignent Homi Bhabha et Wilson Harris, il convient de libérer les cultures de la relation dialectique destructrice à l'histoire, et c'est l'imaginaire qui en fournit la clé, parce qu'elle serait à la fois le refuge des peuples opprimés et le moyen d'échapper aux politiques fondées sur la domination. Pour ces derniers, l'hybridité remplace la linéarité temporelle par la pluralité spatiale.

4.4 Des récits et romans « mémoriels » reconstitution « d'un passé qui ne passe pas » ?

Aujourd'hui, il s'agit pour de nombreux auteurs de récits mémoriels mauriciens et réunionnais, (dont Rada Gungaloo, Eliette Comarmond, Benjamin Moutou, Henri Murat, Albert Elie, Mémona Hintermann et Charles Payet) de tenter de produire un discours de vérité sur le passé, en passant ou par la reconstruction d'une île coloniale et exotique (dans le cas des texte de Charles Payet, Albert Elie, Henri Murat et Benjamin Moutou, Mémona Hintermann, Eliette Comarmond) ou de déconstruire l'idéologie coloniale et les discours dominants (notamment en ce qui concerne Rada Gungaloo et Eileen Lohka). Nous pouvons parler de récits mémoriels coloniaux et postcoloniaux dans le sens où ces derniers font une lecture postcoloniale du passé, c'est-à-dire qu'ils problématisent la présence du colonial dans les sociétés anciennement colonisées.

Toutefois, y apparaissent des ambiguïtés et des nuances, puisque les textes qui semblent postcoloniaux, (comme *Tête Haute*) présentent à la fois une réalité réunionnaise contemporaine, ne correspondant pas à l'image idyllique de l'île de La

Réunion présentée dans les textes de Guy Douyère *Marie Biguesse Amacaty* ou *la Dame de Manapany* de Charles Payet, et laissent aussi transparaître l'idéologie coloniale qui l'emporte sur une vision moderniste et postcoloniale (qui traite des questions de la ligne de couleur et du genre).

Les auteurs de récits mémoriels souhaitent construire une histoire personnelle comme c'est le cas d'Eileen Lohka ou d'Eliette Comarmond (*Á l'ombre de mon passé simple*) et de Benjamin Moutou dans son roman mémoriel (*Les Vents de la Colline Candos*). Ce dernier est dans l'entre-deux, c'est-à-dire pris dans la représentation d'un passé commun et de son passé, comme Rada Gungaloo qui opte pour un discours militant et critique sur la société mauricienne. En conséquence, le surgissement de leur discours vient de cette position de témoins de la réalité insulaire passée et partagée non inscrite dans l'Histoire officielle.

Une fois de plus, des auteurs mauriciens et réunionnais tentent d'accéder à une représentation qui serait fidèle à la réalité passée, puisqu'elle serait contextualisée et spécifiée. Ce qui peut expliquer les formes des récits mémoriels qui ne parviennent pas à se défaire de ce discours de vérité et de savoir ethnotextuel que l'on retrouve aussi bien dans les récits mémoriels que dans les romans mémoriels postcoloniaux.

Les romans coloniaux mauriciens et réunionnais sont comparables aux romans et aux récits mémoriels mauriciens et réunionnais du corpus à cause du discours idéologique colonial qu'ils reprennent ou contredisent, mais ils reprennent également la forme des récits coloniaux, telle qu'elle est décrite par Jean-Claude Carpanin Marimoutou :

> *« Dans le récit lui-même est mis en place tout ce qui caractérise une grande partie du roman contemporain : reportage à valeur documentaire, ethnotype, discours sur la perte de l'identité, lisibilité maximale du réel » (MARIMOUTOU, 1990 :145).*

Ils donnent à voir la lisibilité maximale du réel en présentant dans un souci du détail Maurice ou La Réunion et ses habitants. Cette lisibilité maximale du réel est surtout présente dans les récits mémoriels mauriciens et réunionnais et dans le roman mémoriel mauricien *Les Vents de la Colline Candos* de Benjamin Moutou qui tend à rendre compte d'une île Maurice passée. L'auteur comme beaucoup d'autres, photographie l'île par l'écriture, et par l'insertion de clichés photographiques. De

plus, il fournit aux lecteurs des éléments concernant l'économie, le fonctionnement de la société, et ses dessous, c'est-à-dire les idéologies avouées et non avouées héritées d'un passé colonial.

4.5 Difficulté à « dire » le « je ».

Les romans coloniaux *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*, *Ameenah*, *Namasté*, ainsi que les romans féminins postcoloniaux *Femme sept peaux*, *Rouge Cafrine* et *Á l'autre bout de moi* se centrent principalement sur des identités en rapport avec la race (indienne, blanche, cafre), avec la classe (ouvrier, paysan, cuisinier, colon) ou en rapport avec le genre (féminin ou masculin).

Comme l'indique les intitulés de ces trois romans masculins postcoloniaux réunionnais, *Zistoir Kristian* et *Louis Redonna,* il semblerait que l'histoire du héros donne aux romans leur titre. Ils gardent la caractéristique du témoignage, voire de l'autobiographie ou de l'autofiction, mais comme prétexte pour présenter et décrire l'identité créole, la culture, coutumes, topographie rappelant la forme informative et « scientifique » encyclopédique des romans coloniaux et exotiques. Tout se passe comme si le texte romanesque devait obligatoirement et nécessairement passer par l' « exposition » et la présentation de « soi » comme autre inconnu, pas encore connu qui génèrent les textes. Nous pouvons parler d'une certaine manière d'optique exotique pour l'Autre. Ils fonctionnent un peu comme les récits mémoriels qui ne disent pas réellement le « je » intérieur, car le « je » est tourné vers un centre qui a pour horizon d'attente l'Altérité spectaculaire, toujours différente de l'Occident comme dans les romans coloniaux et dans la littérature exotique.

S'agit-il de « Moi » qui ne peut se dire autrement qu'en tant que témoin d'une époque ? Est-il possible pour ce narrateur autodiégétique de se voir autrement que témoin et objet de connaissance au même titre que ces sociétés de l'Ailleurs pour le lecteur français. Ce qui revient à se demander est-ce qu'il parvient à se dire en dehors du discours dominant colonial et économique. Peut-il donc parler si sa

parole est attendue et reste conditionnée par le regard de l'Autre occidental auquel il s'adresse ?

Bien que nombre de récits mémoriels s'adressent aux lecteurs réunionnais nostalgiques du temps d'autrefois, proche d'un idéal de simplicité, les narrateurs sont pris dans le mythe et dans la vision simpliste qui ne prend pas en compte la complexité de cette époque de retour à l'innocence. Ces narrateurs sont aussi pris dans le discours identitaire dominant qui décentre l'insulaire, puisque ce dernier se présente toujours comme l'Autre. Ils préfèrent retourner à un univers préservé de toute modernité et de tout contact, contrairement à l'Europe et au monde occidental, comme dans l'Exotisme, ils ne peuvent penser la différence dans la différence, c'est-à-dire l'hétérogénéité dans l'altérité. Nous pouvons parler de traces de l'énoncé colonial portant les valeurs du savoir des Lumières, portant les traces de la formation discursive de la découverte.

Le contexte de conflit de légitimité dans la prise de parole pour dire l'espace insulaire, génère des formes narratives et une posture énonciative particulière, puisqu'elles rendent compte d'une volonté de vérité. Ces formes narratives y parviennent par le discours romanesque et par la fiction de manière paradoxale.

5. Mettre en scène des « Je » dans des récits mémoriels et dans des « autofictions ».

5.1 Les catégorisations : Autobiographies, autofiction, récits mémoriels et romans réunionnais.

Les récits mémoriels forment un sous-genre autobiographique défini par Régine Robin et que Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo utilise pour problématiser des textes réunionnais qui connaissent un franc succès à La Réunion. Pourtant, ces récits mémoriels ne tiennent pas souvent leur promesse annoncée par le paratexte, car leurs discours sont pour la plupart du temps conditionnés par des maisons d'édition, et par cette formation discursive du savoir-pouvoir qui transforme leur autobiographie en patrimoine.

Les romans tels que *Zistoir Kristian* et *Louis Redonna* passent davantage pour des autobiographies ou plutôt pour des autofictions, c'est-à-dire pour des autobiographies qui passent pour vraies. Dans les fictions romanesques *Zistoir Kristian* et *Louis Redonna* qui s'apparentent à l'autofiction, nous observons l'obsession d'un discours de vérité qui aurait du mal à se faire entendre, non entendable. C'est pourquoi, le récit utilise des formes énonciatives de ceux qui ne sont pas entendus et de ceux qui n'accèdent pas aux discours dominants. D'où l'écriture du discours caché dans le journal (intime).

Zistoir Kristian adopte les formes et le point de vue du récit autobiographique à la première personne. Le texte annonce que l'identité du narrateur est celle du personnage, alors qu'il s'agit d'un texte romanesque écrit à plusieurs mains d'après des analyses effectuées par Jean-Claude Carpanin Marimoutou, et dont le personnage principal n'aurait peut-être pas existé.

D’autre part, nous nous approchons du pacte autobiographique, car le nom évoqué du personnage « Kristian » apparaît identique à l’auteur, de sorte que l’existence d’une triade identitaire auteur-narrateur-personnage est suggérée, et pourtant feinte.

Nous pouvons parler d’autofiction, dans le sens où Vincent Colonna présente l’autofiction comme la « fictionnalisation de l’expérience vécue ». Elle joue de sa ressemblance avec le roman à la première personne, et d’autant mieux que le roman à la première personne n’assume jamais sa fictionnalité. Sa feintise est toujours de se présenter comme un récit factuel et non comme une histoire imaginaire. L’autofiction brouille donc aisément les pistes entre fiction et réalité.

> *« Plus précisément, l’autofiction serait un récit d’apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l’identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles. Celles-ci concernent les évènements de la vie racontée, ce qui a inévitablement des conséquences sur le statut de réalité du personnage, du narrateur ou de l’auteur ».*

5.2 Déconstruction et reconstruction des « Je » féminins postcoloniaux.

Á échelle différente, dans les autobiographies que nous pouvons appeler « récit mémoriel », *Miettes et Morceaux* et *Letan lontan*, les narratrices montrent discrètement et rarement leur Moi. Chez Eileen Lohka, il faut d'abord passer par un glossaire créole mauricien avant d'arriver aux problématiques identitaires que comporte ses différents Moi. Tandis que Rada Gungaloo se dissimule dans une identité collective, collective, « discontinue », sans cheminement mais dans des temporalités enchevêtrées, dans des histoires, souvenirs (mémoires) que nous retrouvons chez Eileen Lohka. Cet enchevêtrement de temporalités signalerait peut-être cette identité d'une narratrice qui refuse de se laisser saisir par tout discours.

Dans ces récits mémoriels féminins postcoloniaux, nous observons un parallèle et des similarités dans le sens où il s'agit de présenter une société autre, un ailleurs postcolonial, donc différent des sociétés coloniales mises en scène dans les romans coloniaux. Il y a d'ailleurs une description de la société, de son idéologie, des pratiques, des rites, parfois à la manière d'un dictionnaire. *Letan lontan* s'organise de telle sorte que des éléments de la culture mauricienne sont bien mis en avant comme porteurs d'une identité créole différente de celle du lecteur français, apparaissant donc comme exotiques.

Toutefois, ces auteurs de récits mémoriels s'attachent aussi dans une plus ou moins grande mesure à dénoncer certaines idéologies et pratiques qui survivent même après la période coloniale, notamment en ce qui concerne la ligne de couleur discriminante, le genre et la classe.

Dans les romans et dans les récits mémoriels contemporains postcoloniaux mauriciens du corpus, les problèmes de genre, de classe et de race sont des thématiques traités de façons différentes. Par exemple dans le roman mauricien *Á l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert et dans le roman réunionnais *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff, les personnages féminins noirs doivent renier leurs origines. Ils sont pris dans un conflit raciste et familial qui grandit au sein des

familles et qui ronge les personnages. Il est souvent question d'un refoulement et d'un tabou qui ressurgissent systématiquement dans le récit. Dans la société mauricienne, tout doit rester à sa place et on ne doit pas changer de rang.

Les récits sont d'ailleurs différents selon qu'il s'agisse de récit mémoriel ou de roman : puisque l'un, par son caractère polyphonique, protéiforme et fictionnel peut faire surgir dans les textes aussi bien des figures irréelles, prises pour des figures réelles, tels que le fantôme, la troublante gémellité sororale qui serait un dédoublement de la personnalité comme l'indique l'intitulé-même « Á l'autre bout de moi » qui signale d'emblée la problématique du Même et de l'Autre, de l'Altérité et de l'identité, à savoir de l'altérité qui se trouve au sein même de chaque individu. Tout se passe comme si chacune des identités étaient habitées par une Autre : Rose, changée en Mélissa, redeviendra Rose dans *Rouge Cafrine*.

5.3 Des autobiographies « pris » dans le dialogue avec le lecteur parisien qui demande des paramètres d'identité altérisée.

A contrario, les auteures de récits mémoriels et d'auto-sociobiographie de notre corpus s'attachent nous semble-t-il, à mettre en avant en priorité un espace, une société dans un ailleurs autre, parfois même d'un autre temps (*Letan lontan*), un espace présenté exposé pour l'Autre, peut-être pour qu'il puisse lui-même revenir sur sa construction identitaire occidentale dans un réseau de différence duelle comme dans la littérature exotique, par exemple Eileen Lohka commence son récit mémoriel-autobiographique par un glossaire de mots représentant des éléments « typiques » traditionnels et folkloriques de l'île Maurice d'antan qui rend spectaculaire et exhibe la différence. L'Autre continue à d'abord et toujours présenter son altérité avant d'avouer s'il le peut son métissage, sa pluralité identitaire, sa négociation identitaire entre plusieurs cultures orientales, occidentales, indiennes, africaines, pour former un bricolage syncrétique et composite qu'on ne pourrait définir et fixer. Cette représentation de l'identité insaisissable reste dans une

plus ou moins grande mesure centrale dans le roman à la première personne de Marie-Thérèse Humbert *Á l'autre bout de moi*, et dans le roman réunionnais *Femme Sept peaux*, (bien qu'il s'agisse surtout du traitement de l'image de la femme noire ancêtre traditionaliste (misérabiliste) qui fait le lien transgénérationel avec les femmes de couleur de la nouvelle génération, en rupture familiale, puisque Mme Auberti renie sa famille chinoise, comme Dolène méprise ses parents cafres.

C'est pour cela que nous pouvons qualifier Madame Joseph l'héroïne de *Femme sept peaux,* de Pacotilleuse comme les auteures Eileen Lohka et Rada Gungaloo qui souhaitent lier les Mauriciens et Mauriciennes par l'écriture de leurs récits mémoriels qui participent à la construction d'une mémoire collective mauricienne tout en remettant en question les formes préalables, les opinions toutes faites et stéréotypes et la continuité de ces discours, générateurs d'assimilations dans *Miettes et Morceaux*, de complexes de lactification évoqué dans *Letan lontan*, expérimentés par Rose dans *Rouge Cafrine* qui passe par un rejet du corps pour Rose, par un rejet du nom de famille chez Mémona et Madame Auberti, par une usurpation d'identité chez Mélissa, chez Anne, chez Eileen qui finissent par se perdre et par ne devenir personne. Ces auteures féminines et narratrices autodiégétiques seraient donc dans une rupture, dans une opposition à la continuité des synthèses sur les altérités et sur les identités.

D'où l'écriture de l'intime qui permet le monologue intérieur, le genre romanesque est censé rendre compte de la transparence intérieure. Mais ces récits sont surtout le moyen pour les narratrices de s'élever, de se dépasser dans ces chemins de vie, pour pouvoir donner à leur vie un autre sens, que celui prévu et prophétisé par la doxa, l'opinion publique postcoloniale encore empreintes de représentations colonialistes. Dans notre corpus, ces récits de la littérature intime deviendraient ainsi des espaces de résistance à la domination culturelle, économique et politique qui obligent de dire l'hégémonie occidentale en présentant de manière distincte selon les personnalités fortes de Rose, hésitante chez Anne, dissimulée derrière la collectivité chez Rada, effacée puis monopolisant (« surreprésenté ») le devant de la scène comme pour feindre un refoulement identitaire qui survient de manière inattendue et soudaine chez Eileen Lohka, puisqu'on passe d'une extériorité objective scientifique dans la nomenclature des mots créoles à une intériorité

métaphorisée, personnifiant des éléments de sa conscience, Muta semble être le ça, tandis que Somnia, le Subconscient de la narratrice. D'autres personnalités comme celles de Dolène et de Madame Auberti sont à aller chercher par Madame Joseph qui tente de les sauver de l'oubli et du déni de soi-même, femme sept peaux, femmes de couleur.

De manière paradoxale, les romans rendent compte d'une plus grande complexité et donnent à voir un réel plus proche de la réalité dans ses monologues intérieurs et dans la dialectique (qui fait discuter de façon plus longue et plus précise) que le réel des types autobiographiques du corpus. Dans les récits mémoriels féminins postcoloniaux *Letan lontan* et *Miettes et Morceaux*, s'exprimer à la première personne sert de prétexte pour parler de l'île Maurice, de sa société postcoloniale. Rada Gungaloo la dénonce de manière subreptice et tente de construire une mémoire mauricienne qui permettra d'unifier l'identité mauricienne et non plus communaliste.

La première partie de *Miettes et Morceaux* se constitue en glossaire de mots créoles dèsignant des éléments culturels mauriciens, tandis que la deuxième partie l'auteure livre son « Moi » imaginé. Nous pouvons dire que dans les romans et dans les récits mémoriels du corpus, il y a représentation de la difficulté à se dire, car comment se dire et se décrire lorsqu'au préalable, les discours dominants ont déjà écrit et « prédit » ce que les femmes de couleurs sont censées être. Les narratrices et personnages des romans et des récits mémoriels du corpus doivent alors ou bien se conformer à ce que disent les discours dominants, c'est-à-dire dans une altérité, ou bien se situer dans une identité contraire dans un contre-discours attendu et récupéré par la formation discursive hégémonique.

En ce sens, nous pouvons parler d'identités subalternes puisqu'elles doivent se représenter elles-mêmes conformément à ou à l'inverse de ce que ces discours disent d'elles-mêmes. Voilà comment doivent être représentés les « je » et Autres de couleur. Comment se représenter après avoir déjà été caractérisé par toute une formation discursive de pouvoir ? Cette identité de l'insulaire de couleur définie dans la littérature exotique et coloniale, dont les romans coloniaux qui sont des romans de race. Comment sortir de ces représentations réifiées dans sa mise en

scène de soi-même ? Ya-t-il possibilité de sortir de ces stéréotypes et de dire autre chose que le modèle dominant ?

Tout se passe comme si le discours de l'identité de couleur était d'avance piégé, qu'il était saturé parce que tout aurait été déjà écrit sur l'Autre par l'Occidental. Les romans et récits mémoriels reprennent ce modèle dans lequel les personnages et narratrices doivent ou non entrer.

5.4 Les paradoxes de la position de Rada Gungaloo auteure autobiographique et historienne.

De manière paradoxale, dans des autobiographies féminines mauriciennes que nous pouvons appeler « récits mémoriels », tels que *Miettes et Morceaux* et *Letan lontan* dont les narratrices montrent discrètement et rarement d'entrée de jeu leur « Moi ».

Il y a chez Rada Gungaloo un paradoxe dans sa position d'auteure et de narratrice censée se raconter avec subjectivité face à sa posture de celle qui veut faire de l'Histoire. La notion d'histoire est une notion clé, car elle raconte un type de récit important dans la littérature orale créole réunionnaise et mauricienne qui comprend ce que nous appelons en créole réunionnais des « histoires-contes », autrement dit des contes créoles de « Ti' Jean Gran Diab »[216] et des contes créoles d'inspiration africaine des animaux comme ceux de la Tortue ou du Lièvre que nous pouvons retrouver dans les contes antillais.

Par ailleurs, le terme polysémique « Zistoir » renvoie aussi au type de récit oral le plus courant qui compte les anecdotes, les « zistoir pou fé ri la bous », c'est-à-dire des histoires drôles qu'aurait vécu l'interlocuteur ou ses proches. Il peut aussi bien s'agir de ragots et de rumeurs qui font étalage de la vie privée de chacun, soit pour critiquer et établir une norme, une censure et une conscience morale collective

[216] « Petit Jean et de Grand diable ».

qui rappelle ce qui est acceptable et ce qui ne peut l'être aux yeux de la collectivité villageoise par exemple. Ce genre d'histoire aussi appelée « Ladilafé », devient aussi un espace de contrôle.

Rada Gungaloo joue sur la polysémie de ce mot pour y confondre sa propre histoire, son expérience vécue et sa propre autobiographie qui s'étiole. Son récit est tantôt centré sur son individualité, tantôt sur la collectivité, parce qu'il s'agit pour Rada Gungaloo de rendre compte de la mémoire collective par la mémoire individuelle (comme chez Annie Ernaux dans *Les Années*). Il y a alors un flou dans cette représentation qui transforme ce que nous entendons traditionnellement par autobiographie, focalisé sur le « je », sur la narration et sur le parcours de ce « je ».

D'une autre manière, il sera question encore une fois comme chez Anne de l'inexistence et de la disparition du « Moi » comprise comme marque de résistance pour se rendre aussi insaisissable que ces Autres féminins de couleurs : Nadège, Madame Joseph et Rose.

C'est de cette façon que pourraient être représentées les femmes de couleur et leurs discours, c'est-à-dire en préservant une part d'inconnu dans leur identité en construction constante. Leur « Moi » n'est jamais quelque chose d'arrêté, mais un élément surprenant qui cherche parfois à duper le lecteur en affirmant dans un pacte de lecture ou dans un pacte autobiographique qu'il sera question de lever le voile sur des narratrices et des personnages. Or, le lecteur est baladé et ne parvient jamais à découvrir totalement toute l'intimité programmée par le genre même du récit-journal et de l'autobiographie.

Peut-être est-ce une stratégie pour les rendre toujours plus attractifs, spectaculaires et exotiques, car toujours Autres. Toutefois, les narratrices des récits mémoriels féminins postcoloniaux du corpus ne sont pas radicalement différentes du Blanc, étant donné qu'elles sont dans l'entre-deux, adoptant leur langue, leur culture dans un va-et-vient et dans un métissage sans cesse renégocié selon la situation de communication et l'interlocuteur.

5.5 Des représentations de discours de résistance des narratrices sujets.

Mettre en scène un « je » dans les récits « mémoriels » pour donner sa vision de l'histoire et pour que chaque histoire construise la mémoire collective et l'Histoire, comme s'il s'agissait d'une révision de l'Histoire, car chaque narrateur et narratrice interprète ce qui construit l'identité collective.

Grâce à la forme du roman, les écartèlements du « je » et des autres dans la polyphonie narratorielle, contribuent à constituer une représentation de la réappropriation de l'Histoire et des discours du pouvoir et du savoir. Un des objectifs du récit mémoriel est de récupérer dans la sphère du discours du pouvoir, une place légitime, de par sa volonté de vérité qui est attendue par le lectorat. En conséquence, les discours des récits mémoriels sont censés être des discours de vérité.

Pourquoi les auteurs font-ils cohabiter des discours pris dans la réalité (en référence avec la réalité), fictionnalisés par le texte littéraire et des discours fictifs qui brouillent les réalités fictives et non fictives ? Des histoires jamais racontées semblent être à l'origine de cette cohabitation discursive, car ces histoires sont mises au-devant de la scène dans une perspective militantiste et impliquant une position engagée de l'auteur.

Á partir des années 70, la littérature est dotée d'une fonction politique dans ses discours idéologiques. Ainsi, elle constituerait un espace discursif de pouvoir dans la mise en scène de révolutions. Faisant partie de mouvements culturel, linguistique et anthropologique, le discours de vérité (scientifique) est mêlé au discours politique et participe à la création d'une nouvelle écriture littéraire.

Correspondant aux époques conflictuelles, la fonction de l'auteur change et le texte littéraire se veut performatif et pragmatique. Nous sommes, aujourd'hui, en présence de deux types de textes littéraires (romans et récits mémoriels) postcoloniaux et coloniaux déconstructivistes qui donnent à réfléchir sur l'évolution

de la société, sur l'histoire, sur la postcolonialité et englobent les questions de partage de ligne de couleur, de genre et de subalternité.

Nous nous sommes arrêtés sur la construction-déconstruction d'un « Je », d'une écriture à la première personne du singulier, tantôt noyé dans le collectif « nous » tantôt individualisé, revenu à sa singularité, tantôt réel et tantôt fictionnel.

Á la Réunion, il faut attendre les années 2000, et à Maurice les années 70-80 pour qu'apparaissent *Á l'autre bout de moi*, *Rouge Cafrine* et *Femme sept peaux* qui seraient des représentations qui seraient plus « authentiques » du « Moi », de la conscience et de la psychologie de personnages et narratrices de couleur, « plus vrais que nature », autrement dit, plus « vrais » que celles des récits mémoriels « autobiographiques ». Dans ces textes, ces narratrices jouent le rôle de sujet de discours, dans une volonté d'appréhender le réel et la complexité identitaire qui les habite. Nous supposons que les récits mémoriels de Rada Gungaloo, d'Eileen Lohka et de Mémona Hintermann donnent à voir une voix féminine de couleur complexe, étant donné qu'il y a discussion des idéologies coloniale et anticoloniale.

5.6 Les récits mémoriels exotiques ou le ratage autobiographique.

Nombreux sont les récits mémoriels réunionnais et mauriciens qui dépeignent l'atmosphère de leur enfance. Si nous mettons en parallèle la description de la Mare à Poule d'eau du cirque de Salazie à La Réunion dans le récit mémoriel *Marie Biguesse Amacaty* de Guy Douyère, et celle de cet incipit du roman mauricien de Marie-Thérèse Humbert, nous observons clairement que ce dernier est un condensé de ce que développent une grande majorité des récits mémoriels réunionnais. Pour Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, les récits mémoriels réunionnais font l'apologie d'une vie rude mais saine, d'un état de nature qui permettrait à La Réunion de vivre dans une forme d'autarcie, dans un univers matriciel et fermé, dont témoignent aussi les espaces évoqués, ceux des quartiers des Hauts, de Bourg Murat ou de Salazie par exemple.

« Le caractère circonscrit de ces lieux maternels […] représente cette Réunion de l'intérieur géographique et historique, de l'intérieur intime d'une identité créole préservée et met en place une chronotopie de la clôture » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2006 :90).

Les mêmes leitmotivs se retrouvent chez les auteurs de récits mémoriels, à savoir : La nature exotique et luxuriante qui fait voyager l'Autre lecteur occidental dans un éden paisible en réponse aux révolutions industrielles et au modernisme, l'Inde orientale présente dans l'incipit d'*Á l'autre bout de moi*, l'univers clos et protégé matriciel de l'île et la nostalgie du « temps d'autrefois ».

Le caractère intime de ces descriptions, non seulement parce qu'il est question de journal, mais aussi parce que les narratrices et narrateurs donnent à voir une partie de ce qui a constitué leur vie par l'évocation de leur passé, leurs souvenirs, leur identité, leur personnalité et leur imaginaire. Ils dévoilent un peu leur « moi » dans l'expression de leurs émotions passées.

Nous avons vu que les récits mémoriels *Letan lontan*, *Marie Biguesse Amacaty* et *Á l'ombre de mon passé simple* rendent un devoir de mémoire en représentant ceux qui ont été et ce que les auteurs ont connu. Les auteurs parleraient-ils davantage des Autres plutôt que de leur « Moi » ? Pourtant, paradoxalement, dans les romans, comme dans les récits mémoriels, il y a cette volonté de parler de soi, de donner à voir un « je », de manière obsessionnelle. Toutefois, ce « je » finit par disparaître, comme l'être évanescent de *Femme sept peaux,* ou finit par se décomposer, malmené par le narrateur. C'est le cas notamment du Moi d'Anne d'*Á l'autre bout de moi*, où le « je » s'évade.

Conclusion

Nous nous sommes penchés sur la contextualisation de textes bien précis, à savoir les premiers romans réunionnais d'expression créole, parce qu'ils prennent la forme de ces mêmes récits mémoriels analysés précédemment aux quatrième et cinquième chapitres. *Zistoir Kristian* et *Louis Rédona* sont des romans qui contaminent d'autres genres : autobiographies, autofiction et récits de vie. Ils sont confrontés aux mêmes problèmes rencontrés dans les récits mémoriels qui souhaitent faire découvrir un Ailleurs en prétextant livrer leur propre histoire. Paradoxe central que nous retrouvons chez Rada Gungaloo en particulier, et qui est le signe d'un malaise existentiel propre aux sociétés créoles ; car comment se dire et se raconter après avoir été identifié et assigné par toute une formation discursive qui continue à être ?

Ces romans et récits mémoriels doivent faire face encore une fois, comme les auteurs de romans coloniaux et plus particulièrement Marius-Ary Leblond à un conflit de légitimité, puisqu'ils débattent dans cette réappropriation de savoir sur leur île, sur l'espace et sur l'Histoire et la Mémoire de ces îles, de la validité de leur témoignage plus que de leur posture d'écrivain autobiographique.

Ainsi, serait-il toujours question de subalternité, liée à la prise de parole pour contrer les stéréotypes, les mythes exotiques et l'Histoire officielle ou pour les réactualiser. Ces textes révéleraient une difficulté à représenter de manière réelle ce que le lecteur occidental perçoit toujours comme Autre, sans se faire piéger par la continuité des synthèses toutes faites dominantes. D'où, le ratage dans certains de ces récits mémoriels et dans ces romans autofictionnels.

C'est pourquoi, nous nous tournons vers le genre romanesque « fictionnels » du corpus qui présenterait une réalité identitaire qui semble sans raté.

CHAPITRE VII :
LA VÉRITÉ DES REPRÉSENTATIONS IDENTITAIRES DU CÔTÉ DES AUTOBIOGRAPHIES OU DES ROMANS ?

Introduction

Cette deuxième partie intitulée « romans et récits mémoriels féminins postcoloniaux et coloniaux masculins mauriciens et réunionnais : des mises en scène des autres de couleur saisissables par la fiction » tend à justifier notre choix à vouloir comparer des romans à des types particuliers de textes autobiographiques ; étant donné qu'il s'agit toujours de représenter ou bien des existences ou bien des inexistences du « Moi ». Nous nous demandions comment était représenté chaque « moi » et quels étaient les enjeux de ces textes.

Nous avons d'abord mis en opposition les récits féminins postcoloniaux du corpus à des récits mémoriels masculins et féminins coloniaux mauriciens et réunionnais. Ce qui veut dire que des auteurs réunionnais et mauriciens mettent au-devant de la scène de leur autobiographie, des sociétés dont les traces et idéologies coloniales persistent.

Au cours des chapitres précédents, nous avons abordé trois questions clés, à savoir ; quels étaient les enjeux des récits mémoriels mauriciens et réunionnais de manière générale, comment étaient représentées les identités mauriciennes et réunionnaises et dans quelles dialectiques précises s'inscrivaient-elles ? Après l'analyse du corpus secondaire en comparaison avec celle du corpus primaire, nous nous sommes ensuite penchés sur la question des représentations ratées des « je » dans les récits mémoriels du corpus secondaire et dans les premiers romans masculins d'expression créole d'apparence autobiographique, donc autofictionnels.

Zistoir Kristian et *Louis Rédona* comme tous les récits mémoriels du corpus secondaire auraient du mal à représenter leur « je », à se livrer tel qu'ils l'affirment dans le paratexte. Ce qui a pour effet de transformer le genre autobiographique à Maurice et à La Réunion. D'où l'appellation « récits mémoriels ». D'autre part, les similitudes qui apparaissaient d'un genre à l'autre (du roman au récit mémoriel) laissent à penser qu'il y aurait une sorte de continuum ; car les romans viendraient représenter ce que les récits mémoriels ne peuvent représenter, à savoir les réalités

du Moi mauricien et réunionnais féminin ou masculin. C'est pourquoi, nous mènerons une analyse comparée de deux incipits, l'un du roman féminin postcolonial réunionnais *Rouge Cafrine* et l'autre du récit mémoriel masculin colonial d'Yvan Lagesse *Le Rosier de Tonton Albert*.

Il s'agira toujours dans ce dernier chapitre, de voir comment sont mises en scène des identités rêvées et réelles et quelles sont les formations discursives qui l'accompagnent. Les analyses feront la lumière sur ce qui différencie profondément le roman du récit mémoriel, après les avoir rapprochés. Lequel des deux genres serait le plus apte à rendre compte des identités mauriciennes et réunionnaises ? De quel côté se trouverait la vérité des identités ?

L'écriture du « je » semble plus réelle, plus vraie, plus fidèle à la réalité paradoxalement dans les romans que dans les récits mémoriels de Rada Gungaloo et d'Eileen Lohka, parce qu'elles seraient justement prises dans un décentrement programmé, mais toujours pour le lecteur occidental. De fait, l'Autre redevient ou folklorique ou exotique, car il s'agit surtout de dire l'Autre collectif villageois mauricien, un « en-commun » mauricien passé, afin de mettre davantage en avant une identité collective mauricienne créole sans être dupe des stéréotypes et du fantôme colonial encore présent dans l'île indépendante qu'est Maurice. Elles mettent en scène une réflexion implicite dans leur journal de souvenirs pour faire voir un folklore « perdu », une identité pas encore dite, conceptualisée, un réel vécu et pas encore transcrit pour constituer un patrimoine culturel grâce aux histoires de tous ceux qu'elles ont connu et qu'elles racontent réellement en prenant comme prétexte leur propre histoire, leur propre « je ». Procédé que nous retrouvons dans les romans-récits de vie, autofiction réunionnaise *Zistoir Kristian*.

Nous revenons donc dans ce septième chapitre aux textes du corpus pour rappeler la différence entre récits mémoriels et romans du corpus secondaire et primaire dans lesquels les narratrices tentent quand même de se centrer encore plus sur leur Moi, puisqu'elles rendent compte de leur évolution, de la complexité de leur construction identitaire et d'un parcours identitaire conflictuel, alors que les récits mémoriels du corpus secondaire donnent à voir des narrateurs et des narratrices qui ne se centrent pas essentiellement sur leur propre « je » et leur identité personnelle.

Nous commencerons par la comparaison des récits mémoriels féminins postcoloniaux et dans les romans postcoloniaux féminins du corpus primaire pour montrer ainsi leur différence ; car bien qu'ils traitent des mêmes problématiques, chaque œuvre reste différente selon l'auteur et selon le genre qu'il soit romanesque ou autobiographique.

Nous mettons les romans et récits mémoriels du corpus en opposition avec un autre type de romans (masculins) autofictionnels et (plus sociobiographiques) dont *Zistoir Kristian* (premier texte réunionnais d'expression créole) et *Louis Redona*, publiés à la période marquante des années 70, correspondant à la période de décolonisation. L'écriture du « Je » y devient prétexte pour parler de ce qui constitue l'histoire, le culturel, l'identité collective, pour mettre au-devant de la scène l'île, la société française et les injustices sociales ; un peu à la manière du roman colonial *Ulysse Cafre, ou l'histoire dorée d'un Noir* dans lequel le narrateur autodiégétique se sert du « Je » pour parler d'Ulysse et le présenter, pour légitimer sa parole, la vérité de l'expérience vécue qui justifie sa prise de parole. Les conflits de légitimité génèreraient la posture énonciative du narrateur du roman colonial.

De même, les auteurs de *Zistoir Kristian* utilisent ce mode d'écriture autofictionnel pour pouvoir insister sur une certaine « vérité » des faits énoncés. Le besoin de conclure un pacte autobiographique feint avec le lecteur, produirait une sorte de sécurité nécessaire pour que le texte puisse voir le jour. Ce serait donc un mode d'écriture qui développe des stratégies subalternes de résistance pour se faire entendre en coulisse, sur la scène privée que devient l'espace romanesque qui s'adresse uniquement au narrataire prêt à entendre des « vérités » cachées, dissimulées et non « entendables ». Le narrateur cherche à éveiller les consciences.

A contrario, *Rouge Cafrine* et *Á l'autre bout de moi* mettent surtout en avant un « Je » en proie à plusieurs « Je » et pour donner sens à des « Je » déconstruits et dèsarticulés.

1. L'absence de « je » personnel au service de la « Tradition » dans les récits mémoriels.

1.1 *Ti' Paul marmaille Saint-Denis,* parler de son histoire pour parler de celles de tout un chacun.

Dans le récit mémoriel du Réunionnais Albert Élie, *Ti' Paul marmaille Saint-Denis*, nous relevons que l'énonciateur instaure une distance énonciative avec le lecteur et le personnage principal, mais on sent petit à petit un changement de rapport à l'intrigue et au destinataire. Par exemple, au début le personnage est présent dans le texte à la troisième personne « Ti Paul », « il », « lui »… et nous avons pourtant l'impression d'entendre ce même personnage sur le mode du discours indirect libre : « Tonton Julien, lui, a revêtu un de ses trois costumes de satin blanc. »

Nous répertorions plusieurs phénomènes énonciatifs qui concourent à créer un lien étroit entre narrateur et lecteur. D'abord dans la nomination « vous », qui met en présence le destinataire à l'intérieur de l'espace énonciatif. Il *s*'adresse directement au lecteur comme lors d'une conversation :

> *« Vous comprenez donc qu'il n'était pas question pour des jeunes arrivants d'ailleurs, de venir conter fleurette aux filles de Saint-Jacques à l'occasion de ce bal » (ELIE, 1995 : 42) ; « Vous vous souvenez certainement de ce bar dancing qui existait dans les environs de Saint-Jacques et dont le patron Auguste, jouissait d'une réputation amplement méritée de batailleur »*[217].

Cette question posée directement au narrataire illustre bien ce dialogue que veut établir le narrateur. Elle fait participer activement le lecteur à la construction de l'histoire et de l'énoncé. Le narrateur veut par cette occasion, maintenir son attention en l'invoquant de cette manière. Le lecteur a une place privilégiée, puisqu'il se range du côté du narrateur qui est omniscient.

[217] Au début du chapitre 5.

Nous pouvons ici parler d'un système polyphonique : il communie les deux voix, il les conjugue toutes les deux, la sienne et celle du lecteur. Un lecteur « identique » qui partagerait les valeurs du quartier et qui n'aime pas le mélange, les échanges avec les « étrangers »[218]. C'est un moyen de nous faire entrer au cœur même de la ville de Saint Denis, et de nous faire entendre ce qu'on pense tout bas. Il s'agit d'un moyen de dire ce qu'on ne peut dire ouvertement en impliquant le lecteur dans ce discours, et en lui faisant approprier ce même discours. Ceci sans que personne ne prenne la responsabilité du propos « dérangeant ». L'énonciateur veut nous livrer les secrets, les détails croustillants de la vie dans la ville de Saint-Denis. Tout se passe comme s'il s'agissait de maximes provenant de la ville et des habitants, des règles de vie qu'avaient inventé et adopté les habitants pour construire leur identité. De ce fait, l'énonciateur cherche d'abord à nous les faire découvrir, pour ensuite nous les faire adopter.

Le narrateur cherche à créer un lien de proximité avec le lecteur qu'il veut ranger de son côté, comme nous le démontre cette citation : « Certes, l'appétit gargantuesque du neveu était célèbre, mais tout de même, un kilo de bichiques ! »

De plus, le narrateur fait des clins d'œil au lecteur réunionnais d'aujourd'hui, pour l'aider à mieux situer l'histoire et à mieux comprendre l'intrigue. (« Pendant un certain temps, avant qu'il n'entre au Crédit Foncier (la BNPI actuelle) ».[219])Ce qui veut dire que l'auteur veut actualiser sa fiction, pour le lecteur. Il veut être clair pour le lecteur et cherche à maintenir un lien avec le lecteur pendant que se déroule l'intrigue. Nous pouvons parler de jeu énonciatif qui organise le récit de vie.

Nous parlons de fragmentation de la focalisation dans la mesure où le narrateur est comparable à celui de *Namasté*, tantôt inclus au groupe présenté par le texte, tantôt exclu puisqu'il se place en tant que narrateur omniscient. D'abord l'énonciation est celle du narrateur pour finir sur celle du personnage : « Cette opération nécessitait plusieurs fers blancs et encore plus d'arrosoirs ; d'autre part là-

[218] Théorie que nous pouvons retrouver dans le roman de Marcel Cabon de *Namasté*, puisque le débat de ce texte tourne autour de l'étranger et du même.

[219] p.29.

bas les copains l'attendaient pou fai vole cerf-volant »[220]. Le but étant de faire entendre lui aussi, les voix pour produire plus de réalisme et donner une visibilité et une présence à ces identités, à ces personnes devenus personnages. D'autre part, à la page quarante-deux, nous avons affaire à un dialogue entre le gérant du bal et les mères qui accompagnent leurs filles. C'est à l'occasion d'un conflit de quartier que nous accédons à des discours rapportés au style direct.

D'un autre côté, nous notons une exhibition des paroles d'Auguste par exemple, qui fait office de titre d'une partie « le bord c'est le bord » jouant le rôle d'une maxime, ou d'une expression qui renvoie à l'esprit arnaqueur du personnage qui le dit. Les propos deviennent légendaires, traversent le temps. Nous pourrions presque parler de fable à cause de son jeu de rôle de farceur, semblable à celui du renard. D'autant que l'auteur présente chacune de ces anecdotes comme pour illustrer des morales, dans le même principe de la fable. L'intérêt serait de produire un comique de situation, en même temps qu'il donne une moralité et un enseignement simplifié. Le lecteur fait en effet, l'apprentissage d'éléments historiques et culturels dans une atmosphère ludique et détendue.

Á l'aide de discours rapporté au style direct qui mêle celui du narrateur à celui d'autres personnages. Par exemple, nous avons : « Tout à l'heure, quand il entonnera le célèbre Minuit chrétiens, les voûtes du bâtiment en trembleront et à la sortie, les fidèles s'étonneront encore une fois qu'une telle voix puisse sortir d'une si frêle poitrine. C'est vrai que le Virgile n'était pas bien épais ! »[221] La subjectivité de ces propos trahissent une énonciation différente de celle du début qui se voulait quasi objective. D'abord à cause de la ponctuation mais surtout parce qu'on croirait entendre les commentaires des commères.

L'objectivité descriptive du narrateur omniscient reparaît avec le changement de langue : « Ils l'avaient adopté à sa naissance, sa mère était morte en lui donnant le jour. Ils le chérissaient comme s'il était leur propre enfant, eux qui n'avaient pu en avoir. » Ce qui rappelle le conte :

---

[220] p.28.

[221] p.16.

« C'est dans ce quartier que vivait un certain Ti 'Paul, jeune drôle de sept à huit ans qui était dans une sorte d'état second parce qu'il se demandait avec un mélange d'angoisse et de joie anticipée ce que Pa Nouël allait lui apporter cette fois. »[222]

Ce narrateur sait tout et procède par digressions concernant le récit des évènements qui vont se produire. Il prophétise déjà un malheur. Un élément perturbateur est dès la fin du premier chapitre, annoncée :

« La vie s'écoulait paisible, sans trop de soucis pour tout ce petit monde de condition modeste certes, mais c'était encore le bon temps. Hélas, les choses allaient bien vite se gâter et l'horreur s'installer partout, même ici à La Réunion, à cause de sa folie meurtrière et la soif de domination d'un tristement célèbre peintre en bâtiment. »[223]

Cette subjectivité omnisciente est celle du conteur. D'autre part, nous répertorions les pronoms personnels « on » et « nous », qui sont des collectifs. L'auteur fait partie d'un groupe de Réunionnais qui vivait dans le temps d'autrefois : « On était aussi friand de bichiques qui avaient séché sur des feuilles de tôle placées au soleil.»[224] Il adopte donc lui aussi une identité collective comme Rada Gungaloo et comme d'autres auteurs de récits mémoriels réunionnais.

L'histoire de Ti' Paul est comme chez ces auteurs, prétexte pour parler du temps longtemps. Le discours feint l'histoire d'un héros pour démontrer la supériorité du temps d'autrefois. C'est au chapitre deux, que nous saisissons clairement l'optique d'Albert Élie et son point de vue, qui veut convaincre le lecteur d'une vie meilleure du passé. D'autant que nous voyons revenir sans cesse à la fin de chaque sous-chapitre, un hommage et un discours nostalgique :

« Autre temps, autre mœurs, mais… où sont les neiges d'antan ? Comme l'écrivait déjà au Moyen-âge le truand mais néanmoins poète François Villon »[225] *; « Finalement c'est la construction des HLM dans la ville qui sonnera le glas de la cuisine au bois que la gazinière a totalement supplantée. »*[226]

L'auteur veut démontrer les bons côtés des pratiques du temps longtemps et dénonce le modernisme qui ne facilite finalement pas la vie des Réunionnais.

---

[222] p.11.

[223] p.16.

[224] p.25.

[225] p.21.

[226] p.23.

L'auteur porte ainsi l'identité du conservateur comme la plupart de récits mémoriels réunionnais :

> *« En ce temps-là, dans bien des cas des besoins étaient différents de ceux d'aujourd'hui, la vie plus simple et aussi plus facile à bien des égards. Par exemple, beaucoup de gens dans la même situation que les parents de Ti' Paul ne possédaient pas d'automobile donc n'avaient pas besoin d'acheter de l'essence, de contracter une assurance, de payer chaque année une vignette… Ils n'étaient pas accablés d'impôts, n'avaient pas à s'acquitter de factures d'électricité puisque l'éclairage, somme toute fort convenable, leur était fourni par la grosse lampe à pétrole…. »*[227]

C'est surtout dans ces passages qu'apparaît clairement le vrai visage de l'auteur. Sa personnalité discrète survient en arrière-plan. Comme s'il avait besoin d'un prétexte et d'une histoire pour raconter la sienne. La vraie identité du narrateur serait-elle celle du conteur.

Le genre qui compose chaque sous-chapitre et chapitre correspond à celui des histoires racontées lors de commérages. Cependant pouvons-nous parler de racontars ? Le narrateur était-il présent lors des faits ou bien l'a-t-il comme nous, entendu parler ? L'a-t-il lui aussi, entendu sous forme d'histoire ? Nous nous situons en plein cœur d'un genre oral, proche du conte : « ***Macatia/*** Encore une histoire qui se passe pendant la période noire de la guerre »[228]

Dans quel but l'auteur qui au départ racontait les évènements de la vie de Ti' Paul, se met ensuite à parler d'autres vies, d'autres évènements et d'autres personnages. Ce récit fragmenté donne une dynamique qui a pour fil directeur Ti' Paul vivant à Saint-Denis. Ce sont les histoires des Dionysiens à qui Albert Élie rend hommage. Cette construction selon une absence de fil conducteur explicite entre les histoires se retrouve dans *Z'embrocale* d'Henry Murat et dans la plupart des récits de vie réunionnais et mauriciens. Comment l'expliquer ? Peut-être que nous pourrions l'expliquer par cette difficulté à se dire et à prendre en charge un discours continu.

Cette fragmentation de la structure narrative du récit mémoriel prise entre racontar et conte place le lecteur dans la position de l'apprenant. Le récit mémoriel obéit à une organisation de l'emboîtement et de l'enchaînement d'histoires comme

---

[227] p.23.

[228] p.56.

la composition de la discussion. D'un mot, on passe à une histoire liée à ce mot, à cette idée.[229] Par exemple à partir du terme « charpentier », le narrateur décide de nous conter l'histoire de Pierre le charpentier, de son neveu. Il s'agit d'histoires qui ne font pas avancer l'intrigue principale, mais de digressions qui transforment ces histoires, ces vies et anecdotes en conte avec une leçon de vie et une morale pour le lecteur qui est dans la position de celui qui a tout à apprendre.

> *« Pierre et Hermine étaient plutôt aisés mais le Seigneur ne leur avait donné d'enfants, aussi leur vie, ma foi, aurait été bien morne s'il n'y avait eu Stephen ». « Bien des années plus tard, […] notre gourmand, devenu père de famille, n'arrêtait pas de rebattre les oreilles de sa progéniture avec 'tonton Pierre que l'a obligé à moins mange un kilo bichiques un jour quand moins l'avait vingt ans.' Il n'oubliait jamais de rajouter à l'intention de ses enfants que 'un boug' comme ça y faudrait pour dresse à zot ! »*[230]

Nous pouvons également parler de fragmentation dans la mesure où la pause est un élément structurel important dans le texte. Il est question de pause avec une insertion d'anecdotes et d'histoires[231] d'autres personnages, posées ça et là dans le texte sans qu'il y ait réelle et claire transition.

Dans le texte, nous retrouvons la forme générique de la recette, intégrée au texte, comme pour d'abord mettre l'eau à la bouche du lecteur, mais aussi deuxièmement surtout pour transmettre un savoir-faire culinaire qui viendrait là encore prouver en quoi le temps d'antan était meilleur que celui d'aujourd'hui :

> *« Au passage pour les amoureux de la petite histoire de la débrouillardise, voici comment on peut faire un bifteck très honorable avec de la viande coriace. Découpez le morceau de bœuf (cuisse, jarret ou ce vous voudrez) en fines tranches. Avec le calou, « tapez » vigoureusement chaque tranche. Avec le calou, « tapez » vigoureusement chaque tranche sur ses deux faces. Salez, poivrez puis installez-les dans une assiette creuse et imprégnez-les d'huile d'olive et parsemez de thym effeuillé. Laissez le tout dormir dans le buffet de cuisine une nuit. »*[232]

Ainsi, Albert Elie écrit ce récit mémoriel à l'aide d'un contre-discours moderniste qui renvoie une fois de plus, l'insulaire à un traditionnaliste dans un réseau d'opposition avec l'identité moderniste occidentale. Nous assistons donc à une réactualisation de cette formation discursive dominante qui affirme que l'Autre

---

[229] Une technique comparable à celle du Surréalisme.

[230] p.32.

[231] « éparpillées »

[232] p.25.

de couleur ne souhaite pas évoluer, comme de nombreux auteurs de récits mémoriels mauriciens et réunionnais du corpus, dont Cahier deuxième, souvenirs d'enfance de Marcel Cabon et Marie Biguesse Amacaty de Guy Douyère.

1.2 Deux récits mémoriels réunionnais et mauriciens comparés : Marcel Cabon *Cahier deuxième, souvenirs d'enfance* et Guy Douyère *Marie Biguesse Amacaty*.

Marcel Cabon était directeur du journal *le Mauricien*, avant de devenir celui d'*Advance*. « Cahier Deuxième » comporte dix-neuf chroniques[233], publiées à un rythme hebdomadaire dans *Le Mauricien*, de janvier à mai 1952. « Cahier Deuxième est un témoignage sur un village mauricien au début du XXe siècle, village du petit Marcel ».[234] D'après Malcom de Chazal, « Brunepaille est une confession minutieuse d'un pur poète de la terre »[235], rappelant le roman colonial mauricien *Namasté*. L'un des derniers chapitres fait l'éloge du village de Brunepaille : « XVIII Brunepaille ». Á la fin, nous avons affaire à la fierté d'appartenir à Brunepaille opposé à Port Louis.

Au départ, l'auteur conte son histoire avec les lettres, la lecture et l'écriture. Sa rencontre avec la littérature au travers de « I. l'histoire d'une amitié », « II. Première rencontre ». Il fait alors référence à des écrivains tels que Verlaine, et à l'écrivain qui l'a initié à l'écriture. Comme dans bon nombre de textes autobiographiques, de manière paradoxale, il n'est presque jamais question du « moi ».

---

[234] p.V.

[235] p.VI.

Dans les premiers chapitres de l'ouvrage, Marcel Cabon va évoquer ceux qui l'ont fasciné et qu'il a vu partir : sa grand-mère Angéline, son église, le curé, le clocher. Il relate également ses aventures et mésaventures en tant qu'enfant de cœur « XX La petite cloche ». Mais il est aussi question dans le texte, de différents éléments naturels du village, tel que « VIII Le canal », « IV L'arbre », à travers lesquels il est fait un véritable hommage à la nature, une ode à dame nature, par exemple dans « VII La carriole au clair de lune ». C'est dans cette même nature qu'il vit ses aventures imaginaires. Il chante son admiration pour elle. L'auteur nous livre son imaginaire poétique, son univers d'enfance en évoquant ses souvenirs, les différents lieux et personnes qui ont été source d'inspiration. Cet univers est constitué de pleins d'amis et de paysage. Il porte un regard d'enfant à cause de la découverte, de l'exploration du village qui est au centre du texte. Les échanges et relations avec la nature, les villageois, les institutions, la famille, etc.

Que dire de ce regard d'enfant, que l'on retrouve dans la plupart des récits mémoriels ? S'agit-il comme dans *Gros Liline* de France Line Fontaine et dans *Letan Lontan* de dénoncer certaines pratiques et certaines personnes en se réfugiant dans la voix de l'enfant, ou s'agit-il de placer le lecteur dans la peau de l'apprenant ? Est-il question de mettre en place un regard le plus neutre et le plus objectif possible ?

Ses souvenirs ont pour particularité d'être parus dans le journal, (donc paru dans un espace énonciatif mis à part pour l'Occident). Qui plus est, il est question d'une prise de parole de l'enfant qui aime écrire mais dont on ne tient pas compte. Lui qui écrivait des tragédies, lui qui voulait faire partie de la rédaction du journal, voilà qu'il écrit sa propre histoire, sa biographie fragmentée à cause des différentes parties brèves dont on ne trouve pas aisément le lien.

L'ouvrage compte aussi plusieurs histoires de différents personnages « V Monsieur Théodore », « XI Bidasse », « XII Les Clancier » ; « XIII Le cérémoniaire » ; « XIV Anselme » ; « XVI Les forains », « XIX Pascale » ; leur vie, leur personnalité, leur passion, leur fonction…

Deuxième cahier Souvenirs d'enfance constitue une promenade dans le temps puisque nous passons du jour à la nuit, de telle date à telle date, suivant une chronologie imprécise, promenade dans l'espace et voyage entre le réel et le

surnaturel ; car ce texte comporte aussi des éléments surnaturels, en rappelant les histoires populaires surnaturelles, par exemple «III Le loup-garou » ; « X Le cimetière », « XV Histoires à l'huile », qui constituent un type d'histoire particulière comme l'histoire officielle à laquelle Marcel Cabon fait aussi référence au chapitre VI « L'armistice » consacré à un événement historique à la gloire de la France et qui fait intervenir l'école et permet de parler de la mort subite d'un de ses camarades d'école. Nous retrouvons principalement tout ce qui fait partie de la littérature orale : des sirandanes, des chansons et des histoires. Marcel Cabon intègre différents savoirs et différentes pratiques traditionnelles telles que le séga, la pêche, la chasse, les fêtes de samedi, la messe.

Pourquoi prendre la parole en tant qu'enfant et dans une focalisation rétrospective ? Dans le but d'une sauvegarde et d'une transmission d'une histoire passée, rattachée à des personnalités, des lieux et espaces à des coutumes et des traditions. L'enfant dont le discours n'a jamais été considéré retrouve ici, grâce au texte la réhabilitation et la place dans le discours du peuple. Il élabore un espace textuel et discursif dans lequel lui est réservée la parole.

Dans le récit mémoriel *Marie Biguesse Amacaty* du Réunionnais Guy Douyère comme dans *Cahier deuxième, souvenirs d'enfance* du Mauricien Marcel Cabon, nous retrouvons des dessins, mais aussi des photos, puisque l'objectif est de donner une visibilité d'un temps disparu. La visée est de fixer le temps passé, comme les autres textes autobiographiques analysés dans les chapitres précédents. Ce qui pousse Guy Douyère à écrire, ce sont les transformations économiques, sociologiques et politiques de La Réunion qui le rendent nostalgiques de la même manière qu'Albert Élie. Lui aussi fait référence à des personnes ayant existé selon ses fonctions : l'épicier, le charretier…

Chez Guy Douyère le folklore et l'exotisme apparaissent avec l'importance accordée au culinaire réunionnais, telle que la préparation du boudin, du graton, le rougail de tomate. Il fait référence à la nourriture, à l'alimentation, aux fruits exotiques : mangues, pêches, ananas, bibasse et sapotes.

Il est question de réhabiliter le discours de l'enfant, prouvant son « agency » sa capacité autonome d'action, car il transmet une histoire passée, faisant l'éloge des personnalités, des lieux, des espaces, des coutumes et des traditions. Port-Louis posé

comme ville moderniste « occidentalisée » alors que Brunepaille « traditionaliste orientalisé ».

Georges May écrit que « plus on cherche les frontières qui séparent l'autobiographie et les mémoires, plus on s'aperçoit qu'elles sont floues, fuyantes, mouvantes et subjectives […]. Sortie originellement des mémoires, l'autobiographie n'a acquis en fait qu'une autonomie précaire qui n'égale pas celle de son nom »[236]. En outre, avec les mémoires et l'historiographie, l'autobiographie entretient des rapports privilégiés avec ces textes que l'on définit parfois par le terme de « chroniques » mais qui recouvrent en réalité plusieurs sous-genres qui renvoient à la question des écritures à la première personne et qu'il convient de préciser.

> *« Le tableau d'histoire, le récit de voyage ou certaines lettres peuvent être conformément à l'étymologie, regroupés sous le nom de chronique, en ce qu'ils se fondent sur un sentiment de la continuité temporelle. En cela, ils s'apparentent naturellement à l'autobiographie. En effet, la volonté de dépeindre à grands traits l'arrière-plan historique et culturel déterminant un parcours individuel conduit parfois l'autobiographie à insérer, dans le récit de sa vie, de vastes fresques ou d'amples réflexions » (HUBIER, 2003 : 53).*

[236] Georges MAY, *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979, p.128.

1.3 Les romans et récits mémoriels mauriciens et réunionnais aux « je » évanescents.

Précédemment, nous avons pu observer que les récits mémoriels étaient des formes d'un sous-genre autobiographique qui ne tenaient pas souvent leur promesse annoncées dans le paratexte, en ce que leur discours identitaire personnel devient collectif et reste pris dans la formation discursive du savoir-pouvoir qui transforme leur autobiographie en patrimoine.

Le titre et la collection de *Zistoir Kristian* : « La mémoire du peuple » indiquent qu'il existe un rapport entre ce texte qualifié de roman et le genre mémoriel. Il est même fait allusion dans l'avant-propos de « sorte de journal », en affirmant que le texte est autobiographique. La production romanesque en créole apparaît dans ce cadre énonciatif de l'intime. Ainsi que dans des lieux communs que nous retrouvons dans les récits mémoriels, tels que le découpage en chapitre qui rappelle cette volonté de produire une mémoire culturelle : « La maison de mes parents ; L'école ; Adieu l'école ; le travail à l'habitation ; L'usine sucrière ; II En France, Le service militaire ; Le centre de F.P.A, Le Bumidom, Fécamp, Paris… Nice… Florac… Tarascon… Paris,… »

Dans l'avant-propos ceux qui prennent en charge l'énoncé n'est pas Christian, il appartient à un « nous » qui énonce un texte écrit par Christian, un ouvrier, exclu et exploité. Il signale qu'il transforme le journal écrit en créole en roman français. D'emblée, l'avant-propos nous informe des fonctions du texte, à savoir celle de témoignage et l'expérience de l'usage du créole écrit. Dès l'avant-propos le dialogisme se manifeste, puisque le groupe affirme avoir écrit ce roman, dans le but de « répondre à ceux qui prétendent que le créole est un vulgaire patois, une langue indigène, parlée certes, mais jamais écrite et ne pouvant l'être. »[237]

Le premier mot est « mi » qui veut dire que le personnage principal prend en charge l'énonciation. Aussi nous pouvons parler d'un journal. L'incipit est une description de l'espace dans lequel lui et sa famille, ses aïeuls ont vécu. Tout nous

[237] *Zistoir Kristian, Mes-aventure, Histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France,* traduit du créole . Paris : François Maspero, « Avant-propos », 1977, p.6.

est minutieusement décrit dans le moindre détail. Toute cette importante description qui est là pour plus de réalisme, a pour fonction de faire voyager le lecteur et de le transporter dans un lieu qui peut sembler « exotique ».

Le roman commencerait-il par un « ethnotexte » en nous présentant le moindre objet dans sa fonction, son histoire et sa construction, comme s'il s'agissait d'un manuel, d'un mode d'utilisation : « Dann koin si in biyo navé in fèrblan-d-lo ek dédan in mok lé konsantré k nou lavé pa fine dékoup lo bouson pou ni abou trapé. Lo déor la mok té noir afors fé sof kafé, mél o dédan lété bien blan » (CHRISTIAN, 1977 :22).

Quel est donc l'intérêt de débuter le roman par cet ethnotexte ? Commence-t-on toujours un journal par une description détaillée de ce qui nous entoure ou ne rapportons-nous pas uniquement dans les moindres détails les évènements de notre vie les plus marquants, ou rapporter de façon simple et chronologique nos journées ? C'est dans cet interstice, dans ce procédé stylistique que le journal devient roman, et que les écrivains transforment un journal en roman.

Pouvons-nous parler de pratique de collage dans le sens où tout se passe comme s'ils avaient retrouvé des bouts, ou qu'à partir de phrases, ou de paragraphes, les écrivains développaient chaque éléments de la culture de l'habitation, pour donner d'une part des renseignement mais aussi pour garder une trace de ce qui peut un jour disparaître, ou de ce qui déjà est en train de disparaître. Cette optique ne semble pas différente de ceux des auteurs des récits mémoriels réunionnais et mauriciens.

Mais qui s'est inspiré de qui ? Est-ce le récit mémoriel qui s'inspire du roman de *Zistoir Kristian* qui lui donne une place légitime dans la littérature réunionnaise ? Ou bien les auteurs de *Zistoir Kristian* ont utilisé le genre du récit de vie pour se « protéger » des représailles que peut lui causer ce genre de récit. En d'autres termes, étant dans une optique de dénonciation, ils choisissent un genre qui « permet » de dire les sentiments et les pensées refoulées sans être confronté directement aux autorités.

Pouvons-nous affirmer qu'avec *Zistoir Kristian*, un nouveau mode d'expression littéraire (le journal) utilisé par le roman, voit son expansion à cause du

statut de ce genre qui permet l'apparition du texte caché, de la sphère intime en toute « sécurité ». Il s'agit d'une forme générique nécessaire pour que le discours de la dénonciation (des injustices) puisse prendre naissance.

Cependant, pourquoi le journal ne se présente-t-il pas comme tel ? Et pourquoi prendre la forme, ou prendre le nom, l'appellation de « roman » ? Nous pourrions répondre en revenant à la nature même du roman, qui est perméable, polymorphe et pluriel. Il s'agit d'un des genres qui par nature procède par hybridité et par mélange. C'est pourquoi il l'accueille en son sein de façon naturelle et fluide. Le roman est l'un des genres qui permet le plus de liberté sur le plan générique ou plutôt structurel. Il accepte les différents modes d'expression littéraire. Cependant ce n'est pas le roman que les écrivains réunionnais (d'expression créole) préféreront écrire. Il semblerait que le roman réunionnais d'expression créole est encore en construction.

Il s'agit dans ce texte *Zistoir Kristian* de rejouer la scène du conflit entre subalterne et autorité : « Koméla, lerk mi armazine tou sa, mon kér i gonf, larm i roul dan mon zié ek la raz, é moin la anvi artourn dériér pou kounis lo gardien ek lo gro-blan abizèr » (2009 ; 25). Cette scène rejouée est nécessaire pour pouvoir se redonner dignité et fierté, pour montrer que bien qu'il y ait eu domination, aujourd'hui même s'il fallait se plier aux règles et aux volontés du colon, aujourd'hui, il s'agit de retrouver cette dignité perdue. Le texte prend alors la forme d'un règlement de compte. Ce qui était interdit de prononcer, mais que l'on pouvait exprimer avec les autres subalternes, avec ceux qui sont dans (de) la même condition, dans ce texte apparaît, mais après coup, sans qu'il n'y ait plus aucune retombée. Ce que nous retrouvons de manière moins importante dans ce roman par rapport à celui de Graziella Leveneur est l'humour que contient le texte.

Par ailleurs, le découpage du texte (en sous titre) rappelle beaucoup celui des récits mémoriels : la kaz, lékol, Travay bitasion, lizine, servis militer, dann sant FPA. Ce découpage est « thématique », tel un découpage en chapitre des récits mémoriels réunionnais et mauriciens. Bien que ces thématiques soient traitées avec une plus ou moins grande subjectivité et intimité, nous avons beaucoup de mal à y voir d'emblée une évolution marquant sa vie ou la construisant, puisqu'il semble que l'auteur veuille d'abord dire l'île, la culture et l'histoire avant de se dire lui-

même. Il cherche d'abord à ancrer un monde avant de s'ancrer lui-même. Il cherche à dire un monde avant de se dire lui-même alors que la fonction du journal est d'abord de pouvoir se dire et de se construire à l'abri du regard des autres, et de l'opinion des autres. Dans ces récits *(D'hier et d'aujourd'hui* de Marie France Dijoux) tout est prétexte pour dire l'île. Pourquoi ne pas se dire sans cette île ? Pourquoi toujours vouloir exhiber ce lien avec l'île et la culture dans son rapport à la connaissance ? Pourquoi vouloir toujours transmettre un savoir « créole » ? Dans ce qui fait appel à la subjectivité et à l'art, à la sensibilité et aux affects ?

Tout se passe comme si le fait littéraire à La Réunion mais aussi à Maurice, c'était la « science », dans le sens qu'un roman et un récit mémoriel ne doivent pas être sans « ethnotexte ». L'ethnotexte serait donc un critère de littérarité, d'abord dans sa capacité à rendre compte du réalisme (présent dans toute littérature) ensuite dans sa capacité à transporter le lecteur dans un espace « exotique » et ensuite pour sa capacité à transmettre un savoir qui ne se trouve nulle part ailleurs. Le texte se veut sauvegarde de ce qui constitue un « patrimoine », de ce qui est constitutif de l'identité réunionnaise et mauricienne. Tout se passe comme si le fait de dire ce patrimoine et cette richesse culturelle faisait de ces littératures, des littératures réunionnaises et mauriciennes parce qu'il révèlerait cette altérité. L'ethnotexte comme seul garant de « réunionnité » ou « mauriciannité ».

Nous pourrions peut-être trouver cette explication en revenant à la genèse des champs littéraires mauriciens et réunionnais, car pour Kumari Issur et Vinesh Hookoomsing, au départ les littératures de l'Océan Indien seraient nourries par le repli sur soi, l'isolement pour finir par se démarquer des courants à dérive exotique produites par les colons et les voyageurs. Pour Christine Dupuis, la littérature réunionnaise commencerait au début du 17ème siècle par de la littérature orale et des récits de voyageurs, souvent à mi-chemin entre le témoignage ethnologique, la chronique et la fiction romanesque. Ce contexte littéraire qui consiste à prendre la parole pour dire l'espace insulaire génère des formes narratives et des postures énonciatives singulières puisqu'elles rendent compte dans la fiction et le roman, d'une volonté de vérité.

Les romanciers coloniaux Marius-Ary Leblond qui théorisèrent en partie le roman colonial dans *Après l'exotisme de Loti. Le Roman Colonial*, remettent en

question cette légitimité à prendre la parole pour décrire l'île sans en être natif. L'histoire réunionnaise s'écrirait donc par la prose qui prend la forme de récit mémoriel, placé dans le prolongement du questionnement concernant la légitimité à parler de l'île, de la condition des Réunionnais, du migrant réunionnais.

Cette rhétorique « encyclopédique » documentaire dont est chargé le texte littéraire aurait un lien avec la forme de « roman autofiction mémoriel » : L'utilisation de la première personne du singulier aurait affaire avec l'impression de vérité que contracte le pacte de lecture de Philippe Lejeune. Sachant que le premier type de roman mauricien et réunionnais est censé présenter le vrai par le biais du réalisme d'où se dégage l'idéalisme.

Contrairement aux romans et récits mémoriels contemporains postcoloniaux dont le destinataire est le natif, plus à même de comprendre et de déchiffrer les problèmes sociaux, l'humour, l'ironie et les codes sociaux et culturels.

Comme les romans coloniaux, les romans et récits mémoriels du corpus tendent également à cette écriture intimiste des Leblond qui souhaitent aller au fond des choses contrairement à la littérature exotique qu'ils trouvent superficielle. En donnant à voir l'intimité, les romans coloniaux, les récits mémoriels et les romans postcoloniaux du corpus cherchent à saisir une certaine « vérité » d'un schéma social complexe. C'est ce que nous verrons dans les parties suivantes concernant les différents types de discours qui génèrent divers niveaux d'intimité.

1.4 Différence entre écriture du journal et du « je » fictif et réel dans les romans et les récits mémoriels.

Pourquoi commencer à s'écrire, à se raconter, se focaliser sur soi pour ensuite, se décentrer sur l'Autre, sur ces Autres par rapport à qui le « je », les narrateurs et narratrices se positionnent en tant que spectateurs, observateurs, rapporteurs, porte-paroles, chargés de fixer la mémoire, de sauvegarder les meilleures histoires, ce qui leur donne alors une autre posture, une nouvelle identité, à savoir, celle de raconteurs, de locuteurs, de griots capables de raconter avec artifice et rhétorique de l'oralité en empruntant les artifices de la fiction pour conserver un monde à un moment donné, des faits marquants qui donnent à voir la vision du locuteur, sa capacité à re-mettre en scène le monde qu'il a vu ou vécu, sa capacité à re-visionner le film de sa vie, et de celle des autres, à repenser les mots et les souvenirs qu'il scénarise, sa capacité à transformer la réalité en poésie. Il devient alors celui qui a véritablement prise sur le monde, étant donné qu'il l'interprète, lui donne un sens et le recrée, et étant donné qu'il en est en quelque sorte aussi l'auteur et le Créateur de cette réalité.

C'est pourquoi, les auteurs de récits mémoriels se retrouvent aussi dans les mêmes problématiques des romans coloniaux qui cherchent à avoir prise sur les Autres pour se créer un monde réaliste qu'ils souhaitent partager et fixer. Ainsi, être autobiographe à Maurice et à La Réunion reviendrait plus à s'exposer comme auteur rhétoriqueur de réalités passées, qui démontrent leur originalité, leur aptitude à être de fins observateurs critiques de sociétés, de personnes, d'évènements, de menus faits et souvenirs qui seraient peut-être par nature, poétique. De sorte qu'ils ne retireraient que le suc de la poésie du monde, là où les romanciers cherchent à rendre une poétique pour recréer un monde fictif, semblable à la réalité. On dirait donc des schémas d'écriture inversés dans l'autobiographie et dans le roman. L'un cherchant à rendre la poésie du réel dans son travail d'écriture, tandis que l'autre tend à saisir dans la poétique et le travail d'écriture, à rendre le réel.

Il s'agit donc de deux réels parallèles, deux représentations de la réalité qui pourraient s'opposer ou se compléter, car le roman repose sur la fiction. Ceux du

corpus développent le « je » personnel et donnent à voir le réel de ces identités, alors que le récit mémoriel préfère développer l'identité collective en partant de la description parfois ethnologique, folklorique et poétique des éléments culturels, les souvenirs réels et représentés pour se réapproprier la réalité culturelle et historique.

C'est en cela que l'usage de la fiction est performative, car elle crée et recrée des mondes réels, passés, publics et privés pour rendre compte d'une identité « complexe », fragmentée, discontinue propre au Moi en construction et en contradiction.

Il y a entre la représentation fictive du journal dans les romans du corpus et celle des récits mémoriels, un énorme fossé qui vient de ce que l'écriture romanesque du journal semble plus pointue, plus étendue, stratifiée et construite que celle du vrai journal des récits mémoriels du corpus qui oriente les perspectives du journal. Ainsi, le vrai journal passerait à côté de la présentation du « je » personnel, tandis que le « faux journal » reconstruit de la fiction romanesque semble s'attacher à vraiment présenter dans le détail le « je » qui ne pourrait exister alors réellement dans la fiction, bien qu'il se dissout dans l'écriture du réel ou qu'il apparaisse sous la forme de l'écrivant de la poésie du passé, écrivant porte-parole informateur, créateur du monde qui l'a créé. Comme par un retournement de situation, les créateurs sont recréés ; comme dans un jeu de va-et-vient, car il s'agit de rendre hommage à ceux qui l'ont constitué, tant dans les romans que dans les récits féminins postcoloniaux du corpus.

L'écriture ou la réécriture du journal est un deuxième filtre que le lecteur doit prendre en compte à la lecture de ces romans, puisqu'il s'agit d'un « faux journal », d'un journal feint qui par l'écriture romanesque prendra une autre forme et une autre fonction.

Deux écritures du journal, deux écritures de l'intime différentes, en ce que le journal fictif fictionnalise la réalité d'un « je » fabriqué de toute pièce par le travail d'écriture, alors que le journal des textes autobiographiques dont le « je » se construit aussi au fil de l'écriture, mais à partir de la réalité du « je » autobiographique, à cause du pacte autobiographique.

Le journal du texte autobiographique n'a pas besoin de faire réel, de faire vrai, comme le roman, qui doit produire des effets de réels, puisque les faits rapportés ont fait partie de la réalité.

Roland Barthes[238] affirme que s'il est possible de définir la fiction comme une *mimésis*, c'est non seulement parce qu'elle cherche à imiter la réalité et à la faire passer pour vraie mais aussi, et avant tout, parce qu'elle se plaît à contrefaire la disposition d'autres genres artistiques et littéraires, à en renouveler continuellement les codes. Philippe Lejeune écrit que « de même que le roman utilise couramment la forme épistolaire et la forme du journal intime, il se sert abondamment, depuis le 18ème siècle, du récit personnel » (LEJEUNE, 1971 : 17).

De plus, comme le souligne Käte Hamburger à la suite de Benveniste, cette confusion entre le roman et les genres intimes serait entretenue par le fait qu'« il appartient à l'essence de tout récit à la première personne […] de se poser comme non-fiction, comme document historique »[239].

Pour Philippe Lejeune, il existe un paradoxe dans l'autobiographie, en ce que l'autobiographe doit exécuter le projet d'une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels de la fiction[240]. En d'autres termes, « l'autobiographie [ne serait] qu'une fiction produite dans des conditions particulières »[241].

La fiction pourrait être définie comme une construction à laquelle rien ne correspond dans la réalité, comme le produit d'une énonciation fausse ou incertaine qui peut, malgré tout, être tenue pour vraie. Par conséquent, la fiction recouvrirait l'ensemble de la littérature imaginative contrairement aux textes à prévention véridique. Cette première définition soulève déjà chez Sébastien Hubier des problèmes, puisque l'autobiographie et les mémoires sont aussi des constructions dont, souvent, rien ne prouve qu'elles renvoient à la réalité.

---

[238] Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1976, p.61-62.

[239] Kate HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p.259 et 299.

[240] Philipe LEJEUNE, *op. cit*, p.20.

[241] *Ibid*., p.21.

> *« Le pacte autobiographique repose sur la confiance et n'accorde pas de place ni à la duplicité des paroles et des actes, ni à l'intention, délibérée ou non, de l'intimiste de se tromper lui-même ou d'abuser son lecteur. C'est ainsi [que Sébastien Hubier] souligne, qu'autobiographie et mémoires tendent fréquemment vers la fiction dans un but de valorisation de soi, ou dans l'objectif de se défendre d'une accusation réelle ou supposée. L'insistance avec laquelle l'intimiste affirme dire l'entière et pure vérité peut parfois s'interpréter comme une pure et simple dénégation, comme s'il niait la possibilité même de la fiction » (HUBIER, 2003 : 83).*

Viendrait ensuite, le deuxième problème posé par la valeur de la fiction que l'on retrouve dans le désaccord entre Platon et Aristote mais également tout au long de l'esthétique occidentale. Contrairement à d'autres périodes qui considèreraient la littérature sous l'angle de sa force imaginative et valoriseraient la fiction comme invention de mondes possibles, et participant en cela, d'une réalité plus essentielle que celle du monde empirique, certaines époques placeraient la relation entre la littérature et la réalité empirique au cœur de leur questionnement. Elles auraient tendance à dénoncer la fiction comme un discours non véridique.

La manière dont se trouve perçue la littérature personnelle et, par conséquent, l'utilisation de la première personne elle-même, est étroitement liée à ces visions du monde et des lettres.

> *« Si la fiction induit une distance par rapport à une représentation exacte (et absolument utopique) du réel, les écrits autobiographiques eux-mêmes sont partiellement fictifs, tendant vers l'expression d'un mythe personnel, tandis qu'a contrario le roman peut être ainsi que l'a souligné Didier Anzieu après Freud, construit autour d'un personnage qui apparaît comme un 'moi sélectif' de l'auteur, c'est-à-dire comme un 'être imaginaire composé avec des éléments vivants empruntés à la nature et à l'expérience de l'auteur » (HUBIER, 2003 : 88).*

Sébastien Hubier émet l'hypothèse que la première personne construit une manière d'espace transitionnel entre la réalité et la fiction, où tout ce qui se déroule est paradoxalement toujours imaginaire et toujours vrai. Il se demande comment le roman à la première personne peut imiter autobiographies et journaux intimes, ce qui reviendrait à mettre au jour la tension qui existe entre la représentation du vrai et l'évocation du faux, entre la stylisation de la réalité et celle du fantasme, entre le désir de totalité et un certain amour de la fragmentation.

Pour Michal Glowinski, « un roman qui prend pour modèles à imiter la structure du Journal intime, ou celle des Mémoires, fictionnalise cette structure, et

en conséquence fait apparaître des caractéristiques différentes de celles que manifestait le modèle dans son domaine d'origine»[242].

Le développement du roman ayant précédé historiquement celui de l'autobiographie, celle-ci lui aurait d'abord emprunté certains procédès. En revanche, affirme Sébastien Hubier, dès la fin du 17ème siècle, le roman reprend à son tour, le mode de composition des mémoires.

> *« On comprend donc qu'étudier les écritures à la première personne revient, en fait, à examiner les interactions entre genres voisins, à considérer comme s'informent, mutuellement, le roman et l'autobiographie, ou le roman et le journal » (HUBIER, 2003 : 87).*

Il y a un lien évident et manifeste dans la construction de ces deux genres.

Georges May conclut que s'il est si difficile de distinguer rigoureusement entre le roman, l'autobiographie, les mémoires ou le journal intime réel, c'est peut-être parce que le roman est un genre plastique qui se définit essentiellement par sa capacité à en imiter d'autres, en l'occurrence, les écrits intimes.

Dès la fin du 17ème siècle, dans les récits de romans ou de nouvelles, l'utilisation de la première personne, liée à la volonté de présenter la société dans sa complexité, tend à rapprocher le roman de la réalité, à le faire passer pour vrai et à placer le lecteur en position de voyeur, tout particulièrement lorsque la diègèse est construite autour de scènes originaires particulièrement évocatrices.

D'après Sébastien Hubier, la forme personnelle du roman serait liée conjointement au désir d'observer au plus près les comportements humains ainsi qu'à une forte volonté didactique. Cette volonté repose sur la crédibilité romanesque induite par l'emploi du « je », se fonde sur les déclarations du narrateur et sur la trajectoire du héros qu'il a été.

C'est pourquoi, suivant la logique des mécanismes discursifs du savoir-pouvoir, l'archigenre à la première personne répond aux romans coloniaux et exotiques qui le précédaient. Dans les romans comme dans les récits mémoriels, les « sans-voix » s'insurgent contre des discriminations raciales et sociales. Ils

---

[242] Michal GLOWINSKI, « Sur le Roman à la première personne », dans *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992, p.235.

questionnent des préjugés hérités du discours colonial qu'ils discutent, notamment dans le roman mauricien *Á l'autre bout de moi*, dans les romans réunionnais *Rouge Cafrine*, *Femme sept peaux*, *Dofé sou la pay kann*, dans les récits mémoriels mauriciens *Letan lontan*, *Miettes et morceaux* ainsi que dans le récit mémoriel réunionnais *Tête Haute*.

Y aurait-il derrière ce « Je », une voix des subalternes se réappropriant un discours de résistance face à l'impérialisme occidental ? Le « Je » de l'expérience rendrait peut-être compte de la singularité des corps et des expériences et constituerait l'unique moyen de mettre en scène les Autres dans leur pluralité, dans leur hétérogénéité et dans leur hybridité, leur désir, en les représentant sociologiquement (dans le sens de parler pour les subalternes). Par conséquent, il serait question d'une réalité « vraie » qui pourtant, serait plus proche de la réalité que le naturalisme exotique des romans coloniaux et des récits mémoriels, dans le sens où il n'y a pas qu'une représentation d'une femme et d'une féminité mais plusieurs façons d'être « femme », suivant leur vision de la féminité.

1.5 Le « Moi » des romans journaux et le « Moi » des textes autobiographiques mauriciens et réunionnais féminins postcoloniaux.

Nous émettons l'hypothèse que les « je » des narratrices autodiégétiques féminins de couleur présentés dans les romans *Á l'autre bout de moi* et *Rouge Cafrine* fourniraient une représentation plus « intime » avec des effets de réel et des développements plus longs que dans ceux des textes autobiographiques féminins postcoloniaux, car la forme même du roman permet le monologue intérieur et la transparence intérieure.

Tout se passe aussi comme si le « Moi » des entités, personnages, narratrices autodiégétiques prenait de l'ampleur dans les romans contemporains postcoloniaux du corpus, alors que le « Moi » se devait de rester absent et noyé dans la masse collective mauricienne ou réunionnaise dans certains textes des récits mémoriels, à

l'exemple de *Letan lontan*, et *Á l'ombre de mon passé simple* qui racontent davantage l'histoire de la famille, comme dans le roman mémoriel de Benjamin Moutou.

Seuls *Miettes et Morceaux* et *Tête Haute* donnent à voir de façon différente l'histoire personnelle du « Moi » homodiégétique. Le texte réunionnais Tête *Haute*, plus long, prend la forme de l'épopée tandis que le texte mauricien est découpé en deux parties différentes qui laissent à penser qu'il s'agit une nouvelle fois d'un dédoublement de personnalité, observable dans les romans qui restent des œuvres de fiction.

Tout se passe comme si l'expression du « je » pourtant privilégiée dans les autobiographies et attendue, était ratée ou correspondait à l'expression d'une identité passée, collective, propre à un village, à un quartier, à une communauté rattachée à une histoire non plus individuelle mais collective, alors que les romans s'attachent à rendre compte d'une identité plus individuelle en construction, non nostalgique de société passée. Le temps du roman semble d'ailleurs être le présent de l'énonciation. Les romans du corpus primaire donnent à voir une identité à construire, à déconstruire et à reconstruire ; processus que nous retrouvons dans *Letan lontan*.

Telles sont les formes d'écriture à la première personne dans l'autobiographie et dans le roman mauricien et réunionnais.

Á l'inverse des romans, les récits mémoriels semblent tournés vers un Passé et restituent les identités d'autrefois des narratrices. De façon plus ou moins nostalgique, il s'agit de concilier une ou plusieurs existences de jadis, riches d'expériences, bienheureuses ou malheureuses. Ces textes se veulent factuels, et véridiques.

Qui plus est, d'autres romans postcoloniaux contemporains sont aussi tournés vers les représentations du Passé, des morts, dans la reconstitution de mythes ou de parcours, d'identités et de rêve passé. Ce qui donne des écritures du « Je » des littératures intimes, centrés tantôt sur soi, tantôt sur l'environnement immédiat, c'est-à-dire le village ou le quartier, sur les rapports avec autrui, sur des faits historiques, politiques et économiques marquants. Le « je » devient-il prétexte pour

être légitimé à parler de tout, c'est-à-dire servirait-il dans ces cas, à connaître l'histoire, la mémoire, l'organisation sociale et la pauvreté de l'époque ?

2. Complexité de la représentation du « je » dans les romans et récits mémoriels féminins postcoloniaux.

2.1. Expression d'un « Je » décomposé et recentré dans *Rouge Cafrine* et *Miettes et Morceaux*.

Si nous menons une analyse comparée des romans et des récits mémoriels du corpus, nous nous rendons compte que le « Je » est davantage présenté dans les romans que dans les récits mémoriels, alors que les autobiographes se doivent de se raconter, de relater les évènements marquants de leur vie. Or, les romans développent plus longuement la profondeur psychologique et la construction identitaire des narrateurs, tandis que les récits mémoriels semblent dans la plupart des cas, chercher à fixer la mémoire d'un quartier, d'un pays, des voisins et de la famille. Prenons pour exemple les incipits du roman réunionnais du corpus primaire *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff et le récit mémoriel mauricien du corpus secondaire *Le rosier de tonton et autres histoires* d'Yvan Lagesse :

> *« Je suis née sur une île tropicale entre une plantation de canne à sucre et un champ de vanille. Entre un frère et une sœur. C'était il y a un peu plus de trente ans, à la fin de la récolte des litchis. Mes parents étaient blancs de la couleur de ceux qui possèdent. Mon frère et ma sœur aussi. Moi j'étais sale du premier jour de la saison des cyclones au dernier jour de la saison des pluies. Un ton sépia qui me venait du père de ma mère, un homme que je n'ai pas connu et qui m'a pourtant choisie pour porter le lourd fardeau de la carnation avilissante. Celle indélébile qui souille, celle qui crêpe les cheveux, épate le nez, atrophie les rêves, celle qui transforme l'intérieur, pas en mieux, jamais mieux que le blanc, la pureté n'a pas d'égal. Mes parents détestaient cette couleur 'de nègre' et très logiquement, comme une évidence, méprisaient ce qu'il y avait à l'intérieur » (BOURKOFF, 2003 :7).*

Le roman-journal commence par le débat sur la ligne de couleur discriminante : « Mes parents étaient blancs de la couleur de ceux qui possèdent. » Le premier paragraphe donne à voir par son champ lexical qui oppose de façon binaire, le Blanc au Noir, « La carnation avilissante […] qui transforme l'intérieur,

pas en mieux, jamais mieux que le blanc, la pureté n'a pas d'égal ». Pour la narratrice autodiégétique Rose, la couleur blanche symbolise donc d'entrée de jeu, la pureté et la richesse. Le terme « nègre » est mis entre guillemets et n'arrive qu'en fin de paragraphe, comme un « crachat », à l'image de l'injure raciale reprise par le mouvement de la négritude : « *Mes parents détestaient cette couleur « de nègre » et très logiquement, comme une évidence, méprisaient ce qu'il y avait à l'intérieur.* »

D'autant que la couleur est accentuée par le démonstratif « cette », manifestant la honte et la violence des parents vis-à-vis de leur fille. Le mot « Noir » comme un tabou, apparaît dans les métaphores : « un ton sépia » et « lourd fardeau de la carnation avilissante ». La narratrice a une vision manichéenne propre au discours colonial, présent dans les romans coloniaux qui opposent le Blanc aux autres races, et qui voient le métissage comme une souillure. Le discours colonial affirme que le Blanc étant supérieur aux autres, se doit d'élever et d'éduquer ces derniers. Les Leblond défendent l'empire colonial, contrairement à la majorité des romans postcoloniaux de notre corpus qui le fustige. Ainsi, Marius-Ary Leblond mettent en place une synthèse théorique et littéraire de la colonisation qui voit les peuples européens comme supérieurs, ayant pour devoir d'élever les races inférieures par un long travail de civilisation. Pour Florent Leperlier, « la littérature coloniale leblondienne est une littérature des races » (LEPERLIER, 1995 : 10).

Les auteurs de romans coloniaux condamnent le métissage car il faut tendre à la pureté de chaque race : blanche et indienne. C'est ce que nous retrouvons par exemple dans *Le Miracle de la race* de Marius-Ary Leblond, et dans *Ameenah* de Clément Charoux comme nous l'avons vu précédemment. La conception de la hiérarchisation des races héritée de l'époque coloniale refait surface dans l'incipit d'un roman réunionnais contemporain, comme pour remettre en question le discours colonial face à un discours anti colonial.

Le titre « Rouge cafrine » reprend une expression qui désigne , à La Réunion, les Cafrines[243] à la peau claire et fait d'emblée référence au métissage rejeté par les parents (porteurs de la doxa). Le destin de la narratrice autodiégétique serait scellé à cause de cette ligne de couleur discriminante : « *la carnation avilissante* […]

[243] Terme créole qui dèsigne les descendantes d'origine africaine.

transforme l'intérieur, pas en mieux, jamais mieux que le blanc. » Or, l'aventure que conte ce roman vient contredire ce préjugé fortement ancré en la narratrice et en le monde qui l'entoure. Rose aspire à la gloire et aux feux des projecteurs parisiens du monde médiatique moderniste français qui prouveraient son assimilation et son métissage réussis. *Rouge cafrine* serait le roman d'une revanche prise sur les stéréotypes qui ont gouverné le Moi de la narratrice.

La répétition des négatives et l'adverbe « jamais » de l'incipit révèlent pourtant l'impossible égalité des races. Elle restera subalterne du Blanc, de ses parents et restera prisonnière de son enveloppe charnelle… Elle devra en sus, passer par un dédoublement identitaire pour accéder à son rêve et s'assimiler. Quasiment anonyme dans le premier chapitre, dès le second, la narratrice est rebaptisée « Mélissa » (par les responsables de l'émission télévisée à laquelle elle participe) pour ensuite, à la fin du roman, après une longue descente aux enfers, réincarner son Moi originel, à savoir « Rose ». L'incipit annonce *in medias res* ces métamorphoses en soulignant la division de ses entités interne et externe.

Eileen Lohka dans son récit mémoriel mauricien, relate cette même expérience du dédoublement de la personnalité liée à la dialectique des discours coloniaux et anticoloniaux. *Miettes et Morceaux* se décompose en effet, en deux parties qui font justement contraster les deux facettes de l'autobiographie réunionnaise, à savoir d'un côté, la présentation de l'île Maurice, de son folklore et des éléments culturels qui la composent, et de l'autre, la représentation de ses « Moi intérieurs » : Muta et Somnia. Ces deux entités sont pour l'une, le discours colonial et pour l'autre, le discours de résistance anticolonial. Les narratrices mettraient en évidence une déchirure de leur personne. Elles reprennent à leur compte les préjugés et rejettent leur propre couleur métisse qui rappelle le Noir et tout ce que recouvre le Noir, à commencer par l'esclavage.

De fait, par l'assimilation, Rose tente de se blanchir culturellement. Ainsi, après avoir planté le décor « exotisant » de l'île en parlant d' « île tropicale », de « champ de vanille » et de « litchis », dès l'incipit, la narratrice mêle le discours raciste de ses parents au sien, comme pour justifier son rejet d'elle-même. L'utilisation du nom « litchi » plutôt que « letchi » indique qu'elle s'adresse à un lecteur occidental, puisque les Réunionnais utilisent le terme « letchi ». D'où cette

présentation rapide d'un décor exotique. Les premières phrases invoquent la présence du destinataire, étant donné que le Réunionnais ne voit pas son île comme exotique, à moins qu'il n'adopte le regard du voyageur de l'écrivain occidental.

2.2 Le « je » décentré collectif dans *Le rosier de tonton et autre histoires*

Á l'inverse, le récit mémoriel mauricien d'Yvan Lagesse *Le Rosier de tonton et autres histoires*, développe davantage la problématique du décor plus ou moins exotique qui dépayse le lecteur occidental que la problématique identitaire du « Je » :

> *« Dans ma cour à Phœnix, il y a un rosier qui me donne dans la belle saison jusqu'à deux roses. Ce n'est pas beaucoup, mais je le garde parce que les enfants l'appellent : 'Le Rosier de Tonton'. Au début des années soixante-dix nous avions sur la côte est un bungalow vétuste que nous avions acheté un jour de pluie. Je me souviens avoir trouvé inutile de le visiter faisant remarquer au propriétaire qu'il pleuvait moins au dehors qu'à l'intérieur. Une semaine après l'acquisition, nous décidâmes d'aller passer la nuit au 'campement' car le lendemain était jour férié. Réveillé très tôt par le bruit de nombreuses voix, j'ouvris les volets et vis dans la cour environ un millier de personnes dont la plupart étaient sur la plage et me souvins brusquement que c'était le jour de la fête Ganga Asnan, où les fidèles vont prier et faire des offrandes au bord de la mer. Une toux sèche attira alors mon attention et je vis un aimable vieillard commodément installé sur notre terrasse, très à l'aise dans mon fauteuil préféré. Je sortis du campement et il anticipa mon reproche en disant avec un geste large qui semblait me faire les honneurs des lieux que c'était une fête religieuse et que je ne me souvenais pas, sauf erreur, avoir passé la Noël sous sa véranda. Nullement dèsarçonné, il me dit que ce serait un plaisir pour lui et que j'étais le bienvenu, mais, ajouta-t-il malicieusement en frappant les accoudoirs, il ne pouvait me garantir un fauteuil aussi confortable que celui-ci. Cette marque de personnalité me plut et comme nous n'avions pas encore de gardien, je fis une proposition à mon visiteur qui l'accepta sur le champ. Quelques jours après, il emménageait dans la dépendance, comme on dit chez nous, et à la vue de son pauvre mobilier, je lui fis don du fauteuil où dès lors, au retour de la boutique, il passa régulièrement ses après-midi. C'était un vieil ivrogne sympathique que nous appelâmes aussitôt Tonton, car il avait ses soixante-quinze ans bien sonnés. Á l'arrière du bungalow se trouvait une petite barrière à claire vois face au soleil couchant et Tonton planta à ses pieds un rosier filant qui donnait en abondance de pleines grappes de fleurs roses. Le rosier planté dans le sable fleurissait toute l'année et lorsque nous quittâmes la mer, je pris trois boutures dont une s'accrocha à la vie et survécut au climat des hauts » (LAGESSE, 1987 :1-3).*

Nous avons préféré garder l'intégralité du texte pour montrer que l'incipit est moins centré sur l'identité du « je » narrateur, que sur le personnage « folklorique » du tonton, qui donne son nom au texte. D'autre part, le « nous » y tient une plus grande place que le « je ». Ce personnage folklorique est à rapprocher de celui du narrateur-conteur du récit mémoriel réunionnais *Z'histoires tonton Albert* d'Albert

Elie. « Tonton » rappelle dans ce texte mauricien, l'image traditionnelle américaine de l'Oncle noir aux histoires croustillantes et à l'âge avancé. Encore une fois, il est question d'appellation au voyage et au pittoresque. D'autant que ce personnage est représenté sur la couverture du récit, comme les autres personnages, à savoir Tonton Albert et Marie Biguesse Amacaty sur la couverture des récits mémoriels réunionnais, comme pour donner un nouveau souffle à l'exotisme ? Ou s'agit-il d'une forme d'exotisme créolisée orientaliste et contée ?

Le « je » se confond en un « nous » qui compte sa famille, ses enfants ou les Mauriciens. Nous relevons treize occurrences du pronom personnel « je » et « mon » ; huit occurrences du pronom personnel « nous » face à seize occurrences du pronom personnel « il », « le vieillard ». La peinture de la couverture laisse voir un vieil homme de couleur. Le récit précise qu'il s'agit d'un Indo-mauricien. Son discours est rapporté au style indirect par le narrateur autodiégétique blanc, puisqu'il s'identifie plus loin comme un « franglo-mauricien» :

> *« Réveillé très tôt par le bruit de nombreuses voix, j'ouvris les volets et vis dans la cour environ un millier de personnes dont la plupart étaient sur la plage et me souvins brusquement que c'était le jour de la fête Ganga Asnan, où les fidèles vont prier et faire des offrandes au bord de la mer. »*

En utilisant le groupe nominal « les fidèles », le narrateur s'en exclut. D'ailleurs les premiers mots de l'incipit mettent en exergue sa propriété : « Dans ma cour à Phoenix ». Il commence par faire état de l'acquisition de son bungalow, comme pour montrer que des Indo-mauriciens s'y seraient introduits sans autorisation pour leur rituel. Cette « violation » de l'espace reste pourtant dans l'implicite : « j'ouvris les volets et vis dans la cour environ un millier de personnes dont la plupart étaient sur la plage. »

Les deux compléments circonstanciels « dans la cour » et « sur la plage » prêtent à confusion et laissent entendre que ces personnages se situaient à la fois sur sa propriété et sur la plage. Paradoxalement, l'hostilité n'est d'ailleurs pas clairement exprimée dans les adjectifs : « aimable vieillard », « vieil ivrogne sympathique » et « Tonton ». En outre, le narrateur avoue plus loin que « Cette marque de personnalité [le] plut ».

Le récit porte essentiellement sur les possessions du narrateur et du Tonton, puisque le premier paragraphe dit : « Dans ma cour à Phoenix, il y a un rosier qui

me donne dans la belle saison jusqu'à deux roses. Ce n'est pas beaucoup, mais je le garde parce que les enfants l'appellent : « Le Rosier de Tonton ». » D'autant que le récit mémoriel s'intitule en partie, « le rosier de tonton ». La phrase suivante raconte d'ailleurs l'achat du bungalow : « nous avions sur la côte est un bungalow vétuste que nous avions acheté un jour de pluie. Je me souviens avoir trouvé inutile de le visiter faisant remarquer au propriétaire qu'il pleuvait moins au dehors qu'à l'intérieur. »

Le troisième paragraphe évoque une fois de plus, « cette conquête d'un territoire » (« *Une semaine après l'acquisition, nous décidâmes d'aller […] « au campement »* ») et le paragraphe suivant rapporte que « dans la cour environ un millier de personnes dont la plupart étaient sur la plage […] » aurait envahi cette place, son domaine. Le cinquième paragraphe met en scène l'inconnu Indo-mauricien installé sous sa véranda :

> *« Je vis un aimable vieillard commodément installé sur notre terrasse, très à l'aise dans mon fauteuil préféré. Je sortis du campement et il anticipa mon reproche en disant avec un geste large qui semblait me faire les honneurs des lieux que c'était une fête religieuse. »*

Nous décelons un paradoxe dans le discours mélioratif du narrateur sur cet Autre, dans la mesure où son texte manifeste *in medias res* l'importance que ce dernier attache à ses biens, en parlant d'un « aimable » vieillard qui aurait empiété sur son territoire. Ce discours contradictoire révèle une autre réalité de la rencontre, à savoir que le narrateur veut faire croire à une entente cordiale entre différentes classes et communautés mauriciennes. Les paradoxes du texte nous font voir la vérité du discours enjolivé, et manifeste le travail de fictionnalisation du « je » et d'une réalité autobiographique qui n'est pas totalement honnête à cause des besoins de la fiction. Ce qui veut dire que l'autobiographie demeure également une fiction, alors que le roman (défini également comme fiction) travaille l'effet de réel du « je ».

Or, si l'on interroge les champs lexicaux, nous comprenons les contradictions du texte, car sans évoquer le conflit, ce dernier apparaît entre les lignes de la plaisanterie : « *Á quoi je rétorquai que j'en avais, moi aussi, des fêtes religieuses et que je ne me souvenais pas, sauf erreur, avoir passé la Noël sous sa véranda.* » L'opposition exprimée marque une égalité religieuse si ce n'est une supériorité.

Avec ironie, il accuse l'autre de s'être invité, alors qu'il l'appellera plus loin « mon visiteur ».

Dans l'incipit du récit mémoriel *Le rosier de tonton et autres histoires*, le narrateur blanc préfère prendre Tonton comme allié, étant lui aussi impossible à gérer, tant il reste sourd aux règles de bienséance. En décidant de le prendre sous sa coupe comme gardien du bungalow, il s'assure en quelque sorte de ne plus être visité par un inconnu et garde la position de bienfaiteur. C'est un personnage finalement aussi insaisissable que Madame Joseph dont nous ne pouvons ni deviner, ni comprendre les idées. Hors normes et marginaux, ils restent tous les deux un mystère.

Les autres fidèles restent dans la cour, sur la plage, alors que Tonton s'assied sous la véranda. Il se serait installé dans cet espace clairement bien délimité de la propriété (contrairement à la cour) dans le but de provoquer ses propriétaires. D'autre part, le fait de ne pas s'excuser, indique qu'il ne voit pas quel mal il y aurait dans sa vision de la société. Le narrateur était sur la défensive face à l'assurance et à l'arrogance de l'inconnu. C'est pourquoi, le narrateur enchaîne sur sa condition sociale dans un discours misérabiliste qui rééquilibre les rapports de force. D'autant qu'il parle de vieillard comme d'une excuse à son comportement mais aussi comme d'un élément qui l'infériorise.

> *« Nullement dèsarçonné, il me dit que ce serait un plaisir pour lui et que j'étais le bienvenu mais, ajouta-t-il malicieusement en frappant les accoudoirs, il ne pouvait me garantir un fauteuil aussi confortable que celui-ci. »*

Le personnage finit par le flatter pour que sa moquerie et ses sarcasmes soient entendus. Le syntagme nominal « nullement dèsarçonné » révèle que le narrateur est toujours en infériorité discursive. Il n'est pas maître du discours et pourtant, d'un point de vue économique, il lui est supérieur comme le narrateur aime à se le rappeler. Ce nouveau personnage détient l'art de la rhétorique, et s'avère être un vrai stratège de la communication en mettant l'accent sur la qualité du mobilier et sur sa classe sociale inférieure. Flattant ainsi l'égo du narrateur qui lui pardonne sa malice. Ici, bien qu'il s'agisse d'un discours rapporté au style indirect, l'homme noir est celui qui domine dans la discussion, et qui en tire les ficelles. Alors que dans les romans coloniaux, les personnages masculins noirs ne font pas d'esprit et ne peuvent dèsarçonner le narrateur blanc par l'art oratoire. Il y a à ce niveau, quelque chose de

nouveau, une marque de résistance de discours subalterne qui semble échapper au discours colonial et qui le contredit. Pouvons-nous parler de dissidence, comme c'est le cas de Madame Joseph qui fait taire tout le monde par ses propos gênants dans le roman réunionnais de Monique Séverin *Femme sept peaux* ?

2.3 Madame Joseph, une femme noire au discours de pouvoir dissonant.

Ce personnage espiègle, toujours de bonne humeur, passerait son temps à chanter et à danser. Il n'existe pas en tant que victime, mais en tant qu'être libre, qu'on ne peut ni saisir ni comprendre. Madame Joseph y symbolise l'âme errante qui reste pour les autres personnages, narratrices et narrataire une énigme que personne ne peut résoudre. Le narrateur nous fait passer de personnage en personnage, qui aurait croisée l'anti-héroïne comme s'il s'agissait d'une enquête. Sur ses traces, chacun à sa manière reconstitue l'identité de la troublante Madame Joseph car cette dernière disparaît et apparaît tout au long du roman postcolonial de Monique Séverin :

> *« - Je me suis un peu documentée avant de venir. Héva et Rahariane sont des femmes de Marrons. Il y a trop longtemps... Alors je ne comprends pas... […] – C'est de moi que vous parlez, mesdames ? Vous aimeriez bien savoir, hein ? Qui je suis ? Mon père était indien, ma mère négresse mozambique. Ou si vous préférez, mon père était malbar, ma mère cafrine mozambique. C'est bon pour vous » (SEVERIN, 2003 :29.*

Ainsi, Madame Joseph ne se laisserait pas assigner par aucun discours dominant, qu'il soit historique, mémoriel, culturel ou encore ethnique. L'originalité du roman de Monique Séverin réside bien dans cette mise en scène d'un personnage que personne, ni le narrateur ni narrataire, ne peut saisir et fixer comme objet de savoir et objet de pouvoir. En ceci, nous pouvons dire qu'elle n'est pas subalterne. Sa présence-absence dans l'image du fantôme féminin noir serait l'expression de la postcolonialité dans la réalité, étant donné que tel un discours anti-hégémonique, elle revient sans cesse parce que jamais écoutée.

L'originalité du texte réside également dans l'air condescendant que prend Madame Joseph envers tous les autres personnages féminins blancs. Le discours caché subalterne et privé surgit dans l'espace public au-devant des dominants. C'est

son discours qui la rend supérieure à tout le monde. Bien qu'elle ait besoin de leur eau, Madame Joseph n'hésite pas à les ridiculiser par vengeance ou pour rétablir une certaine égalité, en leur renvoyant leur bourgeoisie en miroir. Elle est provocatrice et rebelle et peut-être descendante elle-même de Rahariane et d'Héva les femmes marronnes. Sa capacité à narguer toutes ces femmes fait toute sa force, d'autant que ses moqueries sont lourdes de sens et de conséquences chez certains personnages. Sa perception n'est partagée par personne (excepté par le narrateur et le narrataire), et pourtant personne ne parvient à la contredire. Son discours est donc omnipotent. Elle est folle et pourtant pleine de sagesse, la rendant capable de tourner en dérision sa misère et le racisme de ces dames. Nous ne pouvons la classer puisqu'il s'agit d'un être contradictoire.

> *« Le drôle de visage aux pommettes saillantes se plisse, plein de malice. Mime le chagrin :- Hé non ! Pas de blanc dans tout ça. Pas un grain. Pas une ombre de grain. ' Inn ti gine na poin. Inn tyork. Les femmes se sont tues épouvantées. La voix de Madame Joseph remplit le silence, aspire les malheureuses, les retient dans ses creux, les suspend sur ses aigus… La vieille a disparu. Madame Véloupoulé, professeur de Technologie, fait un signe de croix furtif. Et Madame Corneau, certifiée d'Histoire, fille de France et de Descarte, en perd son nord. Madame Joseph rit, rit, rit… Ce n'est pas la première fois qu'elle joue un bon tour à quelqu'un comme ça » (SEVERIN, 2003 :30) !*

Sa voix est si forte qu'aucun autre personnage ne peut rivaliser ; tout se passe comme si sa parole venait de l'au-delà. Ni la représentante de l'Église, ni la représentante de l'ordre et de la raison cartésienne ne peuvent la contredire, ne peuvent la comprendre et s'en défendre. Madame Véloupoulé et Madame Corneau sont tournées en dérision par Madame Joseph et par la narratrice qui les fait perdre tout contrôle d'elles-mêmes. Marginalisée en un être de folie et de sagesse, Madame Joseph sera celle qui sauvera bien des personnages féminins de couleur de l'assimilation. Cette héroïne se moque de la subalternité des autres personnages féminins noirs aspirant au blanchiment de la peau. Nous passons d'ailleurs de la langue française à la langue créole : « Pas de blanc dans tout ça. Pas un grain. Pas une ombre de grain. « Inn ti gine poin. Inn tyork. »

Comment passe-t-on du français au créole ? Grâce au mélange de langue, aussi appelé interlecte par le linguiste Lambert Félix Prudent, c'est-à-dire que nous nous trouvons dans les deux langues à la fois. Nous nous situons dans un entre-deux langue, de sorte que nous ne parvenons pas à identifier avec certitude dans quelle langue nous nous trouvons, puisque nous sommes dans une traduction française

d'une expression créole. Á travers cette performance linguistique, Madame Joseph évoque indirectement le mélange culturel à l'origine de l'identité créole. L'interlecte témoigne du contact des langues, et le fait de passer d'une langue à l'autre renvoie aussi au passage de l'identité blanche à l'identité noire, le français étant la langue des Blancs, des colons et le créole selon le stéréotype, celle des Noirs, des esclaves. Dans cette citation, la Créole noire joue à la Blanche et se moque de la Créole noire. La langue créole qui pourrait être la langue utilisée dans la pratique du « moukatage », du sarcasme et des moqueries se trouve ici dans une position supérieure.

Madame Joseph est celle qui s'exprime uniquement en créole, contrairement à la moitié des autres personnages féminins. Ayant le discours de pouvoir, l'auteure semble mettre en avant la capacité des femmes créoles à parler et à en faire une force.

2.4 Une langue et un langage genrées ?

Á une ethnie correspondrait une langue et à un genre, un langage ? Quels serait alors la langue et le langage de la femme noire, de la Créole, de la Cafrine et de l'Indienne ? Serait-il créole, indien, français ? Autrement dit, est-ce qu'il y aurait un discours « stéréotypé » des femmes noires créoles ou cafrines dans une langue féminine ?

Dans son article « Language and gender : social and psychological determinants », Zbigniew Kloch reprend ce que dit Baron, concernant la Bible et le langage de la femme qui aurait été au commencement, moins parfait que celui d'Adam (Baron, 1986 : 78). Toutes les formes du genre féminin étaient dérivées des formes masculines. En règle générale, c'était le discours masculin, le modèle qui définissait les standards linguistiques. D'ailleurs, l'existence des corrélations entre langage et genre a été d'abord remarquée dans le cadre de la réflexion systématique sur le langage et sur le discours, bien qu'elles soient interprétées différemment à diverses périodes de l'histoire. Par exemple, Cicéron pensait que le discours des femmes avait la plus importante carrière de tradition linguistique, étant donné que la

tâche de la femme était d'enseigner aux enfants l'usage de la langue, bien que paradoxalement les façons de parler des femmes fussent considérées plutôt comme un homologue inférieur du discours masculin (Baron, 1986).

Zbigniew Kloch affirme que dans plusieurs cultures, il existe des différences entre le langage des femmes et des hommes qui apparaîtraient sous forme de diglossie, consistant à utiliser deux langages séparés, à qui la distribution serait strictement définie par les rôles. Zbigniew Kloch rappelle la définition de diglossie[244] prise comme une variation du bilinguisme, un cas de spécialisation fonctionnel de différentes langues ethniques, une de celles qui joue le rôle de « haute » langue pour le locuteur et l'autre langue est « basse » ou appelée langage privé, utilisé dans des situations de communications informelles. Zbigniew Kloch parle d'une séparation permanente de situations dans lesquelles les hommes et les femmes parlent un langage différent dans le sens où il est proche d'un langage ethnique. Il affirme qu'il s'agit d'une forme de diglossie peu commune dans laquelle la fonction sociale différente des langages est corrélée avec le genre.

[244] En s'appuyant sur les travaux de Golab, Heintz, Polanski, 1968, Ferguson, 1977.

2.5 Représentation du discours féminin vecteur de « tradition » dans les récits mémoriels et dans les romans.

Si l'on reprend l'idée de Cicéron selon laquelle le discours des femmes avait la plus importante carrière de tradition linguistique, en ce que la tâche de la femme était d'enseigner aux enfants l'usage de la langue. Nous pouvons dire que cette représentation langagière de la femme est mise en exergue dans les récits mémoriels *Marie Biguesse Amacaty* de Guy Douyère, qui utilise l'image de la nénaine figurant sur la première de couverture, et qui porte son nom alors qu'elle reste la grande absente de ce texte réunionnais. L'auteur se sert de son identité pour endosser à son tour, le rôle de celui qui transmettra les histoires et le fond culturel créole « traditionnel ». C'est encore cette volonté de rendre hommage à la figure maternelle subalterne gardienne des Traditions qui motive le roman *L'héritage momon* de Jean Narsapala.

Miettes et morceaux de la Mauricienne Eileen Lohka s'avère être le récit mémoriel qui illustre le mieux la pensée de Cicéron, étant donné que le récit mémoriel s'organise d'abord comme un dictionnaire avec plusieurs entrées qui décrivent les éléments que l'écrivaine considère comme constitutifs de l'identité mauricienne invoquée. Son objectif est de sauvegarder les mots du temps passé et par la même, le Passé lui-même réifié :

> *« Je regrette toujours de ne pas avoir enregistré, pris des notes ou autrement inventorié les nombreuses histoires de Granny, ma grand-mère paternelle qui me décrivait une île Maurice inconnue, quand le sucre descendait vers Port-Louis en côtiers et que la carriole s'arrêtait vraiment à Curepipe pour permettre à ces messieurs de fumer une pipe avant de continuer vers Mahébourg » (LOHKA, 2005 : 8-9).*

L'abécédaire que contient le texte donne l'importance aux mots français et créole. Tous ne sont pas explicités, mais certains peuvent être décrits selon le souvenir de la narratrice : « *A pour ayo mama o* » (LOHKA, 2005 : 31). Ces mots et expressions sont marqués en gras. Certains de ces mots feront l'objet d'une étude, d'une définition, voire d'un mode d'emploi. Par exemple, « *B pour brosse coco : elle aussi avait son partenaire, ses partenaires même. Il fallait trouver une noix de coco sans lait à l'intérieur, une noix stérile si j'ose dire, et la couper en deux. Avec son copain patin, elle valsait dans toute la maison.* »

Ce qui rappelle le récit mémoriel réunionnais d'Albert Élie *Z'histoires de tonton Albert. Proverbes, dictons et bons mots de la langue Créole*. D'ailleurs, l'appellation « tonton » met en évidence l'identité du narrataire qui est d'emblée adopté comme membre de la communauté créole, membre de la famille à qui le narrateur-auteur va transmettre un savoir concernant la langue créole. Son « je » disparaît au profit de l'exposition de la richesse langagière. Albert Élie ne se met pas en scène et ne parvient pas non plus à raconter les histoires, puisque c'est à partir de dictons et d'expressions que l'auteur rend compte d'une polyphonie réunionnaise, celle de la doxa. Un « vieux discours dominant ou dominé » est mis en valeur, comme dans le roman réunionnais de Graziella Leveneur *Dofé sou la pay kann*. Cette dernière organise son texte à l'aide du sociolecte de l'Habitation. Albert Élie en présentant tous les éléments culturels d'antan et disparus, raconte les modes de vie et de pensée qu'il retrace dans le lexique, dictons qui donnent une vision de l'île. Cette présentation encyclopédique de la langue créole, de ses expressions, proverbes, de sa littérature orale fait voyager le lecteur par les signifié et le signifiant, surtout dans *Miettes et morceaux* :

> *« Letan margoz se réfère à la période de l'esclavage » (LOHKA, 2005 : 36) ; « N pour nénène : Yolande, Juliane, Anna. Les deuxièmes mamans de notre enfance. Elles vivaient dans les dépendances à l'arrière, au bout de l'allée, pas loin. […] Elles […] nous racontaient des histoires de loup-garou, de zangarna, de konper liev, nous préparaient du riz / poisson salé en cachette quand nous n'aimions pas la béchamel, nous sortaient, nous obligeaient à porter chapeau pour protéger notre belle peau (sans grand succès, je dois dire), nous lavaient, nous conseillaient, nous aimaient. Nous les aimions, courrions vers elles, leur racontions tous nos petits tracas ; nous nous laissions aimer. La chaleur de leur bras fait encore fondre les neiges de nos hivers d'exilés » (LOHKA, 2005 : 37).*

Bien que ces définitions rendent hommage aux nénaines, elles les figent, les fixent paradoxalement comme objets du discours de savoir-pouvoir. Contrairement aux romans coloniaux qui présentent une palette d'humanité pour conforter la supériorité du Blanc, Eileen Lohka lève le voile sur la vie et sur tout ce qui compose la culture mauricienne. Elle ne mettrait pas en avant la supériorité de la culture occidentale, mais le mélange qu'implique toute créolisation, d'où son titre composite « Miettes et morceaux ».

> *« La voix de mes enfants me rappelle qu'il est inutile de raconter l'histoire de la citrouille devenue carrosse. Ils veulent simplement savoir si Cendrillon rencontrera son prince. Thèse, antithèse, synthèse, et dire que je suis prof de français aujourd'hui et que chaque jour, je répète cette rengaine à mes étudiants. Pas de digressions inutiles, la logique et la raison, l'esprit français ne peut être que cartésien, précis, parfait. Je suis bien obligée d'admette que très souvent, j'aime flâner dans les méandres de mon enfance créole, laisser*

le suc de sa langue transformer ma syntaxe, habiter sa diversité fascinante, sans fin, enivrante. Autant d'impressions, de saveurs, de vécu à explorer encore tandis que les mots se précipitent, toujours plus rapides, toujours plus nombreux. Je voudrais ne pas être si 'française', si disciplinée, si comme il faut. J'aime le riche fouillis végétal de mon île là-bas. Mon esprit ressemble aux bougainvillées, aux orchidées, aux parasols rouge vif des flamboyants, aux enchevêtrements de lianes, de barbe de Saint-Antoine » (LOHKA, 2005 : 109-110).

Ce passage présente l'image orientaliste, coloniale et exotique qui consiste à se définir par rapport à l'Autre dans un paradigme de différence. Ces mêmes leitmotivs identitaires se retrouvent ici dans ce récit mémoriel mauricien publié en 2005. Eileen Lohka refonde l'altérité créole exotique langagière et culturelle dans des stéréotypes. Représentante de l'autorité, de la rigueur et de la langue de pouvoir dans sa posture de professeure de français. Nous pouvons toutefois parler d'une inversion dans le sens où elle cherche à réifier la langue française dans la négation (Pas de digressions inutiles, la logique et la raison, l'esprit français ne peut être que cartésien, précis, parfait). Elle décrit la langue française comme aliénante et oppressante, voire castratrice contrairement à la langue créole qui serait vivifiante et qui serait l'allégorie de la liberté et de la profusion.

S'agit-il des représentations diglossiques des langues créole et française ? La première étant la langue maternelle, tandis que la seconde serait celle de l'institution scolaire. D'autant qu'elle fait l'éloge de ces discours dèsordonnés qu'elle associe aux discours des créoles, des nénaines, et qu'elle oppose aux dissertations françaises et à la « culture » même française. En tant que professeure de français, elle exige de la rigueur dans les copies alors qu'elle s'adonne au libre vagabondage de l'esprit dans l'écriture de son récit émietté en chapitres courts. La narratrice prend un certain nombre de libertés, dont l'utilisation de la grammaire et de la syntaxe orale et non écrite. Elle ira jusqu'à déformer l'orthographe d'un mot pour rendre l'intonation de la phrase et par la même, le sens double du mot « graaaande famille ». Ne s'agit-il pas d'une vision orientaliste du langage manichéen, qu'elle tenterait de contre-écrire en valorisant un français non standard parlé par ceux qui ne maîtrisent pas la langue française ?

Son discours est emprunt d'ironie afin de tourner en dérision sa famille qui se vante de la grandeur et de la lignée de cette famille. Elle tourne ainsi en ridicule la grandeur de sa famille, en caricaturant son côté pompeux, alors même que ceux-ci attachent beaucoup d'importance à cette lignée sans tâche, à cette lignée blanche qui

descend de sang noble français. Nous nous trouvons-là dans une deuxième relecture du passé coloniale ; cette fois, du côté de la descendante de colon, de la femme blanche, qui tourne en ridicule ce discours colonial. Ainsi, nous pouvons voir, que les mises en scène de la ligne de couleur, du genre et de la subalternité sont en effet complexes dans la mesure où les discours imbriqués les uns dans les autres, parviennent difficilement à se départir des préjugés coloniaux.

Plusieurs discours de résistance apparaissent, des discours qui viennent contredire de façon subtile, les discours dominants et coloniaux, en laissant d'abord transparaître une certaine adhésion à ce discours colonial pour ensuite le renverser et le dénoncer, comme pour échapper à une censure. Si ce discours n'apparaît pas d'emblée. C'est peut-être un moyen utilisé par l'auteur pour ne pas être censuré. Pourtant cette première partie descriptive et ethnographique rappelle le naturalisme des romans coloniaux et sous-entend la présence-absence de celle qui sait, de celle qui peut parler pour et représenter les autres au lecteur occidental français. Reste du discours colonial ou transformation ?

« Loin de devenir Madame Tout-le-Monde, j'étais à deux pas de devenir Madame Personne » (LOHKA, 2005 : 117) reste la phrase clé de ce récit mémoriel car elle révèle le fonctionnement sous-jacent. C'est en effet, l'expérience de son texte puisque son discours comme son être, se noie dans ceux de la collectivité. Rapportant les histoires de telle ou telle autre personne et rapportant les mots de tout un chacun, qu'elle se réapproprie et qu'elle enseigne au lecteur, pour ensuite se présenter dans son intériorité et dans son intimité. La dernière partie du récit dévoile les deux Moi qui la composent à savoir Somnia et Muta, qui sont des fragments de la narratrice. Ses vieux démons nous sont alors révélés sans que l'on s'y attende.

L'écriture de l'errance de *Miettes et morceaux* correspond à la divagation de la pensée. Son système scriptural forme un miroir de ce que l'auteure narratrice entend dans un espace-temps non délimité. C'est pourquoi, le texte laisse soudain entendre la voix d'autres personnages dont Yolande :

> *« Mes pensées erraient, revenaient vite vers la discussion en cours : Yolande continuait à parler des dernières bêtises du loup-garou, de la difficulté à apprendre à lire, des histoires des vieux créoles, des racontars du coin, des bizarreries de Madame Lafourche » (LOHKA, 2005 : 109).*

En un raccourci, la narratrice rend présent ou « entendable » des paroles prises sur le vif, une parole non conditionnée d'une personne, qui s'avèrera aussi être celle de tous. Yolande, la locutrice identifiée se perd ensuite dans ses multiples histoires qui sont aussi celles d'autres. *Miettes et morceaux* met ici en exergue l'intertextualité des ragots. La narratrice se sert du discours rapporté au style indirect de Yolande jusqu'à utiliser le style direct pour donner plus de force à un nouveau discours dominant féminin : les mots des railleries et du commérage. Les propres mots de Yolande apparaissent *in medias res*. Tout se passe comme si elle forçait l'énonciation puisqu'aucune transition n'est ménagée et que le lecteur n'a même pas le temps de se demander qui parle :

> *« Ah celle-là ! Elle se maquillait à outrance et portait toujours ces robes en organdi, relevées de dentelles et de froufrous, et qui la faisait ressembler à une orchidée démente. Ses chaussures roses, assorties à son sac plastique tout brillant, faisaient mal aux yeux » (LOHKA, 2005 : 109).*

Est représentée l'hégémonie du discours de Yolande que personne ne vient contredire. Madame Lafourche assignée en objet de discours de raillerie. Ce personnage devient sujet d'un discours qui réifie en caricaturant le portrait de Madame Lafourche dans l'énonciation de ce récit mémoriel. Eileen Lohka fait connaître la capacité qu'a Yolande de se moquer du personnage féminin qui prouve sa maîtrise du réel dans son analyse de l'objet de discours et de savoir. La caricature tiendrait lieu de critique au même titre qu'une description ethnographique dans le réseau textuel de la rumeur :

> *« Yolande n'y allait pas de main morte. Pauvre Madame Lafourche ! Qu'elle pouvait être cinglante, cette Yolande, lorsqu'elle parlait de ses accointances ! Et comme je me sentais bien à côté d'elle, à écouter ces conversations sans but, ces errances langagières tandis qu'elle n'arrêtait pas de travailler » (LOHKA, 2005 : 109).*

Contrairement à toutes les représentations langagières des femmes de couleur subalternes incapables de maîtriser la langue du pouvoir, celle-ci met en scène l'art oratoire d'une femme qui est positivement perçue, puisqu'elle représente un savoir traditionnel qui serait peut-être exclusivement féminin. Yolande redevient objet de discours dans le discours narratoriel ainsi qu'objet de raillerie de l'auteure, comme pour indiquer qu'elle fait partie de cette communauté de commère. De fait, le texte fonctionne comme un commérage mis en abyme. Toutefois, le registre soutenu que la narratrice emploie, témoigne d'une certaine distance qu'elle prend avec ces commères.

Le commérage et la raillerie constituent des discours de savoir étant donné que la personne concernée fait l'objet d'une observation dans laquelle l'objet analysé est toujours inférieur au sujet parlant. Á La Réunion, il s'agit de la pratique du « mouquatage » qui consiste à railler, à se moquer voire à critiquer quelqu'un. Elle est importante par son omniprésence, puisque nous la retrouvons aussi bien dans les romans que dans les récits mémoriels. Elle organise même le texte romanesque en créole. Tout se passe comme si l'écriture en langue créole ne serait possible uniquement dans ce type d'énonciation parfois insultante.

Cette pratique exprime paradoxalement à la fois l'ironie, donc l'humour et la colère tue en présence des dominants. Elle permet aussi de raconter des histoires et d'inscrire le texte littéraire dans une tradition discursive pas encore écrite et presque insaisissable qui fait appel à une poétique, à un imaginaire, à un rythme et à des sonorités liées à un signifiant. C'est pourquoi, nous pouvons parler d'une rhétorique de discours subalterne comme nous allons le voir précisément au chapitre suivant, dans lequel nous nous attacherons à décrire l'émergence d'un nouveau modèle de narration de l'archigenre d'une littérature intime mauricienne et réunionnaise.

Dans le récit mémoriel *Letan lontan* de la Mauricienne Rada Gungaloo, l'auteure met justement en scène ces femmes conteuses, ces personnages féminins racontant les histoires et légendes superstitieuses, en se mettant elle-même de façon inattendue dans la peau de la raconteuse d'histoire. Ce sont les femmes de couleur qui pendant l'esclavage transmettaient aux enfants blancs, les histoires. Et comme une nénaine, Rada Gungaloo nous transmet tout ce savoir en se mettant en scène en tant que telle pour le lecteur mauricien comme pour le lecteur français.

3. Littérature personnelle ou des écritures de l'intime contre la littérature coloniale.

3.1 *Femme sept peaux* roman-documentaire et *Bayalina* roman journal-ragot.

Le roman *Femme sept peaux* prend la forme d'un reportage documentaire sur qui est Madame Joseph (finalement aussi insaisissable qu'a été l'oiseau rare Ameenah qu'aucun homme n'a pu apprivoiser et prendre pour épouse). Pour ce roman contemporain, Monique Séverin n'a pas utilisé le mode du journal comme Marie-Thérèse Humbert et Véronique Bourkoff, elle s'est plutôt servie d'un type de récit « intime » plus proche de l'oralité et correspondant mieux à l'expression intime en langue créole. Ce qui expliquerait que le romancier d'expression créole Axel Gauvin ait eu recours dans son roman-journal *Faims d'enfance* dont la version créole est *Bayalina*, à ce récit-ragot, récit-commérage. Il a dû composer avec ces deux modes de narration/écriture : journal et rumeur pour d'abord se créer un espace énonciatif sécurisant, espace narratif de compensation, car il y exprime des vérités non « entendables » par ceux qui représentent pour Soubaya (le narrateur autodiégétique) l'autorité, à savoir son père, la directrice de l'école, la cantinière et ses bourreaux qui lui rappellent toujours sa différence physique, culturelle et cultuelle. Il règle ainsi ses comptes et s'élève grâce à l'écriture du journal qui est l'écriture de sa vie. En donnant un sens à sa vie dans et par le récit, le narrateur autodiégétique prendrait en partie, le contrôle sur son existence.

De ce fait, le journal salvateur et l'écriture de son journal deviennent sa capacité à agir de manière autonome, indépendant alors qu'il n'est qu'un enfant qui entre dans l'adolescence, d'où le jeu de mots dans l'intitulé avec la « FIN d'enfance ». Ensuite, le journal devient un espace de pouvoir et de domination, le théâtre où Soubaya fait rejouer la scène, les acteurs caricaturés face à nous lecteurs, qu'il prend à parti comme dans une comédie, grâce au récit-commérage (qui est

certes un moyen stratégique de résistance face à l'hégémonie, mais qui est aussi un moyen de contrôle, un récit sur le quartier véhiculant les normes à respecter, étant donné que la rumeur est normative, il est donc aussi le moyen « littéraire » ou paralittéraire (ou subalterne) des locuteurs créoles ; qui ne peuvent dans les romans s'exprimer autrement (en créole) dans les romans de Graziella Leveneur, de Marcel Cabon et de Monique Séverin.

3.2 Le journal de *Bayalina* comme réappropriation de discours et hégémonie.

L'intimité représentée par les romans et les récits mémoriels mauriciens et réunionnais formerait une réponse à la littérature coloniale dans le sens où ils rendraient compte de la réalité insulaire. Dans la continuité du roman colonial qui avait réifié tous les Autres sans pouvoir révéler la complexité des identités, des rencontres, les romans de la fin du 20ème siècle continuent de mettre l'accent sur l'altérité, mais cette fois du point de vue de ces Autres de couleur subalternes des Blanc, comme c'est le cas chez le romancier Axel Gauvin. Pour se faire, les romanciers passent par la représentation de consciences intérieures dans le mode du journal intime.

Si dans les romans d'expression créole réunionnais autobiographiques *Zistoir Kristian* et *Louis Rédona*, il y aurait représentation d'une réappropriation de discours de narrateurs subalternes sujets de leur discours, qui semble révéler leur identité dans leur intimité, c'est surtout dans le roman créole d'Axel Gauvin *Bayalina*[245] publié en 1996, qu'émerge la narration créole du journal mettant en scène le monologue intérieur, le Moi « authentique » sujet de discours non plus de savoir (quoique), étant donné qu'il organise la scène et domine les autres de par cette univocité. Par conséquent, il y a représentation de la réappropriation du discours par le narrateur subalterne qui s'inscrit dans une hégémonie discursive grâce au journal, qui est le théâtre de son débat d'idée et de son « agency »[246]. Il y règle ses comptes et parvient grâce à ce journal à s'exprimer, à communiquer avec la communauté de petits blancs des Hauts de l'île, à l'origine de son intégration.

Le titre *Bayalina* (par rapport au titre de la version française *Faims d'enfance*) a une sonorité indienne comme *Namasté* de Marcel Cabon. Cependant, il se compose de deux prénoms (celui du héros Soubaya et celui de Lina, celle qu'il aime) annonçant la rencontre réussie, l'échange et le métissage prophétisé, alors que l'intitulé *Namasté* renvoie au début ou à la fin de l'échange, puisqu'il désigne la

[245] Qui est la version créole de *Faims d'enfance* du même auteur, publié en 1987.

[246] Capacité d'action autonome.

salutation indienne. Il n'indique que la culture de celui qui l'énonce resté dans ses traditions lors de la rencontre ; bien que Marcel Cabon ait inventé le concept de mauricianisme qui désigne la créolisation, le contact, l'évolution et la négociation, présent chez le romancier réunionnais Axel Gauvin.

Le titre français « Faims d'enfance » fait lui, allusion aux épreuves initiatiques, c'est-à-dire à la transformation du héros dans l'anagramme « Fin d'enfance » qui souligne la fonction du roman d'apprentissage. Cet intitulé est polysémique, dans la mesure où le nom « faims » renvoie à la cantine, le seul lieu où le héros peut rencontrer Lina, espace qui était à l'origine de son exclusion qui nécessita l'écriture du journal.

Faims d'enfance serait-il lui aussi, la réécriture d'un mythe, d'une épopée indienne réunionnaise dans ce journal ? Car dans la dédicace, il est écrit : « A l'Indienne de l'Inde, mon ancêtre, dont j'ai perdu jusqu'au nom. A Krishna, Bharati, Carpanin, Vavidel, Soubaya… A Djamila » (GAUVIN, 1987 :7).

Tout se passe dans le texte, comme si le héros avait réellement existé. Ou alors s'agirait-il d'une autobiographie fictionnalisée d'Axel Gauvin ? De plus, les parties se découpent en plusieurs journées, dont le premier chapitre s'intitule « Lundi 3 septembre ».

Le roman d'expression créole *Bayalina* d'Axel Gauvin représenterait par sa construction fictive du journal intime en créole, un discours original du narrateur autodiégétique indien Soubaya. Ce dernier apparaît dès les premiers chapitres, seul contre tous, à cause de sa couleur, de son silence et de sa différence culturelle. Le journal intime est d'abord un exutoire et suppose la présence d'un confident, d'un complice en qui il trouve une oreille compatissante ; lui permettant d'acquérir une identité autre que celle de subalterne. Comment le journal intime construit un discours hégémonique dont Soubaya est le sujet ?

Á la question « Les subalternes peuvent-ils/elles parler ? » de Gayatri Chakravorty Spivak, sous-tend celle de savoir comment faire surgir la parole des subalternes. Nous nous demanderons en quoi le narrateur autodiégétique Soubaya peut être qualifié de subalterne. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, ce terme recouvre celui qui n'a pas accès au discours hégémonique, qui n'est pas

écouté et qui n'obtient pas de réponse, parce que la responsabilité n'existe pas dans la sphère des subalternes. Soubaya n'exprime son refus d'aller à l'école uniquement dans son journal, et en face de personne d'autre.

Les romans coloniaux tel que *Le Miracle de la race* de Marius-Ary Leblond laissent entendre une univocité d'un sujet blanc colon narrateur représentant de l'universel, alors que *Bayalina* et *Faims d'enfance* d'Axel Gauvin donnent à voir un sujet narrateur indien qui réifie comme Alexis et le narrateur blanc du roman colonial, les Autres responsables de leur subalternité. Ils les assignent en objets de discours pour rétablir un certain équilibre face aux autres personnages enfants incontrôlables et différents. Soubaya porte un discours anticolonial et anti-hégémonique qui répond au roman colonial, notamment dans l'écriture littéraire d'une langue créole. D'autant qu'il s'intègre au fur et à mesure dans le groupe de garçons de son école. Le « Amoin/moin » laisse place au « nï/nou » pour montrer que Soubaya doit donc négocier ses identités, là où Alexis sera sauvé de la déchéance par son alliance avec une Blanche, explique Florent Leperlier.

Son journal lui aura permis de faire voir son « agency », sa capacité à créer un monde dans lequel Soubaya perd son statut de subalterne passif pour jouer le rôle de metteur en scène agissant, qui explique et parodie avec le narrataire, ces Autres qui le dominent dans l'espace public. Cette élaboration narrative de la littérature intime qui allie plusieurs niveaux d'intimité se retrouve tant dans les romans postcoloniaux de l'époque que dans des récits mémoriels d'aujourd'hui qui sont aussi dans la recension de voix de ceux qui n'ont jamais été entendus. Il s'agit de fixer des voix de subalternes parce que toujours insaisissables, si ce n'est dans le fragment.

Le journal serait donc l'occasion du « surgissement de la parole du subalterne »[247] indien Soubaya sujet du discours de pouvoir. Il apparaît dès les premiers chapitres comme l'intrus et le paria. Le journal intime joue d'abord le rôle d'exutoire, puisque le narrateur autodiégétique ne peut raconter ses mésaventures à son père. Nous pouvons dire que dans le réel rapporté par le narrateur, ce dernier est subalterne dans le sens où il est parlé par les Autres de l'école qui l'excluent et

[247] Expression emprunté à Carpanin Marimoutou

l'assignent par l'injure. De force, ils monopolisent le discours et le réduisent au silence. Les deux premiers chapitres disent entre les lignes son mutisme face aux insultes. Á ce discours de violence verbale, le narrateur riposte dans son journal intime en l'injuriant à son tour, et pour montrer qu'il aurait finalement eu le dernier mot. Se trame dans cet espace « secret » et sécurisé, un règlement de compte au cours duquel le dominé perd sa place de dominant et devient subalterne, puisqu'il est absent et ne peut se défendre.

Nous avons affaire à une prise de pouvoir du langage dans la nomination de l'Autre, étant donné que le narrateur est celui qui nomme les autres, et celui qui est appelé « le Malbar », glosé en bas de page « Nom, généralement méprisant, donné aux Hindous de la Réunion, originaires, pour beaucoup, de la côte des Malabars. »

> *« Tête Jacques sait bien, que nous, hindous, ne mangeons pas de viande de bœuf. […] De sa main gauche Joues Roses tient, collée contre son vieux pullot de laine tout encroûté de saleté, son assiette qu'il n'a même pas finie » (GAUVIN, 1987 :14).*

Les nommer ainsi, pour les stigmatiser autant que ces derniers le stigmatisent, lui donne la position du maître du jeu : « Ces deux zouaves vont sûrement se dresser les côtes l'un de l'autre pour deux ou trois morceaux de viande, et de bœuf encore ! Et moi, je veux ignorer que cette assiette prétend m'appartenir » (GAUVIN, 1987 :14-15).

Aussi le leitmotiv, voire le discours autoritaire « Eh oh ! Le Malabar ! Ton manger est pour moi, hein ! » (GAUVIN, 1987 :17) ; « -Le manger du Malabar est pour moi ! » (GAUVIN, 1987 :18) ouvre la journée du « Mercredi 5 septembre ». Ce chapitre révèle toute la violence de l'humiliation infligée à l'Autre Malabar qu'est Soubaya, tourné en dérision par tous les enfants de la cantine. Est ici rejouée la scène du conflit, dans une violence exprimée par le vocabulaire de l'injure : « Au milieu des explosions de rire que vous imaginez, le sang me monte à mes joues noires. La honte – saloperie de honte-, la honte me submerge. Et puis la colère, lentement la colère se lève et ferme la gueule à cette merdeuse de honte » (GAUVIN, 1987 :18).

Les « joues noires » contrastent avec le pseudonyme « joue rose ». Cette gradation dans la répétition du mot « honte », illustre le sentiment qui lui cause tant de troubles et qui est à l'origine de ce journal intime, à savoir la honte d'être ce qu'il

est. Grâce au journal intime, le narrateur déverse toute sa souffrance et sa haine. Le roman *Faims d'enfance* évolue dans la représentation de la haine de l'autre, et dans la représentation de la violence contre la différence, puisque nous atteignons des sommets dans la vulgarité du geste et des mots pour signifier la violence de la xénophobie :

> *« -En parlant de Malabar, il y en a un qui ne vas pas tarder à crever, et pas loin d'ici encore ! Cette phrase me fait redouter la dégueulasserie habituelle, l'absurde rituel dégueulasse qui, bien entendu, ne manque pas de venir : Joues Roses se met debout sur le banc, et là, devant tous les yeux de la cantine, il me présente ses fesses et se fourre le doigt dans le cul à travers la toile de ses culottes courtes » (GAUVIN, 1987 :18).*

On comprend que cette scène n'est pas la première dans la référence au rituel. Le geste de l'agresseur ne suffit pas, il lui faut rajouter l'injure raciale : « - Ça pue ! Ça pue le curry, ça pue le massalé, ça pue le Malabar » (GAUVIN, 1987 :18). Dans ce passage, l'injure raciale est liée à la nourriture. L'identité est ramenée à la nourriture originaire d'Inde. Telle est la conception raciste de l'autre qui est réduit à un objet, à un plat.

Il y a en coulisse, un discours de subalterne, un discours caché qu'il énonce en l'absence du dominant avec d'autres subalternes. Ce pourrait être une parole ravalée, comme Soubaya l'évoque : « Dabitide, konmsa mênme lafèr i éspass. Soman, azordi, Guèl-Roz lé la, tèr-la la mênme. »

D'une part, dans l'insulte, le narrateur atteste de sa capacité à se servir de cette violence verbale et d'autre part, sa capacité à créer un espace de résistance. Soubaya est donc sujet de discours rebelle générant un registre de langue dès le départ, vulgaire. Ainsi, le journal prend son origine dans cette volonté de se décharger de toute agression, en la reproduisant. Dans cet espace énonciatif, il peut se défendre et prendre le contrôle sur tous les autres qui le stigmatisent et lui volent sa nourriture.

Pourtant, le journal permet la communication puisque c'est au bout du troisième jour raconté, que le narrateur s'exprime par la violence, en frappant l'un d'entre eux, à savoir le « chef » de la bande qui parlait haut et fort, comme s'il portait la voix des autres enfants de l'école. Par ce coup porté, Soubaya a manifesté son mécontentement, son désaccord et son sentiment de vengeance. Son être tout entier dit son rejet et laisse entendre une voix enfouie dans le journal intime. Ce

discours de défense apparaissait dans cet espace discursif sous forme de cris et d'interpellations.

Dans la phrase suivante, « Si maman était encore là, jamais, au grand jamais, elle n'aurait laissé faire ça » (GAUVIN, 1987 :13), la répétition de l'adverbe « jamais » dans un procédé stylistique de l'amplification « jamais, au grand jamais », indique bien l'opposition dans lequel se trouve sa mère et son père, qui apparaissent comme des figures antithétiques. Ainsi le narrateur autodiégétique accuse son père de tous les maux :

> *« Et d'abord, nous ne serions pas ici dans ce diable bouilli de pays du monde, et je ne serais pas, seul Noir parmi les Blancs, mouche-charbon tombée dans le lait, comme ils disent… Enfin, admettons que je sois la mouche et eux le lait ! Mais quel lait, et de quelle valeur » (GAUVIN, 1987 : 13).*

Cette citation présente une évolution des pronoms personnels. Nous observons un va-et-vient entre le « nous », le « je », le « il » qui exprime la singularité face à la globalité des Blancs réifiés. Le phrasé « seul, Noir parmi les Blancs, mouche-charbon tombée dans le lait, comme ils disent… » Et le rythme rompu de la phrase isolent le Noir représenté par le narrateur, mis en première position contre les Blancs. Un singulier contre un pluriel. Un singulier renvoyant à l'image et à l'identité réifiée du Noir et le pluriel, à une image et à une identité essentialisée des Blancs. L'infériorité qui accompagne le stéréotype du Noir comprend également l'infériorité numérique.

Soubaya est le vilain petit canard qui se rebelle, le subalterne des Blancs dans l'injure et dans son « étrangeté » stigmatisée par le stéréotype. À son tour, Soubaya porte un jugement négatif sur l'identité du Blanc : « Mais quel lait, et de quelle valeur ! »

> *« La viande de bœuf, chez nous, personne n'y touche. Notre religion nous le défend catégoriquement. Il en aurait mal dans le cœur, tiens, papa, s'il savait qu'on nous en impose. Et pourquoi ne le saurait-il pas ? Pourquoi me priverais-je du plaisir de le lui dire, et dès ce soir encore ? On verra s'il m'oblige encore à pourrir dans ce parc à cochons » (GAUVIN, 1987 :13).*

Les autres sont ramenés au rang d'animaux. Ici est donnée à voir la représentation du clan indien, du « Même » dans l'expression « chez nous », « notre religion ». Il s'agit du discours de l'altérité identitaire.

« D'ailleurs, que ce serait une autre viande, un autre manger- le meilleur massalé du monde ! – que je n'en mangerais pas davantage ! Je mange la nourriture de la case, à la case, ou alors je ne mange pas ! Un point c'est tout » (GAUVIN, 1987 :14). Le refus de cette nourriture de l'Autre signale que le narrateur ne veut pas se mêler aux Blancs. Pourtant, l'insertion de mots créoles, telle que la « case » qui recouvre une réalité créole prouve l'adhésion linguistique au monde créole.

Le journal jouerait un rôle de médiation, d'un premier échange avec le narrataire comme le semblable, le complice, l'oreille compatissante grâce auquel Soubaya est entendu et n'est plus subalterne. Il entre dans un circuit hégémonique dans la pratique de la « raillerie/moquerie » et du « commérage » qui sont une forme de surveillance et de contrôle selon James C Scott.

Comment un subalterne peut-il être narrateur, si le subalterne est celui qui ne peut parler ? Soubaya est subalterne dans sa relation à certains autres de son école, qui le réifient, qui cherchent à exercer sur lui une domination. Ainsi, le journal devient « contre-hégémonique » étant donné que le narrateur et le narrataire construisent un univers du journal reconstituant une nouvelle hégémonie en coulisse. Dans ce monde, ils sont les maîtres et tirent les ficelles. Grâce au narrataire, Soubaya narrateur perd son statut de subalterne, comme le narrateur blanc des romans coloniaux se fait sujet.

3.3 *Bayalina* inversion du *Miracle de la race*.

Le roman d'Axel Gauvin est une réponse au roman colonial de Marius-Ary Leblond. Nous pouvons même parler d'une inversion du *Miracle de la race*. Ce roman colonial met en scène un unique discours du sujet blanc, qui représente l'humanité et l'universel face aux autres races. Le sujet blanc colon affiche sa supériorité sur les colonisés pour justifier sa prise de pouvoir dans le texte littéraire, en passant par une théorie raciale. Il décrit chaque race en les assignant selon une hiérarchie raciale. Se basant sur la littérature scientifique, il met en place dans le discours une ligne de couleur discriminante. L'Autre féminin, masculin, noir(e), blanc(he), indien(ne) peut parfois avoir une image ambiguë ; surtout pour le cas indien.

Néanmoins, dans des romans postcoloniaux comme *Faims d'enfance*, nous assistons à une nouvelle tendance. Par symétrie avec le roman colonial, l'Indien y est le sujet du discours et les Blanc des Hauteurs de l'île de La Réunion deviennent objets de son discours, réifiés et subalternisés, car Soubaya ne parvient pas à s'intégrer, et nous constatons qu'au moment où il s'intègre, son regard réifiant disparaît peu à peu pour consacrer une place plus proche de l'humain aux Blancs. L'intégration dans ce roman réunionnais passe par le culinaire, ce qui fait toute son originalité. Le septième jour de la première partie de son journal s'intitule « Sossis frite 15 sektanme » au lieu de « lindi 15 sektanme ». Dès lors, le plat remplace le jour, comme pour dire que les jours se différencient par les repas servis à la cantine. D'ailleurs, le narrateur ne raconte dans ce journal-roman, que les évènements qui s'y sont produits. Tout tourne autour de cet espace central, parce qu'il serait le lieu de rencontre de tous les élèves de l'école des garçons et des filles. Il serait aussi le moment tant attendu par ces élèves affamés dont fait partie Soubaya.

La nourriture caractériserait les jours. S'agit-il d'une critique de cette pratique comme pour moins en être victime ? Ou bien s'agit-il aussi de dire la famine et la pauvreté que connaissent tous les personnages caricaturés dès l'incipit ? Ces derniers sont transformés dans le texte en bêtes, hors de toute humanité et de toute civilité. Contrairement à Alexis le petit blanc, qui est installé au milieu des

Noirs « sauvages » de l'école des Frères dans *Le Miracle de la race* de Marius-Ary Leblond.

Le quatrième chapitre du *Miracle de la race* intitulé « Les chers frères » par ironie, puisqu'Alexis, le héros blanc ne voit pas les petits noirs de l'école des Frères comme ses « frères ».

> *« La récréation du lundi matin qui durait de sept heures à huit, était de toutes, à l'École des Frères, la plus difficile à surveiller, car les petits noirs, descendus des divers remparts de la ville, s'y jetaient mordus d'une rage de plaisir et de cris à se retrouver après le dimanche » (LEBLOND, 1921 : 29).*

Le chapitre met d'emblée en évidence la sauvagerie que symbolisent ces petits noirs. Tel un troupeau d'animaux ou tels des ennemis venus envahir la ville de Saint Denis décrite en forteresse avec ses remparts. Le superlatif « la plus difficile à surveiller » renvoie à des êtres incontrôlables, contrairement à l'ordre blanc des religieux, des colons que représente le héros et que porte la voix du narrateur. Dans une vision manichéenne, l'Ordre serait blanc alors que le Désordre serait noir. De cette manière, les romans coloniaux justifient la civilisation des Noirs par les Blancs, selon Florent Leperlier. D'autant que leurs actions révèlent qu'ils se situent plus du côté de leurs instincts naturels (« s'y jetaient mordus d'une rage de plaisir et de cris » ; « sabouler fruits, oiseaux et gardiens » ; « couru boire le sang de bœuf à l'Abattoir » ; « déchaînaient un tapage de bazar. »)

« Avec des hurlements de guerre qui déchiraient les feuillages, comme s'ils venaient de s'échapper de prison, des escouades de négrillons en percale bleue se précipitaient, formés aussitôt, masse par l'instinct frondeur des noirs » (LEBLOND, 1921 : 29). Les personnages noirs ne parlent pas, mais hurlent comme des bêtes, alors que dans *Bayalina*, ce sont les personnages blancs qui se conduisent comme tel :

> *« Kosa mi arsanme, amoin-la, gran koman mi lé, danne ço ta d' ti marmaï i galope partou konme in banne kabri la larg danne karo fatak ? […] Dan mon vizavi, na in bèl tête zak la pou manzé. I manz pa : i blade ! I blade pa : i bour ! I fo oir ali goulipiate son manzé-la ! In kosson ! In tioutiou ! In kadine ! In kadine la pa guingñe son lo sal depi 8 zour ! Deri ankor, ankor gropoi ! Rienk la vianne lï toush pa : lï kite ça pou en dernié. Lï fé linvèrss*

bann zanfan riss. Zanfan riss-la, zote i manz la vianne en promié, zote. Bien sür »[248] *(GAUVIN, 1995 :8-9).*

Le narrateur autodiégétique est en position de supériorité, puisqu'il surnomme l'autre « Tête de Jacque ». L'affirmative « bien sür » annonce qu'il prévoit la question de son narrataire à laquelle il répond, comme pour faire paraître cette question de la part du lecteur. Tout se passe comme si Soubaya faisait le commérage avec le narrataire. Le personnel « zot » comme une emphase, en ajoute à l'affirmative. Le lecteur est donc *in medias res* installé dans le rôle de commères qui commentent l'action, qui s'enquiert de ce qui s'y passe, de sorte que ce ragot devient comme le dit James C. Scott, une instance de surveillance. Les autres personnages sont donc tous surveillés par le narrateur et le narrataire.

Les héros Alexis et Soubaya se sentant inférieurs d'un point de vue numérique, peuvent s'exprimer, raisonner et être maîtres de la situation dans leur capacité à examiner les Autres et à les homogénéiser. *Le Miracle de la race* donne à voir une opposition entre Blancs et Noirs homogénéisés : « Pour les jeunes blancs, les jeux sont des récréations agréables, rappel innocents des combats chevaleresques réglés par des lois de courtoisie ; pour les petits noirs, ce ne sont plus des exercices de souvenirs, mais des préparations à la bataille » (LEBLOND, 1921 : 34). Le narrateur blanc décrit ces personnages enfants noirs comme faisant partie d'une race bloquée dans le passé et dans un primitivisme, alors que le narrateur indien de *Bayalina* n'en parle que dans la première partie de son journal, et comme une tare de certains garçons et non de tous les Blancs.

« Le plaisir tient dans les péripéties imprévues des corps-à-corps dèsordonnés où ils n'essaient jamais de discuter pour faire prévaloir une cause, aussitôt impuissants à parler et se choquant comme des bœufs » (LEBLOND, 1921 : 34).

---

[248] « Á quoi je ressemble là, grand comme je suis, dans toute cette marmaille qui galope dans tous les sens comme des cabris qu'on aurait lâché dans un champ de fataques ? […] En face de moi, une grosse tête de jacque est en train de manger. Il ne mange pas : il se goinfre ! Il ne se goinfre pas : il se bourre ! Il faut le voir s'empiffrer ! Un cochon ! Un porc ! Un cochon ! Un cochon qui n'a pas eu son eau sale depuis huit jours ! Le riz : en dedans ! Les gros pois : en dedans ! Encore du riz, encore des gros pois ! Il n'y a que la viande qu'il ne touche pas : il la laisse pour la fin. Il fait l'inverse des gosses de riches. Les gosses de riches, eh bien, ils mangent la viande en premier. Bien sûr : »

Le narrateur y met en exergue le manque de logique des jeux des enfants noirs, pour en faire dans son discours, des objets de savoir imbéciles, parce qu'ils ne seraient pas dotés de bon sens. D'où la comparaison constante avec les animaux. Ils ne peuvent réfléchir et s'exprimer, alors que Soubaya raisonne. Ce dernier semble être le seul qui ait la capacité de parler et d'expliquer le monde qui l'entoure.

> *« De n'avoir jamais été enfermé avec tant de petits noirs, il [Alexis] restait aussi vivement surpris que s'il n'en avait jamais vu ! Serrés l'un contre l'autre, en cargaison, et en proie à la torpeur qui les écrasait, ils ressemblaient tous étrangement à des animaux. Sous leurs chevelures crépues qui bosselaient leurs fronts fuyants, certains louchaient pour guetter de côté avec des sclérotiques irisés de bœufs. […] Beaucoup, étirés par la sieste en marge du livre ouvert, reposaient sur une patte allongée des têtes grognonnes de petits cochons, dents dehors » (LEBLOND, 1921 : 34).*

L'animalisation des personnages qui entourent Alexis constitue un système de défense dans l'univocité du sujet blanc narrateur qui justifie ainsi sa différence, sa peur de l'Autre barbare et insaisissable. Comme Soubaya, il préfère rester en marge, pour mieux les observer, les dominer et les assigner dans son discours en êtres inférieurs. C'est ainsi que se manifeste le conflit culturel.

Dans le roman postcolonial *Faims d'enfance*, le point de vue est celui du narrateur autodiégétique indien, qui évoque son mal être et son exclusion dans l'institution scolaire. Il s'agit tout d'abord d'un discours de la révolte en réponse au discours idéologique colonial, qui est aussi présent et retravaillé dans le roman colonial. L'incipit du roman commence par une forte opposition au style direct du héros, narrateur autodiégétique : « Je ne mangerai pas ! (passage à la ligne) Je l'ai pourtant dit et redit à mon père qu'elle n'est pas pour Soubaya la cantine de leur école » (GAUVIN, 1987 :11).

La première phrase qui ouvre le texte et qui occupe toute la ligne montre l'affirmation et donne à voir une prise de position ferme et irrévocable. Le texte s'amorce sur un refus et une opposition entre père et fils, mais aussi entre le fils et la cantine de l'école, qui ne lui convient pas. Nous décelons la présence de la voix indienne dans la reprise du sujet à la troisième personne, alors que c'est le sujet même qui parle de lui. Nous supposons que ce qui génère l'écriture du texte est le refus de se nourrir comme les autres dans la cantine. « Faims d'enfance » insiste sur l'importance de la nourriture tant chez les enfants blancs que chez l'enfant noir. Mais il est aussi question de la différence culturelle qui n'est pas prise en compte

dans l'institution scolaire. Soubaya refuse de se nourrir à la cantine, parce qu'il la trouve répugnante et souillée : « Ça n'est pas pour ma dernière année d'école que je vais manger dans une assiette lavée je sais comment, hélas ! Et en compagnie de gloutons qui ne viennent à l'école que pour bâfrer à la cantine » (GAUVIN, 1987 :11-12).

Cette étrangeté intégrée vis-à-vis des autres génère cette mise à distance, le conflit et l'opposition avec la cantine entière. C'est pourquoi, il exprime son mépris envers ces autres et dépeint en un portrait négatif, pour équilibrer le schéma, les placer en position de subalternes à leur tour, leur rendre la pareille, et surtout expliquer son geste, son refus, son opposition. Le style langagier du texte se rapproche davantage du langage oral qu'écrit, étant donné que nous notons un point d'exclamation au beau milieu de la phrase, pour indiquer le mécontentement, la colère et le dèsespoir du héros : « Ça n'est pas pour ma dernière année d'école que je vais manger dans une assiette lavée je sais comment, hélas ! Et en compagnie de gloutons qui ne viennent à l'école que pour bâfrer à la cantine » (GAUVIN, 1987 :11-12).

La ponctuation et ces coupures par les points d'exclamation ou les tirets rythment le texte, de manière à ce que le lecteur ressente la violence subie par ce narrateur personnage incompris de tous. Ce n'est plus le Noir qui est comparé dans le texte à la bête, mais bien les Blancs. « Je ne serais pas, seul Noir parmi les Blancs, mouche-charbon tombée dans le lait, comme ils disent…Enfin, admettons que je sois la mouche et eux le lait ! Mais quel lait, et de quelle valeur ! » (GAUVIN, 1987 :12)

Ce premier paragraphe rapporte également les représentations à propos de la ligne de couleur discriminante, avec la métaphore filée de la mouche tombée dans le lait dans le discours rapporté des persécuteurs du héros. Le noir y reste une couleur négative, sale symbole de dégradation, comme le prouve la comparaison à l'image de la mouche. Ce discours insultant est doublé de l'adjectif « charbon » qui met l'accent sur la couleur noire.

Nous venons de voir en quoi Soubaya était à la fois subalterne et non subalterne grâce à l'énonciation de son journal qui lui permet de rejouer les conflits

et d'être maître de ce réel, comme le narrateur du roman colonial, par son univocité et grâce au narrataire. Il y aurait dans le genre romanesque, une sorte de récupération de la parole des subalternes, puisque le roman postcolonial d'Axel Gauvin met en scène une réappropriation d'un discours de pouvoir par un sujet indien narrateur autodiégétique Soubaya en constituant un discours anticolonial qui répond au discours colonial et au romans coloniaux réunionnais (qui assignaient les personnages de couleur en subalterne dans le discours du sujet narrateur blanc qui répond lui, à la littérature exotique qui parlait pour les natifs).

3.4 Un monologue intérieur et une conscience identitaire en conflit.

Nous tenterons de définir ce qu'est un discours anti-colonial et anti-hégémonique. Ce qui suppose la présence d'un discours colonial et hégémonique qui selon Marc Angenot n'empêche pas de dire, mais oblige de dire. Ces types de discours représentés manifestent-ils un écartèlement identitaire ? Deux discours en conflit révèleraient le conflit identitaire du « je » du narrateur qui est un autre, selon Philippe Lejeune. Le titre « Bayalina » composé de Baya (Soubaya) et Lina (la sœur d'Hari que Soubaya aime en secret) préfigure le métissage issue de l'amour de ces deux personnages de deux communautés différentes. Ce qui n'apparaît pas dans la version française *Faims d'enfance*. D'où notre étude sur la négociation identitaire de Soubaya. Le roman traitera de l'insertion sociale des Indiens ou Malbars à La Réunion. Comment négocier les différences culturelles et cultuelles ?

Les premiers chapitres de *Bayalina* racontent les expériences au quotidien (à partir du « lindi 3 séktanme » peut-être même à partir de la rentrée) de Soubaya qui ne se présente pas vraiment, mais qui est décrit, identifié pour la première fois dans l'insulte d'un autre personnage dont le surnom est « Guél-Roz », comme par opposition à Soubaya qui est qualifié dans les mots de l'autre de « Noir ». La ligne de couleur discriminante apparaît ainsi dans le surnom et dès les premiers chapitres :

« Non, Soubaya, non : la pa sape toussèl. Ou l'akonpagñe ça sanme toute oute forss, sanme toute oute kolèr. Akoz ou'i di : « akonpagñe » ? La p'aou, p'aou mênme mênme, la pik ali ? P'aou Soubaya Caroupoulé, figuir noir, min noir, bra noir, partou noir, p'aou mênme mênme, spèss manzèr massalé ! P'aou mênme mênme, spèss koupèr le kou kabri ! Paou mênme sanme oute Bondié na tro le ba-la, la p'aou la fiss manss kihièr-la danne son min ! Aou ? Non »[249] *(GAUVIN, 1995 :16).*

Soubaya, ou « l'Autre (bout de) » Soubaya porte le discours hégémonique raciste comme en héritage du discours colonial intégré qui stigmatise les différences culturelles et place au-dessus de toutes les autres, celle du colon blanc, seul capable d'élever les Autres de couleur et de les éduquer par la colonisation et l'assimilation.

Le discours colonial repris et discuté par les romans coloniaux explique Jean-Claude Carpanin Marimoutou, met en évidence la barbarie des rites indiens et diabolisent les religions autres que celle du colon. Pourtant, affirme-t-il, la figure de l'indien génère dans les romans coloniaux des ambiguïtés dans leur discours colonial.

« Lo guèl roz sé d'avanss la min po lï trape mon zassiète…Le kou la sape toussèl ! Non, Soubaya, non : la pa sape toussèl. Ou l'akonpagñe ça sanme toute oute forss, sanme toute out kolèr »[250] (GAUVIN, 1995 :16). Ici, nous avons affaire à un double discours, qui pourrait correspondre à un dédoublement du « je », à une prise de distance avec lui-même, pour mieux analyser son comportement, ses faits et gestes, pour s'excuser ou s'expliquer. Il se parle à lui-même, comme pour mieux se juger. Ce même cas de figure apparaît dans plusieurs romans prenant la forme du journal intime, notamment *Rouge Cafrine*, mais aussi dans des récits mémoriels autobiographiques, comme *Miettes et Morceaux*, Car le « je » contiendrait aussi de l'altérité.

---

[249] « Non, Soubaya, non : il n'est pas parti tout seul, tu l'as accompagné avec toute ta force, avec toute ta colère. Pourquoi dis-tu : « accompagne » ? Ce n'est pas toi, ce n'est pas toi qui l'a piqué ? Ce n'est pas toi Soubaya Caroupoulé, au visage noir, aux mains noires, aux bras noirs, noir de partout, ce n'est vraiment pas toi, espèce de mangeur de massalé ! Ce n'est toujours pas toi espèce de coupeur de cou de cabris ! Ce n'est pas toi avec ton dieu qui a trop de bras, ce n'est pas toi qui a fichu ce manche de ta cuillère dans sa main ! Toi ? non ! »

[250]« La Gueule Rose se met à avancer sa main pour prendre mon assiette… Le coup est parti tout seul ! « Non, Soubaya, non : il n'est pas parti tout seul, tu l'as accompagné avec toute ta force, avec toute ta colère.

Ce journal qui aura permis à Soubaya de régler ses comptes, de vaincre ses propres démons, de leur faire face notamment dans son monologue dialogique, lui permet de se dédoubler, car le « je » est un autre. En d'autres termes, son moi comprend une altérité qui peut être insaisissable et incontrôlable. Cette même altérité se retrouve dans les « moi » des narratrices du récit mémoriel mauricien *Miettes et Morceaux* et du roman réunionnais *Rouge Cafrine*. Ces textes donnent à voir deux parcours de deux narratrices en proie à l'assimilation et au conflit intérieur de deux idéologies mauriciennes et réunionnaises qui viennent du discours colonial discuté aujourd'hui dans les romans postcoloniaux contemporains.

Tout se passe comme si, une part de Soubaya avait intégré le discours hégémonique raciste dans la mesure où il agit avec violence conformément à ce que le discours dit de ceux de sa race. Cette polyphonie qui est au cœur de tout roman, représente surtout la négociation identitaire créole prise entre identité créole malbare et identité créole blanche des Hauts. Cet « écartèlement identitaire » dont parle Valérie Magdelaine pour des romans mauriciens est aussi visible dans le roman réunionnais d'expression française *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff et *Femme sept peaux* de Monique Séverin.

Le narrateur du *Miracle de la race* nomment les autres personnages noirs par le pronom personnel pluriel « ils », parce qu'Alexis n'en fera jamais partie contrairement à Soubaya qui dès la fin du premier chapitre, s'inscrit dans le groupe de petits blancs : « Noute toute lé dépité. Rienk ço gro samèr d' gro Ivonne i larg in kakaïman-kontan. Amoin, parèy toute marmaï la kantine, moin lé triss kank mi mazine mi oira pi "Messieu" »[251] (GAUVIN, 1995 : 50). Telle est la première phrase du deuxième chapitre qui s'ouvre sur un « nous » collectif, et non plus sur un « je » observateur :

[251] Nous sommes tous dépités. Il n'y a que cette grosse conne d'Yvonne qui ricane. Moi, je suis comme tous les autres marmailles de la cantine, je suis triste quand je pense que je ne verrais plis « Monsieur ».

« Zordi – dèssizion la diréktriss nouvèl (oussa i lé ankor cète-la ?) nï assiz pa pou nou manz noute manzé. Zordi : « Nous allons prendre notre repas ! » Pou komansé, banne plï gran fi la garni la tabe avan nï ariv »[252] *(GAUVIN, 1995 : 52).*

Le changement de langue préfigure le changement de culture avec celui de la directrice. L'acte de manger ne sera pas le même. Le narrateur parodie ainsi cette modification en retranscrivant le caractère pompeux et colonial de la directrice sachant mieux que les natifs comment manger. Ici, ce sont ses ordres qui sont tournés en ridicule, à savoir son discours de pouvoir. Les tirets marquent l'oralité, la parole prise sur le vif qui rompt le silence et qui fait office d'une évolution apportée par la nouvelle directrice dès ce deuxième chapitre. Qui plus est, la rupture syntaxique de la première phrase donne l'impression au lecteur d'entendre un ordre. La directrice fait ainsi son entrée fracassante sans paraître. Dès le deuxième chapitre, Soubaya souhaite faire entendre son point de vue qui contredit le discours colonial concernant l'esthétique :

« Mi koné pa s'i fo- trankilman- koz sanme ço dë kokol-la, di'azote zote la zamé rogarde dèsértênne fi noire konme i trouv dan lé ba ? Sansa, pou ce kèstion n'koulèr-la, ral le konte sanme zote ; donne azote, s'i fo, dë bon mayok danne koin la guèl, pou amonte azote si noir plï vilin mênme ! Pa di rien ? Kite azote pou la valèr ? Alé ! Kite pou la valèr ! Kite azot aspèr zote didine […] »[253] *(GAUVIN, 1995 : 53).*

Soubaya hésite à faire entendre son point de vue contre l'esthétique raciste héritée du colonialisme. Il y a donc représentation ici d'un conflit intérieur en lui, parce que Soubaya est partagé entre répondre négativement, débattre de cette esthétique ou ne rien dire et laisser parler parce que ce serait donner de l'importance et de la valeur à ceux qui n'en méritent pas. Ce qui revient à réduire leurs discours au néant et à en faire une parole subalterne, alors qu'il s'agit de la doxa. La stratégie de Soubaya est de prendre le discours de la doxa pour un discours subalterne, c'est-à-dire pour un discours qui n'est pas écouté, qui n'a pas de réponse et dont les locuteurs n'ont aucune responsabilité. Par conséquent, nous avons une réponse

---

[252] Aujourd'hui – décision de la nouvelle directrice (où est-ce qu'elle est passée celle-là ?) nous ne nous asseyons pas pour manger notre manger. Aujourd'hui : « Nous allons prendre notre repas ! » Pour commencer, les filles les plus âgées ont décorés la table avant que nous n'arrivions : »

[253] « Je ne sais pas s'il faut- tranquillement- parler avec ces deux imbéciles, leur dire qu'ils n'ont certainement jamais vu de filles noires comme on en trouve dans les Bas ? Ou bien, en ce qui concerne cette question de la couleur, leur chercher des histoires ; leur donner, s'il le faut, une bonne raclée, pour leur montrer si le noir est toujours aussi vilain ! Ne rien dire ? Les laisser pour leur valeur ? Allé ! Laisse-les pour leur peu de valeur ! laisse-les attendre leur manger- »

négative au discours colonial qu'elle contredit. En ce sens, nous pouvons parler de représentations de discours anticolonial chez Soubaya.

Les tirets mettent en évidence la rupture de l'être du narrateur qui se décompose pour prendre la meilleure décision. En refusant d'agir par la force, Soubaya montre qu'il est cet être raisonnable, sage et civilisé que le roman colonial présentait comme caractéristiques du Blanc et non du Noir. Les points d'exclamation expriment sa colère qu'il parvient à contenir et à maîtriser. Soubaya s'interroge lui-même pour régler un conflit culturel.

Axel Gauvin transforme-t-il l'écriture des formes narratives du journal dans le passage de la langue française à la langue créole, de *Faims d'enfance* à *Bayalina* ? Il s'agit de dire dès le début du roman, la violence et les humiliations que subit Soubaya au quotidien, à cause de sa différence de couleur, de communauté, alors qu'il parle tous la même langue. Autrement dit, la langue créole est ce qui les unit.

Le texte romanesque est original en ce que l'on trouve peu d'ethnotextes, peut-être parce que le narrateur s'adresserait à un lecteur créolophone réunionnais et non à un lecteur occidental français. Pourtant, expliquant les aspects de sa culture indienne dès le départ, le narrateur laisse à penser qu'il s'adresse à l'Autre en même temps qu'il s'adresse à un réunionnais non indien, puisque le créole est la langue commune. Lui-même, comme en miroir, doit se mettre dans la peau de l'Autre narrateur ; c'est-à-dire qu'il doit se déplacer dans l'identité du narrateur pour que se construisent l'échange et la rencontre. Annuler l'altérité devient nécessaire pour que la communication s'établisse entre la communauté des petits Blancs des Hauts et celle des Indiens.

> *« Moin té i koné mênme pa, Ari l'avé in sër. Rémon, lï, lï koné toute desi banne Ari (pou komansé, Rémon i koné toultan toute) – Lu néna kate seur sanme in frèr. Le Bon Dieu la puni zote toute, parss le papa i vote kont la relijion : le frèr osi nana ênne patte-la-kloch, épi lardeur volkan l'a brul la tête toute sé seur. Argade in peu lé flanme lanfèr i flanme su la tête cète-la ! Lé plu rouj ke zote parti »*[254] *(GAUVIN, 1995 :29).*

[254] « Je ne savais même pas qu'Hari avait une sœur. Rémon, quant à lui, sait tout sur la famille d'Hari. (D'abord, Raymond sait toujours tout sur tout) – Il a quatre sœur et un frère. Dieu les a tous punis, parce que le père votait contre la religion : le frère avait un pied-de-cloche, en plus l'ardeur du volcan a brulé la tête de ses sœurs. Regarde un peur les flammes de l'enfer qui flambent sur la tête de celle-là ! Plus rouge que leur parti ! »

Le tréma de la graphie –ï de « lï » indique que le narrateur donne le choix de la prononciation au lecteur entre les deux variétés de créole : acrolectale et basilectale. C'est-à-dire la variété de créole la plus proche du français qui serait davantage parlée dans les Hauteurs de l'île et la variété de créole la plus éloignée du français parlée dans les villes, dans les Bas. Pourtant son texte comporte les deux variétés étant donné que nous notons tout de suite après le pronom personnel masculin singulier «Lu » qui signale l'identité du locuteur yab des Hauts. Par la représentation de son accent, le narrateur renvoie à la différence linguistique d'un créole blanc et d'un créole noir. Le créole des petits blancs des hauts est réifié et peut-être même parodié dans cette imitation.

En effet, contrairement aux autres graphies du texte du démonstratif « cète » et de la deuxième personne du pluriel « zote » terminés « inhabituellement » par la finale –e marquent une emphase, une exagération de l'accent créole acrolectal, ici tourné en dérision dans la reprise du discours hégémonique politique. Nous y décelons le parti pris de l'écrivain. La pluralité de créoles renvoie à plusieurs identités créoles réunionnaises. Il n'y a pas de pureté, d'unité ou d'homogénéité de la langue, mais bien l'expression de mélange même d'un point de vue linguistique. L'utilisation de la langue créole symbolise déjà une forme de métissage et de partage d'une langue et d'une culture, malgré le conflit langagier entre les partisans de l'acrolecte et du basilecte. Faut-il rappeler l'engagement culturel de l'auteur Axel Gauvin dans ses essais linguistiques, notamment *Du créole opprimé au créole libéré (Pou vanz pou la lang kréol. Essai pour la défense de la Langue réunionnaise. En français)* ?

Dans le roman *Bayalina*, cette langue devient même langue de pouvoir grâce aux insultes, aux expressions populaires pour en faire une langue littéraire et polyphonique romanesque réunionnaise. Ce qui explique le qualificatif sur sa quatrième de couverture « In roman kréol réyoné… » Car la langue française est soupçonnée d'exotisme selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou, en ce qu'il suppose un lecteur français impliquant un destinataire pour qui et à qui écrit le narrateur. Ce dernier devient ainsi subalterne puisqu'il se voit lui-même comme sujet exotique. Pour le théoricien, Gayatri Chakravorty Spivak évacue la question de l'interlocuteur dans sa conceptualisation de la subalterne. En d'autres termes, écrire

son texte en créole réunionnais permet au narrateur de construire un narrataire créolophone non exotique en la figure du semblable.

Soubaya a le dernier mot et montre une forme de poésie en créole, un discours mélioratif, prouvant que la langue créole est capable d'exprimer le sentiment amoureux, contrairement à ce que nous avons pu voir dans le roman colonial mauricien *Ameenah* au premier chapitre. La comparaison entre la fille blanche et la malbaraise préfigure le métissage et constitue aussi une réponse au discours hégémonique qui voit la beauté dans la blancheur de la peau. En revanche, nous pouvons dire que la Malbaraise devient modèle de beauté féminine pour le narrateur, à l'inverse de celui des autres personnages :

> *« - Lé joli, a n'pa dir ! In joli né ! Enne joli bouch ! Epula, ênne rob katalog ! Tamèr k lé joli ! – Anpluss (Mano i mètte dessi), anpluss èl lé bien blanche ! – Lé vré k èl lé blanche ! Konme delé ! Lo dë gran kouyon ! Parss lé blan, lé zoli ! Si té konmsa, gro katoss Ivonne – gro Ivonne vilin konme le diabe-la – parss èl lé blan konme kashé laspro, narté lo plï zoli moune dessi la tèr ! Lina, pou pran in ka, son zoli la pa son koulèr ! Son zoli : la tournir son kor, la moulir èl néna san rod mètte. Son zoli : son zanme fin, son kolé tizé… touléka, koulèr, pa koulèr »*[255] *(GAUVIN, 1995 :52-53).*

Dans le discours et le roman colonial, le blanc serait un critère de beauté de la femme qui pour le narrateur indien Soubaya, ici, ne vaut pas. Ce dernier tente de déconstruire ces préjugés en décrivant ce en quoi consiste l'esthétique féminine mais aussi en partant de son modèle de valeur, à savoir l'Indienne. Se pourrait-il qu'il s'agisse d'une peinture de l'Indienne des mythes de la littérature exotique orientaliste ? Nous le supposons à cause de la réification comprise dans le déterminant singulier. Telle est l'ambiguïté du texte, étant donné que le narrateur adopterait une vision postcoloniale et répondrait à la littérature coloniale qui assignait la figure de l'autre de couleur en objet de discours. Devenu sujet de narration, l'Indienne reste un mythe, correspondant à l'idée d'une Inde fabuleuse.

---

[255] « - […] Elle est jolie, y a pas à dire ! Un joli nez ! Une jolie bouche ! Et puis, une robe de catalogue ! Bon sang qu'elle est jolie ! – En plus (rajoute Manau), en plus elle est très blanche ! – C'est vrai qu'elle est blanche ! Comme du lait ! Les deux grands couillons ! Parce que c'est blanc, c'est joli ! Si c'était comme ça, Yvonne, la grosse chipie d'Yvonne – grosse Yvonne vilaine comme le diable- parce qu'elle est blanche comme un cachet d'aspirine, serait la plus belle personne sur terre ! Lina par exemple, sa beauté n'est pas sa couleur ! Sa beauté : les contours de sa silhouette, l'élégance qu'elle a sans le vouloir. Sa beauté : ses jambes fines, son long cou… en tous les cas, couleur ou pas ! »

Le journal devient son confident et son complice en quelque sorte, car il trouve chez son narrataire une oreille compatissante qui lui permet d'acquérir une identité autre que celle de subalterne qui n'est pas écouté et qui n'a pas accès au discours hégémonique. Or, dans le journal intime, il devient sujet de son discours et agent. Axel Gauvin parvient à mélanger deux genres clés qui forment un « archigenre » de littérature intime, à savoir le journal et le ragot, les histoires. Il réussit à trouver le point d'orgue entre ces deux types de récits qui permettent de combiner deux niveaux d'intimités : celle du narrateur et celle des Autres qui sont surveillés. Comme *Zistoir Kristian*, le premier roman d'expression créole, nous observons l'utilisation de la forme expressive d'un « je » sur le mode du journal intime d'une voix subalterne qui tend à dénoncer les injustices. Dès les années soixante-dix, apparaît une vague de romans qui représentent des voix subalternes aux discours anticoloniaux, en réponse à une idéologie et à une politique coloniale du roman colonial.

La forme et l'objectif du journal chez Axel Gauvin, diffèrent de ceux d'*Á l'autre bout de moi de la mauricienne* Marie-Thérèse Humbert, publié dans la même année que *Faims d'enfance*. Le narrateur de *Bayalina* écrit pour se venger, alors que la narratrice Anne décrit pour un narrataire français, une société et un personnage complexe, à savoir son insaisissable jumelle Nadège. Alors que Rose dans son journal-roman réunionnais *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff, retrace le parcours de sa vie et fait le bilan de toutes ses humiliations. Elle ne l'achèvera que lorsqu'elle aura fait tomber ses propres masques. Le journal de Soubaya permet à ce dernier de se moquer et de se venger : « Fi-la i sanfou pa mal de ou, Soubaya. Lï sanfou d'ou ! Soman lï tourne tar : aou, ou' i sirfou d'lï ! Ou' alé anmar oute kèr sanme in grizète moustik la kakate dessi la guèl ? Ou' a ral in santiman déhièr in mok dofé ! Epi larg demoune inpé, don »[256] (GAUVIN, 1995:45).

Le pacte autobiographique que suppose le journal même fictif, participerait-il d'un souci de vraisemblance et de réalisme déjà présent chez les auteurs des romans coloniaux, qui voyaient un signe d'une modernité ?

---

[256] « Cette fille se fiche pas mal de toi, Soubaya. Elle se fiche de toi ! Mais toi, tu t'en fiche encore plus d'elle ! Tu risque de t'enticher d'une fille aux tâches de son plein le visage ? Tu es prêt à avoir des sentiments pour une moque en feu ! Et puis, laisse-moi un peu tranquille ! »

Nous pouvons dire que le narrateur est l'auteur d'un journal intime, qui permet la représentation des conflits rejoués et remportés par le narrateur qui n'est plus grâce à l'écriture de ce journal dans la position de subalterne, mais dans la position de l'agent non dépendant des Blancs. Le lecteur, narrataire devient lui aussi subalterne pour que l'énonciation puisse se mettre en place. En d'autre terme, pour que le discours privé naisse loin de l'espace public, le lecteur doit entrer dans l'univers du subalterne, et adopter son point de vue. De fait, le narrateur dans un réseau de subalterne, perd cette subalternité dans la relation avec le lecteur, qui est faite d'égalité, et qui permet au narrateur d'être maître du discours.

En conclusion, nos questions de départ étaient les suivantes : Comment le journal intime construit le discours hégémonique et permet à Soubaya de devenir sujet ? En quoi le roman d'expression créole *Bayalina* présente une écriture de la subalternité ? Nous avons pu voir que le journal donnait naissance à la parole subalterne, puisqu'il est l'occasion d'un discours en coulisse d'un sujet narrateur indien Soubaya, subalterne dans la réalité diégétique mais dominant tous ces bourreaux dans le moment de l'énonciation, étant donné que le journal rejoue le conflit au premier chapitre.

Grâce à ce journal, le narrateur parvient à communiquer avec les autres petits blancs et à sortir de son mutisme face à l'altérité. La ligne de couleur discriminante revenant tel un fantôme, est à l'origine de la subalternité du héros. Cette même altérité contrôlée par un discours de pouvoir homogénéisant se retrouve dans le roman colonial de Marius-Ary Leblond *Le Miracle de la race*, au quatrième chapitre. Deux scènes qui dépeignent la bestialité d'un côté représentée par une race, et de l'autre la civilisation portée par l'autre ; deux scènes parallèles et inversées de sorte que *Bayalina* apparaîtrait peut-être comme une parodie, ou une réponse à ce roman dont l'idéologie coloniale tend à dénoncer Soubaya. Alors que ce dernier s'intègre dans le groupe d'Autres, Alexis rejette toute idée de métissage et d'échange possible entre Blancs et Noirs. C'est pourquoi *Bayalina* présente plusieurs variétés de créole. L'écriture en langue créole devenue hégémonique dans le journal, (alors que dans le schéma diglossique, elle est inférieure au français selon Robert Chaudenson) et le récit-journal-ragot à la première personne constituent une

hégémonie narrative entre narrateur et narrataire créolophones qui assignent les Autres personnages en objets de savoir et de raillerie.

La forme cachée du journal suppose un faux-semblant, un masque de soumission que porte le narrateur autodiégétique auprès de ses bourreaux, à savoir ceux qui parlent pour lui, ceux qui l'assignent par l'injure, ceux qui porteraient le discours de tous. Le journal serait un espace de résistance secret et sécurisé puisque le narrateur y fait l'analyse physique et morale des Autres. Soubaya nous rapporte un réel contrôlé par son jugement et par sa vision, par le biais du journal fictif qui invoque dans le moment de l'énonciation, les destinataires, co-auteurs de ce réel. C'est ainsi que l'écriture devient acte performatif, car narrateur et narrataire sont sujets d'un discours qui assignent les autres personnages absents en objets de discours et de savoir. De cette manière, nous ne sommes plus uniquement spectateurs, mais aussi metteurs en scène, puisque partenaires de la communication :

> *« Moin té i koné mênme pa, Ari l'avé in sër. Rémon, lï, lï koné toute desi banne Ari (pou komansé, Rémon i koné toultan toute) – Lu néna kate seur sanme in frèr. Le Bon Dieu la puni zote toute, parss le papa i vote kont la relijion : le frèr osi nana ênne patte-la-kloch, épi lardeur volkan l'a brul la tête toute sé seur. Argade in peu lé flanme lanfèr i flanme su la tête cète-la ! Lé plu rouj ke zote parti»*[257] *(GAUVIN, 1995 :29).*

Par ailleurs, le récit ne prend vie et sens que dans le moment de la lecture, de l'interprétation du lecteur et de sa co-énonciation, car ce dernier donne aussi sens à cette énonciation : « La di' amoin 'garde mi garde (komsik moin l'avé bezion i di amoin !). E moin la pa toussel pou' gardé ! Lézote 'ssi' louk aèl bien, soman, azote-la, rienk pou tir foutan. »[258]L'aparté entre parenthèses manifeste la présence du narrataire, à qui Soubaya fait un clin d'œil et s'adresse explicitement pour maintenir ce lien étroit, et cette complicité dans la construction d'un texte de résistance. D'autre part, ils parviennent également à rétablir une certaine justice, car celui qui se croit maître de la discussion en devient subalterne, celui qui croit dominer, à savoir

---

[257] « Je ne savais même pas qu'Hari avait une sœur. Rémon, quant à lui, sait tout sur la famille d'Hari. (D'abord, Raymond sait toujours tout sur tout) – Il a quatre sœur et un frère. Dieu les a tous punis, parce que le père votait contre la religion : le frère avait un pied-de-cloche, en plus l'ardeur du volcan a brulé la tête de ses sœurs. Regarde un peur les flammes de l'enfer qui flambent sur la tête de celle-là ! Plus rouge que leur parti ! »

[258]« On m'a dit de regarder, je regarde (comme si j'avais besoin qu'on me le dise !). Et je ne suis pas le seul à regarder ! Les autres aussi l'observent, mais, c'est juste pour la critiquer. »

Raymond, est lui-même dominé. Soubaya ferait-il partie de tous ces Autres dans la mesure où il agit comme eux en commentant lui aussi et en mettant ainsi en place, en même temps qu'eux, un discours hégémonique semi-public ?

Il y a ici, une mise en abyme d'un discours de pouvoir dans le ragot, le « ladi lafé » et la « moquerie » ici conjugués :

> *« - Zote l'a vu koman la figur-ça lé kodindé ! – La pu ênne figur, t'ênne fig mur. – Daoir èl la bronz sou moustikèr. –Di moustik l'a kaka su sa geul, oui ! Epila toute la banne sé d'ral lo kèr en foutan : - A-ya-yaï, la pov fi ! Akoz ça lé vilin komsa ! Amoin (soman pou in mèrl blan mi avoué pa ça pérsone) mi trouv p'aèl si tant tèlman vilin k' ça. En kontrèr… Ou noré pi mazine èl noré – forséman : la sèr ari ! éskiz Ari ! - in gro tête zak en fouké, in patte-la-kloss !! Aléoir ! Toute lé normal konme k'i fo mênme. […] Epila in si tèlman zoli sourir, épila le bra si tèlman lézé, le kor si tèlman zoli manièr bouzé… Andiré, andiré… in mti malbarèz » (GAUVIN, 1995 :30)*[259].

Il se peut que l'emploi du terme « malbaraise » plutôt qu' « Indienne » renvoie à une communauté indienne particulière ; ce qui voudrait dire que Soubaya la réifierait moins par cette appellation par rapport au terme « Indienne » qui connote « femme-pays ». Dans *Namasté*, la femme indienne qui pourrait être supérieure au narrateur est aussitôt réifiée.

---

[259] « - Vous avez vu comme ce visage est « tâche de soné » ! – Ce n'est plus une figure, c'est une figue mûre. – Peut-être qu'elle a bronzé sous la moustiquaire. – Dis plutôt que les moustiques ont fait caca sur sa gueule ! Ensuite toute la bande se sont mis à l'envier en se moquant : -Ah- ya-yaïe, la pauvre fille ! Pourquoi est-ce qu'elle est si vilaine ! Moi (seulement pour un merle blanc je n'avoue cela à personne) je ne la trouve pas si vilaine que ça. Au contraire… t'aurais pu imaginer qu'elle aurait forcément : la sœur d'Harry ! Excuse-moi Harry ! Une grosse tête de jacques en fouquet, un pied-de-cloche !!! N'importe quoi ! Tout est normal comme il faut même. […] Et puis un si joli sourire, et un bras si léger, un corps si élégant… Qu'on dirait, on dirait… une petite malbaraise. »

3.5 Conceptualisation du Journal intime.

Selon Philippe Lejeune, le journal est régi par un « pacte », même si ce pacte reste implicite, car tout journal a un destinataire, ne serait-ce que soi-même plus tard[260] (LEJEUNE, 2005 : 27). Il affirme que le journal ne constitue pas un genre littéraire, mais une pratique, et décide d'étudier le « journal personnel » et non le « journal intime », comme on dit habituellement en français, dans la mesure où beaucoup de journaux ne sont pas intimes. L'intimité serait un trait secondaire, qu'il s'agisse de la destination ou du contenu (LEJEUNE, 2005 :29).

Pour Philippe Lejeune, il faut prendre le journal intime du côté de sa lecture, et prendre le roman en forme de journal comme un instrument d'observation du journal intime, en tant qu'il essaie d'établir un compromis entre ce qu'il y a de spécifique au journal intime (le vécu immédiat, la contingence, le temps non dominé, l'indifférence à la communication littéraire) et ce qu'il y a de spécifique au roman (la reconstruction, le sens, la communication). Le journal se présentant souvent comme une lutte contre le temps, dans le sens où il tend à fixer le présent et à préserver la mémoire, est fondé sur une préalable abdication devant le temps qui est atomisé, éclaté et réduit à l'instant. Le journal dans la lecture reflète à la fois l'adhésion au présent et une certaine abdication. C'est bien en cela que réside la grande différence entre les romans et les récits mémoriels à la première personne du corpus, comme nous l'avons déjà évoqué.

Pour Philippe Lejeune, le vrai et authentique journal se doit d'être discontinu, lacunaire, allusif, redondant et répétitif, non narratif, puisque bien que chaque séquence raconte, ces séquences ne sont pas construites comme un récit avec un début, un milieu et une fin. Autrement dit, il est écrit dans l'ignorance de sa fin, et le tragique est qu'il est toujours lu avec la connaissance de sa fin (Lejeune, 2005 : 69). Ce qui signifie bien que le vrai journal est du côté des récits mémoriels autobiographiques qui ne sont pas fondès sur le travail narratif, ce qui fonde donc leur réalité, à l'inverse des romans qui développent la narration, la continuité et l'ordonnancement, même fragmenté. C'est pourquoi, nous pouvons dire qu'il y a

[260] Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique. 2. Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005.

deux types de vérités totalement différentes, l'une concerne la vérité du moment de l'écriture, tandis que l'autre concerne la vérité de la fiction.

> *« Qu'est-ce qu'un journal ? Le mot nous dit d'abord que c'est une écriture au jour le jour : une série de traces datées. […] En allemand, on dit seulement : Tagebuch. En anglais : diary, journal. En espagnol, en portugais, en italien : diario. En français, on a précisé « intime » pour éviter la confusion avec la presse quotidienne, problème qui n'existe pas ailleurs. Mais l'intimité n'est venue au journal que tard dans son histoire, elle n'en est qu'une modalité secondaire » (LEJEUNE, BOGAERT, 2006 : 22-23).*

Philippe Lejeune et Catherine Bogaert expliquent que récemment le substantif « diariste » a été emprunté à l'anglais, parce que la langue française n'a aucun mot pour désigne r la personne qui tient un journal. Pour ces derniers, cet emprunt ne serait qu'un retour à une tradition perdue ; alors que le mot « journal » était à l'origine un adjectif (*diurnalis*) qui voulait dire « quotidien ». Ainsi, expliquent-ils, la base du journal est la date :

> *« Le premier geste du diariste est de la noter en tête de ce qu'il va écrire. […] La datation peut être plus ou moins précise ou espacée, mais elle est capitale. Une entrée de journal, c'est ce qui a été écrit à tel moment, dans l'ignorance absolue de l'avenir, et dont il faut que je sois sûr que cela n'a pas été modifié. Un journal corrigé ou élagué par la suite gagnera peut-être en valeur littéraire, mais il aura perdu l'essentiel : l'authenticité de l'instant » (LEJEUNE, BOGAERT, 2006 : 23-24).*

Si le diariste modifie le journal, il tombe dans l'autobiographie. Le journal constitue une série de traces et suppose l'intention de baliser le temps par une suite de repères. Il serait donc un maillage du temps, aux mailles plus ou moins serrées. Philippe Lejeune ajoute :

> *« Si le cahier est continu, l'écriture du journal, elle, ne l'est pas du tout. Elle est fragmentaire. Elle se compose d'une suite d' 'entrées' ou de 'notes' : on appelle ainsi tout ce qui est écrit sous une même date. Ces unités, séparées les unes des autres, ont leur morphologie : en tête, la date, un début, une fin, avec éventuellement des divisions intérieures – divisions thématiques, une même entrée peut évoquer des sujets différents, ou rhétorique, elle peut être divisée en paragraphes. Chaque entrée est donc un mini-organisme, pris dans un ensemble discontinu : entre deux entrées, un blanc. Elles se suivent dans l'ordre du calendrier et de l'horloge, continuum qui sert à évoquer leurs discontinuités et irrégularités » (LEJEUNE, BOGAERT, 2006 : 24).*

Deux traits distinguent donc l'autobiographie et le journal : la discontinuité et le caractère non rétrospectif. Mais si leurs formes sont opposées, leurs objectifs peuvent concorder. Ce qui doit alors différencier d'autant plus les journaux des romans et des autobiographies. Il n'empêche que ce journal intime présent dans les romans ne constitue pas réellement un journal intime dans la mesure où il s'agit d'une reconstruction fictive, comme nous le verrons par la suite.

La destination des journaux a constamment varié au cours de l'histoire. Philippe Lejeune et Catherine Bogaert expliquent que les journaux ont d'abord été collectifs et publics avant d'entrer aussi dans la sphère privé, puis individuelle et dans l'intimité la plus secrète. Un journal servirait à construire ou à exercer la mémoire de son auteur. Il y a donc bien un lien entre la mémoire collective ou individuelle, le récit mémoriel et le journal. Le journal intime permet de garder en mémoire des évènements passés :

> *« C'est d'abord pour soi qu'on tient un journal : on est son propre destinataire dans l'avenir. Je veux pouvoir, demain, dans un mois, dans vingt ans, retrouver des éléments de mon passé : ceux que j'aurai notés, ceux qui leurs seront associés dans ma mémoire (si bien que personne ne pourra lire mon journal comme je le ferai). […] j'aurai ma vie sous la main. […] la notation quotidienne, même non relue, construit la mémoire : écrire une entrée suppose que je trie mon vécu et que je l'organise selon deux axes, que je lui donne une 'identité narrative' qui rendra ma vie mémorisable. […] Le journal sera à la fois archives et action, disque dur et mémoire vive» (LEJEUNE, BOGAERT, 2006 : 25-28).*

Selon Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, les diaristes tiennent un journal pour fixer le temps passé dans l'appréhension de notre évanouissement futur.

> *« Le papier est un miroir. Une fois qu'on s'est projeté sur le papier, on peut prendre le recul du regard. Et l'image de soi qui se forme a l'avantage de se développer dans le temps : à la fois dans la répétition, et dans le changement, faisant apparaître les contradictions, les erreurs, tous les biais qui permettent d'entamer nos certitudes. Bien sûr, on ne peut vivre qu'avec une certaine estime de soi, et le journal sera, comme l'autobiographie, le lieu de construction de cette image positive » (LEJEUNE, BOGAERT, 2006 : 29).*

Comme nous pouvons le voir dans les romans du corpus primaire, à savoir le récit mémoriel réunionnais *Tête Haute* de Mémona Hintermann, dans le roman réunionnais *Rouge Cafrine* et dans le roman mauricien *Á l'autre bout de moi* et dans le récit mémoriel mauricien *Letan lontan* qui tend plus vers l'examen de son soi dans la société postcoloniale mauricienne. D'autre part, les théoriciens affirment qu'il peut aussi être le lieu de son examen, de sa remise en question, un laboratoire d'introspection.

> *« L'aventure du journal est donc souvent vécue comme un voyage d'exploration, d'autant plus que cette connaissance de soi n'est pas une simple curiosité, mais conditionne la suite du voyage d'exploration, d'autant plus que cette connaissance de soi n'est pas une simple curiosité, mais conditionne la suite du voyage : il faut choisir et agir » (LEJEUNE, BOGAERT, 2006 : 30).*

Toutefois, le théoricien tend à prouver le contraire, en démontrant qu'il s'agit d'une écriture à laquelle toutes les procédures ordinaires du travail sont interdites parce que le diariste ne peut ni *composer*, ni *corriger*.

Cette description du mode de fonctionnement du journal intime nous permet de cerner celui du corpus. L'écriture romanesque du journal recrée l'authenticité de l'instant de l'énonciation, car le journal c'est ce qui a été écrit à tel moment de l'énonciation, dans l'ignorance absolue de l'avenir, pour des effets de vraisemblance. Étant donné que le diariste de ces romans modifie leur journal, nous pouvons parler d'autobiographie reconstituée.

4. Littérature de l'intime des romans et des récits mémoriels du corpus.

4.1 Les énonciation de l'intime du journal et des histoires des ragots.

D'un genre à l'autre (roman et récit mémoriel) nous retrouvons des types de récits communs tels que le journal intime, le racontar ainsi que l'histoire collective qui sont des récits et des formes narratives permettant aux narrateurs de se dire et de parler en toute sécurité et donc en toute liberté. Nous supposons que ces formes de récits sont des lieux d'émergence des discours des subalternes, dans le sens où il s'agit de la condition *sine qua none* pour que puisse avoir lieu la prise de parole. Sans cette précaution qui a un effet de vraisemblance, l'histoire, (la diègèse) et le récit ne pourraient avoir lieu. Nous avons donc accès à un discours caché dans lequel, apparaissent les stéréotypes, préjugés, idéologies et représentations des narrateurs et personnages subalternes de couleur.

Nous comptons deux sous-genres à savoir, le journal, la rumeur et le ragot qui génèrent différents niveaux d' « Intimité ». Présents dans les romans et dans les récits mémoriels du corpus, ils concernent l'intimité de l'énonciateur, dans le cadre du journal intime, ou rendent compte de l'intimité de ceux qui sont objets des discours dans le cadre des ragots. Il peut aussi s'agir de l' « intimité » plus ambiguë de l'histoire des ancêtres, d'une histoire commune sacrée et mythifiée qui concerne une communauté bafouée partageant la même honte d'être subalterne. Grâce à ces deux formes discursives, les romans et les récits mémoriels sont comparables en ce que nous y retrouvons deux types de mises en scène de l'intimité, deux degrés d'intimité, selon deux regards et deux perspectives différentes. D'un côté, il y a ceux qui prônent des sujets de vie intérieures, dans le cadre intime du journal : par exemple, dans le roman réunionnais *Rouge Cafrine* de Véronique Boufkoff, Le récit

mémoriel mauricien *Letan Lontan* de Rada Gungaloo et le roman mémoriel mauricien *Les vents de la colline* Candos de Benjamin Moutou.

Ces récits mémoriels et ces romans dont la structure est celle du journal, dans lequel le narrateur autodiégétique s'exprime à la première personne et raconte ses aventures et les histoires auxquelles il aurait participé. Ce dernier cherche à dévoiler l'intimité de son village, de l'espace ; autrement dit l'intimité du monde auquel il appartient et celle des personnages qui l'entourent et construisent l'espace. Dans bien des cas, comme nous l'avons évoqué précédemment, tout est prétexte pour dire le lieu, et pour raconter son histoire laissant en arrière-plan l'histoire et la vie du narrateur autodiégétique personnage principal, notamment dans les récits mémoriels réunionnais *Marie Biguesse Amacaty* de Guy Douyère, *Zistoir Tonton Albert* d'Albert Élie et dans les récits mémoriels mauriciens *Les vents de la colline Candos* de Benjamin Moutou et *Letan lontan* de Rada Gungaloo.

4.2 Littérature personnelle comme genre à part entière.

> *« La fortune actuelle de la littérature personnelle, auprès du public comme dans les programmes scolaires et universitaires, semble à l'origine d'un intérêt accru et renouvelé, de la part de la critique, pour des formes d'écriture dont Philippe Lejeune notait encore, en 1975, combien elles tardaient à être reconnues comme un genre littéraire à part entière.*[261]*Les ouvrages consacrés respectivement à l'autobiographie, aux mémoires, au journal intime, au roman épistolaire, au roman autobiographique, aux chroniques, aux récits de voyage ou encore à l'autofiction abondent. Mais toutes ces écritures intimes y sont le plus souvent abordées isolément, en vue de saisir la spécificité de chacune d'elles. Celles-ci s'incarnent dans un très grand nombre de catégories génériques : en prose et en vers, dans la fiction et dans les textes strictement référentiels, dans le roman, dans la poésie- et, au sein de cette dernière, par exemple, aussi bien dans l'épopée que dans l'élégie » (LEJEUNE, 1975 : 9).*
>
> *« Toutefois, si la diversité des écritures à la première personne n'est plus à démontrer, ne peut-on pas pour autant postuler l'existence d'une écriture à la première personne susceptible de les subsumer ? La question est alors de savoir si l'on peut, de manière cohérente, considérer les œuvres dans lesquelles le « **je** » est dominant comme relevant d'un vaste genre, d'une manière « d'archigenre ». Certes, ce dernier pourrait fort bien se subdiviser en divers sous-ensembles. Mais les perspectives linguistique, stylistique et rhétorique devraient alors faire clairement apparaître entre eux des ressemblances*

[261] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p.7

*fondamentales, liées à l'emploi du « **je** ». Cela pose, d'entrée de jeu, un problème plus général de théorie littéraire : est-il possible de définir un genre en se fondant exclusivement sur le mode d'énonciation des textes que l'on rêve de classifier » (LEJEUNE, 1975 : 9) ?*

Sébastien Hubier s'interroge sur pourquoi et comment lit-on les textes à la première personne. Á partir de l'étude de la narrativité et des contenus du récit, il cherche à différencier les textes qui mettent l'accent sur la permanence du narrateur de ceux qui, privilégient les changements qui, en diachronie, l'ont affecté. Il tend à séparer les textes qui sont dominés par le morcellement et ceux qui cherchent à établir un « continuum » entre les épisodes d'une existence. De même qu'il cherche à isoler la littérature personnelle de la littérature intime.

Il écrit que les écritures à la première personne, dans leur ensemble, sont fonction de la conception que leur époque se fait de notions aussi différentes et pourtant aussi proches que l'individu, la personnalité, le caractère, les rapports de l'intimité à la vie publique, la conscience, l'introspection, ou encore l'expérience. Sébastien Hubier travaille sur les échanges qui se nouent entre les divers modèles qui composent les écritures personnelles et/ou intimes. Il constate l'émergence en littérature de la première personne et considère que la place de celle-ci s'accroît, à tel point qu'elle devient dominante. Dès la fin du 18ème siècle, les mémoires rapprochent jusqu'à les confondre, Histoire officielle et histoire personnelle.

Au 20ème siècle, l'autobiographie a conquis son autonomie et a pris place parmi les genres reconnus, et elle contamine progressivement l'ensemble des autres types narratifs. Si bien que Jean Rousset remarque que l'espace autobiographique s'est tellement élargi que toute écriture référentielle conclut désormais avec son lecteur une façon de pacte autobiographique[262].

« Après s'être approprié les procédès d'autres genres (mémoires, confession religieuse, roman à la première personne, voire poésie lyrique ancienne…), l'autobiographie règne en maîtresse. Cette rhétorique de la première personne, susceptible de servir des enjeux forts différents, induit des habitudes autobiographiques de lecture qui peu à peu valent aussi pour les romans. Il convient d'ajouter, à ce propos que les quatrièmes de couverture, lieu de haute stratégie éditoriale, insistent souvent sur le fait que l'ouvrage présenté relève à la fois de l'autobiographie (on y découvre donc l'existence réelle de l'auteur) et du roman (comme s'il s'agissait étonnamment d'un gage de littérarité) » (HUBIER, 2003 :41).

---

[262] Jean, Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1972.

« C'est la conscience douloureuse de la fuite du temps, la croyance héraclitéenne que « tout coule » et que « l'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » qui explique donc à la fois la tristesse diffuse qui accompagne l'écriture autobiographique, réelle ou fictive, et les significations politiques ou idéologiques de celle-ci. Car le monde change en même temps que ceux qui écrivent » (HUBIER, 2003 : 18).

Sébastien Hubier explique le scepticisme croissant des écrivains, qui doute de plus en plus que la vérité personnelle ne puisse jamais être véritablement atteinte, pourrait expliquer que la frontière entre fiction et non-fiction se soit peu à peu estompée au cours de l'histoire. L'espace diversifié des écrits à la première personne serait d'autant plus mouvant qu'il est traversé par la variation historique.

4.3 Journal dans les champs littéraires mauriciens et réunionnais.

Nous pourrons nous interroger sur ce qu'est le journal intime dans les champs littéraires mauriciens et réunionnais, comparé à la vision occidentale. En d'autres termes, y a-t-il des spécificités ? Le journal a-t-il les mêmes fonctions et la même poétique en France, à Maurice et à La Réunion ? Nous n'oublierons pas de poser la question de savoir si le journal du roman est similaire à celui du récit mémoriel de ces espaces francophones et créolophones.

Nous supposons que le recours important au journal dans le roman qui n'a ni la même fonction, ni la même organisation que dans le récit mémoriel. Les romans comme de nombreux récits mémoriels font la part belle à la mémoire, aux h/Histoires et aux discours des subalternes en tant que personnages et narrateurs. Les textes du corpus apparaissent comme la mise en scène du pouvoir de l'élite, de la richesse perdue ou retrouvée, mythifiée dans les romans et les récits mémoriels coloniaux, ou au contraire comme la mise en scène de l'impuissance de personnages appartenant à la catégorie sociale des petites gens.

La forme du journal intime ferait apparaître le discours « caché » qui ne doit pas être entendu par tous et qui place les narrateurs dans la position de sujet de discours. Le but est de trouver les cadres dans lesquels il y a possibilité d'accéder à la prise de parole sans mettre en danger sur le plan fictif, les narrateurs

autodiégétiques. Dans *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff et dans *Á l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert, les personnages principaux féminins Rose et Nadège tiennent des propos virulents. Elles sont dans des positions marginales et laissent entendre des vérités « interdites », des vérités qui « dérangent ». Elles répondent au discours de la doxa et au discours dominant, parce qu'il s'agit de personnages féminins noirs jeunes, en rupture avec le modèle familial et social.

Le journal intime représente souvent un débat, dans la mesure où il fait l'examen de ce qui est et de ce qui va être. Le diariste fait le bilan d'aujourd'hui pour se préparer à agir demain. Il y a dans le « moi » du diariste fictif ou réel, un débat, et un dialogue qui donnerait la parole aux différentes voix de son for intérieur. Pour Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, ces discussions peuvent se répéter, aboutir à une décision ou au contraire encourager l'hésitation.

Étudier à la fois des romans et des récits mémoriels, permet de voir émerger dans ces deux champs littéraires un nouvel « archigenre » (selon l'expression de Philippe Lejeune) qui pourrait déjà être signe d'une modernité en ce qu'il ne correspond pas à la forme canonique occidentale de la littérature, c'est-à-dire en ce qu'il déconstruirait ce que l'on entend généralement par Littérature. « Cela pose, d'entrée de jeu, un problème plus général de théorie littéraire : est-il possible de définir un genre en se fondant exclusivement sur le mode d'énonciation des textes que l'on rêve de classifier » (Lejeune, 1975 : 9).

Le mode d'énonciation est central dans notre étude car la représentation des subalternes dépend de l'énonciation génératrice de subalternité dans la fabrication de sujet et d'objet de discours. En outre, l'énonciation semble différente dans les mises en scène des subalternes des romans et des récits mémoriels.

Nous pouvons parler de formation d'une « littérature de l'intime » au sens où ces deux champs littéraires pourraient être des lieux privilégiés pour des expressions des subalternités, puisqu'elles sont perpétuées depuis l'écriture du roman colonial. Ce genre d'écriture à la première personne manifeste une volonté d'exprimer un discours caché qui ne peut être entendable sans ces conditions énonciatives qu'implique la forme du journal intime qu'il soit fictif dans le cas des romans ou non, dans les récits mémoriels.

Pourtant, le pacte autobiographique généré par le journal intime ne fonctionne exclusivement que sur le mode fictif des romans qui recréent ces conditions énonciatives. Les récits mémoriels font disparaître au fur et à mesure le « je » intime pour donner à voir l'intimité d'une collectivité mauricienne ou réunionnaise à laquelle les auteurs et peut-être aussi les lecteurs s'identifient. Ils choisissent la totalité plutôt que l'individualité, contrairement à d'autres dont Mémona Hintermann.

Des récits mémoriels (comme *Letan lontan*) s'appuient sur des photographies et des dessins pour rendre compte d'une intimité ou d'une patrimonialisation. Ces dualités : intime/patrimoine, privé/public rappellent un peu la perspective des romanciers coloniaux qui, dans la continuité de l'exposition coloniale, souhaitaient rendre compte de la société insulaire et de tout ce qui la composait, dont l'intimité des races. Les romans coloniaux seraient l'approfondissement du décor présenté dans la littérature exotique[263].

Cette énonciation à la première personne dans les deux genres nous permet de mettre en avant un « archigenre » à la première personne[264] manifestant une volonté chez les auteures de constituer un sujet de discours et d'histoires dans une perspective de ré-vision de l'Histoire, de construction d'une mémoire notamment dans le récit mémoriel mauricien *Letan lontan* de Rada Gungaloo. Les formations discursives du journal du récit mémoriel[265] *Letan lontan*, du roman réunionnais *Rouge Cafrine* et du roman mauricien *Á l'autre bout de moi*, diffèrent puisque la narratrice homodiégétique ne fait pas le récit de sa vie de manière diachronique et chronologique. Il ne s'agit pas de son récit de vie comme on l'entend, mais de l'expérience commune, collective et non personnelle de l'auteure-narratrice. Rada Gungaloo raconte les manières de penser ainsi que les pratiques qui manifestent la présence du postcolonial dans le quotidien du temps passé et présent. Comme par exemple, l'utilisation du maquillage qui éclaircit les peaux brunes ou alors les croyances mauriciennes concernant les légendes. Chaque chapitre correspond à une

---

[263] Marius-Ary LEBLOND, *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial*, Paris : Rasmusen, 1926.

[264] Sébastien HUBIER, *Littératures intimes, Les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

[265] Pris comme une fiction

coutume du passé et du présent, à une thématique postcoloniale. Le texte *Letan lontan* tend à lever les tabous et les problèmes du monde postcolonial lié au discours hégémonique, aux cultures dominantes concernant les femmes mauriciennes dominées.

4.4 L'autobiographie échouée de Rada Gungaloo ?

Rada Gungaloo ne parvient pas à s'auto-représenter dans le genre autobiographique dans le sens où l'entend Jean Starobinski[266], car pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait l'identité du narrateur et du héros du récit, la prédominance de la narration sur la description et la mise en évidence d'un sens de la vie.

Letan Lontan n'en présente que le premier. Son organisation est éclatée thématiquement, comme pour montrer la continuité avec le temps présent, contrairement aux autres textes (dont *Tête Haute*) dans lesquels le parcours et le sens de la vie des auteures constituent le fil directeur des souvenirs thématisés de manière « anthropologique ». Le « Je » de Rada Gungaloo est donc en construction et ne peut s'énoncer sans la collectivité, ancré dans une réalité à la fois présente et passée en questionnement.

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo utilise d'abord le terme « récits-romans de vie » qu'elle définit en fonction de l'ouverture de la mémoire individuelle sur la mémoire collective de pratiques culturelles ou d'archétypes de l'histoire villageoise et communautaire.

Les auteurs de récits mémoriels souhaitent présenter un pan de la mémoire de la société, d'un village, de différentes personnes, d'évènements marquants et d'un mode de vie qui n'est plus. Ils rendent compte d'une pensée postcoloniale ou

[266] Jean STAROBINSKI, « Le Style de l'autobiographie », *Poétique*, n°3, Paris, Seuil, 1970, p.257.

coloniale en présentant des objets fétiches, tels que le pilon ou ustensiles de café de sorte que le texte devient un espace de patrimonialisation, comme le roman colonial.

De manière générale, les textes des « récits mémoriels » sont contre le modernisme, explique Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo puisqu'ils tendent à une ancestralité. Les auteurs cherchent à faire lien entre l'ancienne et la nouvelle génération, comme des « Pacotilleuses »[267]. Il peut s'agir de rendre hommage à des personnes disparues, comme il peut s'agir de « contre-mémoire », c'est-à-dire de celle des pauvres, des sans-voix et des sans noms que l'Histoire officielle aurait placés en marge.

Nous serions tentés de dire que dans la catégorie autobiographique, nous compterions le sous-genre : récit mémoriel qui a été conceptualisé par Valérie Magdelaine Andrianjafitrimo mettant en évidence le flou générique autour de plusieurs types de textes, dont le premier roman réunionnais d'expression créole qui prenait la forme « autobiographique » (*Zistoir Kristian*). La forme du journal intime revient dans bien des romans réunionnais et mauriciens des années 70-80 à nos jours. Ce qui laisse à penser que cette « écriture du « je » » (fictif) des romans et des récits mémoriels participerait à la construction d'un « archigenre » d'une littérature de l'intime, développée par Sébastien Hubier, Philippe Lejeune et Valérie Magdelaine Andrianjafitrimo. Cette dernière affirme que cela suppose une volonté d'écrire sur soi qui serait peut-être liée à la question de la subalternité, étant donné que depuis la genèse de la littérature réunionnaise et mauricienne et depuis l'apparition de la littérature exotique et de voyage, l'insulaire a toujours été déterminé par un centre occidental, décrit « orientalement » et vu par eux et pour eux. De sorte que les natifs mauriciens et réunionnais sont d'emblée assignés en objets de discours orientaliste (que les écrivains européens appliquent aux îles). Ce contre quoi s'insurgent les théoriciens et auteurs de romans coloniaux réunionnais Marius-Ary Leblond qui refusent d'être parlés par cet Occident et qui souhaitent décentrer le discours pour mieux décrire la réalité insulaire. Néanmoins à leur tour,

[267] Expression emprunté à Édouard Glissant dans son *Tout-Monde*. Les pacotilleuses relient la vie à la vie, l'air et les commérages et sont la relation. Édouard Glissant « serait le pacotilleur de toutes ses histoires racontées.

ils se voient dans le prisme orientaliste comme ils voient les autres communautés. Contre qui s'insurgent à leur tours, des « Je » des romans à partir des mouvements culturels et politiques des années 60-70 jusqu'à nos jours, à Maurice et à La Réunion, laissant peut-être la parole aux sans-voix, aux muselés, aux petites gens.

Les champs littéraires mauriciens et réunionnais sont dès leur début, soumis au regard du lecteur occidental et doivent répondre à l'horizon d'attente de ce dernier. Cependant, même dans les récits mémoriels qui écrivent davantage pour des lecteurs mauriciens et réunionnais, tel que *Letan lontan* de Rada Gungaloo dénonçant par sa lecture postcoloniale, les inégalités et les injustices, nous restons dans des représentations de voix subalternes de femme de couleur dans le sens où les auteures sont encore ou dans le conflit postcolonial ou dans la reproduction coloniale qu'elles tentent de régler. Elles restent prisonnières de cette identité de dominée discursivement figée et homogénéisée par un discours dominant orientaliste et colonial. Rada Gungaloo terminerait-elle son dernier épisode folklorique et pittoresque par une représentation d'un éternel retour du même ou d'une homogénéisation ?

> *« Posson, posson, vieille ruz, cato, milet voler, ourite … Poson, poson, cato, milet, ourite… Les femmes et leurs enfants s'attroupèrent et sans gêne, tripotaient dans les dessous, la couleur de la gorge, le voile sur les yeux, la dimension des écailles et leur odeur. Se posant en connaisseur, elles discutaient sur kantite pikan ki sak kalité poson ena. Mais quand finalement, on décida de parler du prix, ça dégénérait en discussion entre cliente et le marchand. Ce dernier, trop ivre pour leur tenir tête ne faisait que grommeller des injures. Malgré cela, il revenait au village chaque semaine et ses poson trouvaient preneur. Samdi tanto » (GUNGALOO, 1999 : 135).*

Externe à la scène, la narratrice dépeint des personnages de manière réifiante, en gardant l'anonymat des personnages. Cette position médiane de celle qui voit et rapporte au lecteur, l'oblige à n'être ni tout à fait dans la scène, ni tout à fait hors de la scène. Son rôle de garante d' « histoires » pour des lecteurs mauriciens et français oriente son écriture autobiographique.

La stratégie énonciative d'intrication d'histoires est caractéristique du récit mémoriel mauricien de Rada Gungaloo qui renomme son texte « vingt *zistwar letan lontan* ». « Zistwar » renvoie à la fois à l'Histoire officielle et non officielle, à son autobiographie, à des histoires d'un personnage, d'un conte, d'un mythe, des ragots concernant la vie de tout un chacun dans leur sphère intime. Nous pourrions parler

de discours de savoir pouvoir à cause de cette forme d'écriture naturaliste, comme chez les romans coloniaux.

Pour Jean-Claude Carpanin Marimoutou, Gayatri Chakravorty Spivak évacuerait la question de l'interlocuteur conditionnant aussi le discours de la subalterne. Ce qui nous permet de comprendre la reproduction de mises en scène des subalternes dans ces récits mémoriels. Ils utiliseraient la même forme de discours réifiant des objets de discours des romans coloniaux.

Á première vue, *Tête haute* semble donner à voir une narratrice sujet d'un discours dialectique dominant et anti-dominant tout au long du texte. Or, l'un des derniers chapitres intitulé « un retour aux racines » rend compte d'une vision orientaliste prédominante de l'île et d'un retour à l'exotisme :

> *« Á l'ombre des jacarandas en fleurs, dans un brouhaha indescriptible, chacun trouve sa place autour d'une longue table qui rassemble les générations. Maman trône comme la reine-mère au milieu de ses enfants et petits-enfants, chrétiens, musulmans, blancs, noirs, descendants de toutes les teintes du métissage passé avec plus ou moins d'intensité au shaker ethnique. Jus de papaye pour les uns, vin rouge pour les autres : chacun saisit sa part de bonheur, aucun ne s'aviserait à discuter des goûts et des couleurs. Á Lutz, l'Européen du Nord qui s'émerveille devant ce tableau familial paisible et inattendu, les cousins et belles-sœurs apportent une explication teintée d'un grain de piment » (HINTERMAN, 2007 : 255).*

Aux couleurs d'une nature exubérante correspond une ligne de couleurs harmonieuse des hommes non métissés. La narratrice perçoit La Réunion avec le regard de l'occidental, invoqué en fin de citation, comme en mise en abyme. Ici, Mémona Hintermann ne prend pas en compte la complexité de la relation et des identités, en les figeant telle une carte postale. Elle reste donc prise dans un discours homogénéisant hégémonique colonial. L'auteure écrit pour un lectorat occidental d'où sa vision occidentale du fait de la co-construcion énonciative du texte par le narrataire.

En conséquence, il s'agit par les mises en écriture dans les romans et les récits mémoriels de journaux intimes et de ragots, de rendre compte d'un discours caché dans différents niveaux d'intimité qui correspondraient peut-être à la seule manière de produire le discours des subalternes : à savoir d'insérer la subalterne en tant que subalterne dans le circuit hégémonique, comme l'affirme Gayatri Chakravorty Spivak.

4.5 Les écritures à la première personne pour une réinvention de soi.

L'écriture autobiographique et romanesque à la première personne mettraient en avant la pluralité des identités du « Je » : présente, passée et insaisissable parce qu'en constante évolution et en contradiction.

C'est une manière pour les narratrices et narrateurs de sortir de l'assignation orientaliste du discours dominant. D'autre part, c'est aussi un moyen de résistance, un contre-discours, un discours dissident puisqu'il accepte la différence et qu'il permet aux narratrices et narrateurs de couleur de s'énoncer et de prendre en charge le discours.

Anna Jaubert remet en question la dichotomie traditionnelle entre discours et récit. Elle s'attache aux « réalisations mixtes », à l'autobiographie et aux romans à la première personne qu'elle aborde dans une perspective linguistique pragmatique[268]. Suivant sa perspective, Sébastien Hubier qui mène une étude linguistique de l'autobiographie, se demande quel peut être le statut du sujet dans un passé reconstruit, façonné en « histoire ».

> *« Raconter sa vie c'est, peu ou prou, lui donner une dimension romanesque, et l'identité du 'je' devient incertaine ; celui de la narration ne se confond pas avec celui de l'énonciation, il n'est pas non plus exactement celui de son véritable passé. Certes, le nom personnel reste constant, mais sa combinaison avec le passé simple […] l'affecte d'un 'coefficient d'altérité' (Jean Starobinski) » (HUBIER, 2003 : 29).*

Le « Moi » passé dont il est question n'est plus celui d'aujourd'hui et on peut le considérer avec un regard chargé d'expérience. Cependant, cette même expérience est celle que le premier « Moi » lui a acquise, ce qui légitime les allers-

---

[268] Anna JAUBERT, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette-Université, coll. « Linguistique », 1990, p.45-49.

retours de l'un à l'autre. D'où, la passerelle privilégiée d'un plan énonciatif à un autre qui assure la jonction du récit et du discours.

> *« La confidence autobiographique se meut avec aisance et naturel sur deux niveaux, la narration distanciée et la récapitulation présente, offerte au commentaire, qui se valorisent mutuellement. […] La faculté de distinguer qualitativement son vécu s'y donne comme un effet de lucidité parce que l'on aurait changé, mûri, on serait en mesure d'expliquer son histoire, d'en apprécier l'exemplarité » (HUBIER, 2003 : 29).*

Letan lontan donne à voir cette séparation des Moi de la narratrice enfant et adulte écrivant. Il est donc question de développement de deux « je » différents, bien moins visible dans les romans féminins postcoloniaux du corpus primaire.

De fait, le « parler de soi » se justifie en chemin et autorise ses développements. Les faits relatés au passé simple résultent d'une sélection de la mémoire. D'autre part, ils constituent l'éclairage indirect, la genèse du « Moi » actuel qui a conquis, par une expérience significative, le droit de « raconter sa vie », formule qui en d'autres contextes stigmatise un radotage.

La parole devient acte, dans le sens où la vérité n'est pas dans les énoncés mais dans leur mise en rapport avec une référence, c'est-à-dire dans le fait d'une certaine énonciation. Alors que l'énonciation au passé simple élude toute information sur l'authenticité ou la fiction du récit, puisque les évènements se racontent d'eux-mêmes. Toutefois, réciproquement, une vie passée au filtre du récit arbore une étoffe substantielle et un air d'objectivité, tant la distance présume la sérénité de l'énonciateur actuel.

> *« Avec l'énonciation alternative, qui accrédite à tour de rôle le récit et le discours, on a vu l'autobiographie gagner sur les tableaux ; le romancier soucieux d'un effet de réel entrera dans ce jeu » (HUBIER, 2003 : 30).*

Plusieurs raisons font que nous pouvons comparer des romans à des récits mémoriels mauriciens et réunionnais. Notre hypothèse se fonde sur les notions principales de littérature de l'intime développée par Philippe Lejeune, Suzanne Crosta et Sébastien Hubier et de fiction conceptualisée par Jean-Marie Schaeffer.

Sébastien Hubier explique que sur le plan psychologique, l'existence est perçue par le sujet comme un *continuum*. Toutefois le récit de cette existence ou la description d'un personnage par lui-même peuvent être discontinus. Le théoricien oppose les textes ininterrompus et les textes fragmentaires. C'est-à-dire d'un côté,

l'autobiographie et ses avatars romanesques, les mémoires, certains autoportraits, et, de l'autre, les carnets, les journaux intimes, les entretiens, les chroniques, l'épistolaire et les poésies lyriques ou narratives.

> *« D'une part, la récapitulation suivie d'une existence ; de l'autre des éclats d'une vie faite d'instants toujours singuliers. Certaines écritures à la première personne répondent au désir de conférer une continuité aux expériences vécues grâce aux enchaînements d'un récit lui-même continu et qui répugne à l'ellipse. […] D'autres récits ou discours du je se fragmentent au contraire, à l'image des Rêveries segmentées en dix 'promenades' ». (HUBIER, 2003 : 30-31)*

Ces textes qui sont composés de fugitives observations, de souvenirs précaires et de sobres devises, ne nient pas qu'un ordre existe peut-être ; mais ils estiment que c'est au lecteur de le découvrir et que le plaisir du texte provient précisément de la dialectique entre une disposition très rigoureuse et un inévitable morcellement. « Ces intermittences de l'histoire personnelle qui affectent la forme narrative et s'accordent avec une conception fragmentée du temps et du monde auraient, selon Jean-Yves Tadié, une fonction essentiellement poétique » (HUBIER, 2003 : 31).

En revanche, cet éclatement ne forme pas seulement une rhétorique visant à un embellissement ou à une ornementation du discours. Il peut, au contraire, répondre à un souci aigu de vérité, d'exactitude et avoir pour principal objectif l'investigation de la réalité quotidienne dans son inévitable éclatement. C'est ce que l'on retrouve fréquemment dans le journal intime. En effet, la fragmentation des temporalités sont au cœur des récits mémoriels de notre corpus qui s'organisent en va-et-vient pour surtout signifier le temps de la postcolonialité, à savoir le fantôme colonial, la présence du colonial dans l'idéologie et dans les faits dans le présent postcolonial. Les narratrices traitent des simultanéités qui perdent le lecteur chargé de combler les trous de l'histoire.

> *« Néanmoins, si les journaux intimes, les cahiers, les carnets et autres chroniques de la vie quotidienne correspondent à l'idée que le moi est frivole et plastique et que tout travail sur soi doit fatalement s'inscrire dans l'ordre des jours, ils ne sont pas un simple amas de feuillets dispersés et d'observations éparses. Même si cette unité est bien plus ténue que celle de la composition autobiographique, liée à la double progression de l'histoire et de la narration, ils n'en présentent pas moins une cohérence, intelligible pour le lecteur qui s'attache à la permanence d'une personnalité et d'un style » (HUBIER, 2003 : 32).*

Ainsi, l'écriture du journal serait idéal dans la mise en scène réaliste de tout Moi qui quelque part reste toujours insaisissable, presque « irreprésentable »,

puisque toujours évoluant, contradictoire et pluriel. Les narratrices devraient toujours faire face à cette identité altérisée insaisissable chère aux écrivains exotiques et coloniaux.

> *« Qu'elles soient continues ou morcelées, précisément ordonnancées ou délibérément disloquées ou inconséquentes, les écritures à la première personne chercheraient donc toujours à révéler à leur auteur, voire au lecteur, ses vérités essentielles. Ses vérités tant personnelles qu'intimes » (HUBIER, 2003 : 32).*

Car c'est par l'écriture, nous dit Adolphe Gesché, que l'homme doit se donner son destin, s'émanciper. « L'avenir qu'il déploie devant lui détermine son état, bien plus que ne le fait son passé. » Écrire reviendrait à inventer en même temps qu'être témoin. Autrement dit, il y aurait une part de fausseté inventive dans le texte autobiographique. « Écrire, c'est introduire la fiction, c'est-à-dire l'invention, dans le simple réel et lui donner vie. » Car pour Jean-Louis Lippert, « sans rêves, le monde ne serait pas réel, sans un brin de fiction, on ne pourrait pas croire qu'on existe », car « il faut beaucoup se dédoubler [écrire, s'écrire] pour espérer, peut-être, un instant, coïncider avec soi-même »[269].

La fiction du « je » serait donc des deux côtés des genres autobiographiques et romanesque, parce qu'elle serait nécessaire pour saisir et mettre en scène le réel. En d'autres termes, elle serait une composante essentielle dans l'écriture de la réalité.

Sébastien Hubier soulève le problème que pose l'intimité en ce qui concerne les formes littéraires et leurs enjeux, car « intimité » s'oppose à « superficiel » en dèsignant la volonté de mieux se connaître ou bien s'oppose à « public » et renvoie au caractère privé, voire confidentiel, d'un texte qui n'est pas destiné à la publication. Le théoricien choisit de réserver à ce dernier cas la dénomination de littérature intime. Lorsque l'intimité désigne la volonté de mieux se connaître, il parle de littérature personnelle. Celle-ci évoquerait toute une vie, à savoir « études, maladies et nominations », « les rencontres, les amitiés, les amours, les voyages, les

[269] H. BIANCOTTI, *Le Monde* du 11 février 2000.

lectures, les plaisirs, les peurs, les croyances, les jouissances, les bonheurs, les indignations, les détresses »[270].

Il s'agit de l'intimité qui, pour Loti reste fuyante[271], dans le sens où elle varie considérablement d'un scripteur à l'autre, puisqu'elle comprend l'intérieur et le profond. Par exemple, pour celui-ci l'intime est le sentimental et le sexuel, pour celui-là le spirituel et le métaphysique, pour l'un, ses lectures, pour l'autre ses écritures, pour un tel le politique et pour tel autre, le financier[272].

L'intimité semble parfois, chez certains auteurs, correspondre au désir de l'auteur de choisir lui-même ses lecteurs, dans lesquels il voit finalement autant d'*alter ego* (par exemple, Kafka qui fit lire son journal uniquement à sa sœur, sa mère, à Max Brod et à Milena Jesenká). Au-delà, la divulgation volontaire d'écrits intime, selon Sébastien Hubier ne s'explique pas toujours par le fait que certains auteurs, comme Gide « n'ai[ent] pas confiance dans les publications posthumes. »[273] Cette divulgation volontaire peut également correspondre à un amour démesurément narcissique de soi, à la vaniteuse intention d'être loué par ses contemporains et par la postérité, ou à la chimère « de rester sur cette terre, par quelque moyen que ce soit. »[274]

C'est pourquoi explique Sébastien Hubier, les écritures intimes, dont le journal particulièrement, sont souvent dèsavouées ou dépréciées par la critique. Soit, elle considère, comme Maurice Blanchot, que l'écriture intime n'est qu'une « rumination » qui tend à « sauver son petit moi […] ou sauver son grand moi en lui donnant de l'air »[275] ; soit la critique postule que la littérature ne vit qu'au travers de la lecture et qu'*in fine* ce qui n'est pas lu n'existe pas ; soit, enfin que tout ce qui est écrit pour être publié est l'objet d'une censure de l'écrivain.

---

[270] Roland BARTHES *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.185.

[271] Cf, Pierre LOTI, *Le Roman d'un enfant* (1891), Paris, Gallimard, coll « Folio », 2000.

[272] Jacques et Éliane LECARME, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1997, p.244.

[273] André GIDE, *Projet de préface pour Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1936, p. 453.

[274] M. Bashkirtseff, *Journal*, Nelson, p.5.

[275] Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p.256.

Or, nous remarquons dans les textes de notre corpus des champs littéraires mauriciens et réunionnais, que cette caractéristique du « moi vaniteux » disparaît, parce que l'humilité et la simplicité correspondent davantage à cette époque de la pauvreté mauricienne et réunionnaise. Ce qui donne à l'autobiographie mauricienne et réunionnaise une autre fonction au journal. De fait, les narrateurs ne parviennent finalement pas à énoncer leur identité plurielle.

Sébastien Hubier affirme pourtant, que même si les écritures intimes sont quasi contemporaines des évènements qu'elles relatent, comme dans le cas du journal, leur rapport à la réalité référentielle n'existe que par le biais de l'écriture et les prétendues vérités qu'elles énoncent sont par conséquent toujours trompeuses. Partant de là, elles seraient inévitablement insincères, ce qui ne signifie nullement qu'elles ne puissent pas être authentiques. Il fait référence aux écrits de Paul Valéry qui mène une réflexion sur l'égotisme, dans laquelle il développe une critique acérée de la sincérité et de la vérité en littérature qui serait forcément mensongère et illusoire :

> *« L'égotisme littéraire consiste finalement à jouer le rôle de soi ; à se faire un peu plus nature que nature ; un peu plus soi qu'on ne l'était quelques instants avant d'en avoir l'idée. Donnant à ses impulsions ou impressions un suppôt conscient qui, à force de différer, de s'attendre à soi-même, et surtout de prendre des notes, se dessine de plus en plus, et se perfectionne d'œuvre en œuvre selon le progrès même de l'art de l'écrivain, on se substitue un personnage d'invention que l'on arrive insensiblement à prendre pour modèle […]. Le vrai que l'on favorise se change par là insensiblement sous la plume dans le vrai qui est fait pour paraître vrai. Vérité et volonté de vérité forment ensemble un mélange instable où fermente une contradiction et d'où ne manque jamais de sortir une production falsifiée. Comment ne pas choisir le meilleur, dans ce vrai sur quoi l'on opère ? Comment ne pas souligner, arrondir, colorer, chercher à faire plus net, plus fort, plus troublant, plus brutal, plus intime que le modèle ? […]. Nous savons bien qu'on ne se dévoile que pour quelque effet. […] Il y a donc deux manières de falsifier : l'une par le travail d'embellir ; l'autre, par l'application à faire vrai. »*[276]

Sébastien Hubier affirme que l'authenticité n'est pas un simple synonyme de la sincérité : elle serait une forme particulière de la sincérité, selon laquelle l'on peut donner une image vraie de soi-même par la méprise, voire par la mystification. Après son analyse de corpus d'autobiographie française du 20ème siècle, il écrit que l'écrivain doit accepter le fait que son être soit toujours dispersé, de mettre en question ce qui fonde une personnalité et la rattacher à l'humanité, et de renoncer à l'impossible coïncidence avec soi…

---

[276] Paul VALÉRY, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p.566-571.

« Tout en sachant bien que si la parole présente s'accorde à l'être passé, c'est que l'une et l'autre sont des manières d'imposture- et que la dissimulation est peut-être bien ce qu'il y a de plus vrai au monde. Et pas seulement au monde des lettres… La sincérité et la vérité ne seraient qu'une impression et ne pourraient donc se comprendre qu'en termes d'effets de lecture recherchés par l'auteur » (HUBIER, 2003 : 33).

Pour Sébastien Hubier, l'usage intime et/ou personnel de la première personne ne fait qu'accentuer cette illusion référentielle que la critique ne cesse de dénoncer, mais qui demeure au cœur du plaisir de lire, et qui n'est jamais aussi aboutie que quand un texte obéit aux conventions, plus ou moins tacites, en usage à une époque donnée de l'Histoire. Le théoricien se réfère à André Gide qui remarque qu'il existe un degré dans la confidence que l'on peut dépasser sans artifice, sans se forcer et que les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman[277].

Par conséquent, explique Sébastien Hubier, le scepticisme croissant des écrivains, doutant de plus en plus que la vérité personnelle ne puisse jamais être véritablement atteinte, pourrait expliquer que la frontière entre fiction et non-fiction se soit finalement peu à peu estompée au cours de l'histoire.

Le théoricien problématise la définition de l'autobiographie, en passant par les travaux de Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*), qui supposait une équation entre la vie et l'invention littéraire. Tout se passe comme si l'existence n'était qu'une conséquence de l'écriture, comme si « écrire sur soi [était] fatalement une invention de soi »[278]. Il s'appuie sur la conception de Philippe Lejeune, pour qui l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » [279]. Il s'agit de trois critères formels, thématiques et énonciatifs, à partir desquels il est possible de distinguer un certain nombre de pactes. En effet, s'il y a identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal du récit, le texte noue avec son lecteur un pacte autobiographique et référentiel. Le

---

[277] André GIDE, *Journal*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., t.II, p.547.

[278] Philippe LEJEUNE, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », *L'Auteur et le Manuscrit*, sous la dir. De M. Contat, Paris, 1991, p.58.

[279] Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p.14.

texte lu est l'expression de la vérité, ou, plus exactement d'une certaine authenticité. Cette expression de vérité se fonde sur la croyance que Rousseau présentait à Dom Deschamps en septembre 1761 : « on est toujours très bien peint lorsqu'on s'est peint soi-même, quand même le portrait ne ressemblerait point ». Sébastien Hubier y voit un retour de cette idée sous un angle légèrement différent, à savoir que la déformation de l'image que l'intimiste donne de lui-même se trouve en réalité révélée, une vérité essentielle. Cette hypothèse poserait problème selon lui, dans la mesure où, le mensonge et la fiction peuvent donner de leur auteur une image plus vraie que l'autobiographie (HUBIER, 2003 : 46).

L'autobiographie aurait de commun avec la fiction, le fait qu'elle soit invariablement un compromis entre dire et taire, entre faire et faire semblant (HUBIER, 2003 : 48).

5. L'insincérité du « je » autobiographique et romanesque ?

5.1 L'apparence de vérité dans l'autobiographie dans les représentations de plusieurs types de «Je » sujets de discours de pouvoir.

Georges Gusdorf définit la littérature intime comme tout ce qui repose sur un « usage privé de l'écriture, regroupant tous les cas où le sujet humain se prend lui-même pour objet d'un texte qu'il écrit. »[280] Ce dernier précise deux concepts : d' « auto » qui renvoie au « moi » conscient de lui-même et de « bio » qui renvoie à l'existence dans son déroulement.

En étudiant les rapports de ces deux concepts, Georges Gusdorf met en lumière les fondements philosophiques de l'intimisme et observe comment s'effectue la « mise au net du dedans » par l'écriture. Il semblerait que les récits mémoriels s'attacheraient à mettre en scène le « bio », c'est-à-dire l'existence dans son déroulement, plutôt que le « moi » conscient de lui-même de l' « auto ».

Pour définir l'autobiographie, Sébastien Hubier passe par deux méthodes : l'approche philosophique d'une part et l'approche littéraire d'autre part, alors que Jean Starobinski parle d'autobiographie comme « la biographie d'une personne faite par elle-même »[281] lorsqu'il y a :

- Identité du narrateur et du héros du récit.

- Prédominance de la narration sur la description.

---

[280] *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990, p.122.

[281] « Le style de l'autobiographie » in *Poétique*, n°3, 1970, p.257.

- Mise en évidence d'un sens de la vie.

Lorsque le deuxième axiome n'est pas respecté, nous avons affaire à un autoportrait et non à une autobiographie. Les récits mémoriels seraient-ils donc des autoportraits ?

> *« Comme si, selon l'intuition de Roland Barthes du Degré zéro de l'écriture, il y avait une équation entre la vie et l'invention littéraire ; comme si l'existence n'était qu'une conséquence de l'écriture, comme si, enfin, « écrire sur soi [était] fatalement une invention de soi… »*[282]

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »[283] Il évoque trois critères : formel, thématique et énonciatif. Nous distinguons un certain nombre de pactes car s'il y a identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal du récit, le texte noue avec son lecteur un pacte autobiographique et référentiel. Le texte lu est l'expression de la vérité, ou, plus exactement, d'une certaine authenticité.

Pour Sébastien Hubier, s'il existe des écritures à la premières personne, c'est indubitablement qu'il existe plusieurs type de « *Je* », et que ceux-ci peuvent être circonscrits en recourant aux outils de la linguistique. D'une part, le « Je » du récit peut renvoyer directement à l'auteur, lequel, se confondant avec l'instance du narrateur, cherche à faire, en toute sincérité, le récit de vie. Á cet ensemble textuel, dont la valeur principale est l'authenticité, se rattachent des hypogenres tels que l'autobiographie, les mémoires, le journal intime, etc. (HUBIER, 2003 : 13).

> *« D'autre part, le « je » peut évoquer un individu absolument fictif, qui n'a de la vérité que l'apparence. Nous sommes alors dans l'univers du roman – même si ce dernier reprend les structures de l'autobiographie, des mémoires ou d'autres écrits intimes réels. Mais entre ces deux mondes, le fossé est loin d'être infranchissable*[284] *» (HUBIER, 2003 : 14).*

Un grand nombre d'écrivains explore, par l'usage singulier de la première personne, les limites fugitives de la réalité et de l'imagination. Autrement dit, le

---

[282] Philippe LEJEUNE, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », *L'Auteur et le Manuscrit*, (dir.) Michel Contat, Paris, 1991, p.85.

[283] *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.14.

[284] C'est moi qui souligne.

fossé qui existe entre les romans et les récits mémoriels n'est pas infranchissable ; et l'écriture du « je » permet aux auteurs de parcourir les lignes qui séparent la réalité et l'imaginaire. Elle rend possible les jeux entre réalité et imaginaire. Si les écrivains à la première personne correspondent à des genres multiples dans les typologies traditionnelles, la première personne, au contraire, désigne une réalité simple, unique.

La linguistique a démontré que la notion même de personne est à la fois flottante et complexe, et correspond à un système qui oppose d'une part le « je » et le « tu » d'une part, le « il » ou « elle » de l'autre. Ces personnes n'acquièrent un sens qu'en liaison avec l'expression linguistique du temps. Cette relation pose le problème des rapports qu'entretient le locuteur à la fois avec son énoncé et avec son interlocuteur. Elle permet d'établir une première distinction entre récit et discours. Les écritures à la première personne qui imitent invariablement la parole peuvent être discursives et/ou narratives.

> *« Pourtant même dans ces récits apparemment simples que sont l'autobiographie, les mémoires ou les romans personnels, le 'je' est loin d'être univoque. Il renvoie tantôt à celui qu'était l'énonciateur autrefois, dont il suit l'histoire, dont il évalue les transformations, et dont il juge l'évolution ; tantôt à ce qu'il est devenu, maintenant qu'il est un narrateur et non plus seulement un personnage » (HUBIER, 2003 : 15).*

Les romancières et narratrices des romans et récits mémoriels féminins du corpus adoptent surtout cette posture de l'observatrice jugeant des évènements, des personnages et de la société.

Dans le cadre des écritures à la première personne, le « je » de l'énonciation qui désigne le narrateur au moment où il raconte son histoire, ne doit pas être confondu avec le « je » de l'énoncé qui renvoie au personnage qu'il était alors qu'il participait à cette histoire, explique Sébastien Hubier. Ce dernier distingue énoncé (pris comme message) et énonciation (comme acte par lequel le message est produit). Il s'appuie sur les théories de la linguistique qui étudie les embrayeurs, c'est-à-dire des mots dont les référents varient à chacun de leurs emplois, parce qu'ils ont pour particularité de renvoyer exclusivement au contexte externe qui constitue l'énonciation singulière qui les a suscités.

> *« S'appuyant sur cette distinction des embrayeurs et des non-embrayeurs, les chercheurs ont été conduits à dissocier le couple je-tu du pronom il. Ce dernier est défini comme une 'non-personne', en ce qu'elle ne peut désigne r aucun des acteurs de l'énonciation,*

> *locuteur ou allocutaire, mais seulement un tiers, qu'il soit humain ou non. Absente de l'acte de parole, elle est le support d'un discours, de type constatif, tenu par le je à l'intention d'un tu » (HUBIER, 2003 : 17).*

Ainsi, le « je » et le « tu » dans l'énonciation sont supérieurs au « il », qui est une « non-personne », et devient objet de discours du « je » et du « tu ». Ces deux personnes constituent donc des sujets de discours. Ce qui rejoint l'idée de Tzevan Todorov, affirmant que le sujet en tant que personne ne se réduit pas au concept. Le « il » ne se situe pas dans le discours de pouvoir. Voilà en quoi, il/elle est parlé-e par autrui d'un point de vue linguistique.

La première et la deuxième personne réfèreraient constamment aux partenaires de l'énonciation. Elles constituent le point d'ancrage de la subjectivité dans le langage, car c'est à partir d'elle que pourra s'inscrire dans l'énoncé tout ce qui renvoie à la conscience de soi, à l'intériorité, à la singularité et à la spontanéité du *moi*, tout ce qui échappe à l'universalité et à la stricte observation du monde. La subalterne ne pourrait accéder au discours hégémonique et s'énoncer sans passer par ce « je » qui inscrit sa singularité et déconstruit toute essence, toute assignation. C'est de cette manière qu'elle pourra échapper à la subalternité.

En se servant de l'écriture du « je », les auteurs cherchent-ils donc à échapper à l'universalité et à la stricte observation du monde ? Pourtant paradoxalement, dans les récits mémoriels mauriciens et réunionnais, ils utilisent une écriture naturaliste.

La première personne construit avec la deuxième, par la relation réciproque, le cadre figuratif de l'énonciation, ce qui les oppose radicalement à la troisième personne. De même qu'elles se distinguent par le fait que les unes réfèrent à des sujets parlant alors que les autres peuvent renvoyer à n'importe quel objet du monde.

> *« Toutefois une première différence entre l'énonciation littéraire et l'énonciation quotidienne se fait jour, qui devra être prolongée. Si, dans l'univers réel, ni les morts, ni les animaux, ni les objets ne parlent, la littérature en revanche peut fort bien leur laisser prendre la parole, à la première personne » (HUBIER, 2003 : 18).*

En effet, dans notre corpus, Madame Joseph, l'âme errante, le fantôme du passé refait surface dans la société réunionnaise contemporaine, pour signifier la société postcoloniale hantée par la violence coloniale, marquée par la violence physique et psychologique de l'esclavage. De même que c'est par la

personnification de sa conscience et de son subconscient qu'Eileen parvient à mettre en scène le déchirement identitaire dont elle a fait l'objet. La littérature peut donc contourner les interdits instaurés par la logique linguistique et exploiter les incongruités d'une situation d'énonciation.

5.2 Pacte autobiographique, pacte de vérité et pacte de fiction.

> *« L'étude des écritures à la première personne ne doit pas seulement s'intéresser au vrai, mais aussi, et surtout, au « dire-vrai » et à ses modalités. Même dans le cas de l'autobiographie, par exemple, il s'agit donc moins de s'intéresser au référent, à la réalité, qu'à la cohérence interne de l'œuvre, à ce qui confère à celle-ci l'apparence de la vérité » (HUBIER, 2003 : 18).*

Sébastien Hubier affirme que les écritures à la première personne proposent toujours un contrat de véridiction grâce auquel le lecteur peut croire vrai ce que l'énonciateur s'efforce de lui présenter comme tel. Cette vérité renverrait à la double dialectique du secret et du mensonge, de l'être et du paraître et expliquerait que les écritures à la première personne hésitent entre deux conceptions du langage : à savoir ou bien ce dernier adhère ingénument aux choses de la vie et la littérature est le reflet exact des expériences du narrateur, ou bien il constitue une manière de paravent qui, toujours mensonger, aurait pour fin de dissimuler la réalité. Dans les deux cas, les énoncés à la première personne, persuasifs, correspondent à la fois à la volonté du locuteur d'exprimer ses convictions et au désir d'influencer le lecteur. Ainsi, le lecteur évalue la fiabilité du narrateur et la pertinence des valeurs qu'il essaie de transmettre.

Les textes à la première personne se présentent toujours comme un témoignage, c'est-à-dire comme l'expression directe d'une vérité empirique à haut degré de crédibilité. Pour Sébastien Hubier, la première tâche du critique est de considérer comment les auteurs jouent avec les frontières qui séparent les deux modes d'énonciation opposés par Benveniste : le récit et le discours.

Le narrateur peut en tant que tel, intervenir comme tel dans le récit. Toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne. La vraie

question est donc de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigne r l'un de ses personnages.

Après s'être demandé si tout roman ne répondait pas finalement à une intention autobiographique, Georges May[285] tente de dessiner l'éventail d'ensemble qui va du roman à l'autobiographie. Sébastien Hubier, en suivant les analyses de Georges May pense qu'il est malaisé de distinguer rigoureusement entre le roman, l'autobiographie, les mémoires ou le journal intime réel, du fait de la plasticité du genre romanesque. Le roman se définit en effet essentiellement par sa capacité à en imiter d'autres, en l'occurrence les écrits intimes.

Selon Philippe Lejeune, l'autobiographie est le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. « L'autobiographie ne peut donc pas être simplement un agréable récit de souvenirs contés avec talent : elle doit avant tout essayer de manifester l'unité profonde d'une vie, elle doit manifester un sens, en obéissant aux exigences souvent contradictoires de la fidélité et de la cohérence. » J'ai un modèle, je trie, je laisse sur le bord ce qui ne correspond pas, je l'écarte comme préhistoire, sous-genre secondaire, avatar, déchet » (LEJEUNE, 2005 : 13).

Pour Philippe Lejeune le discours autobiographique est un discours qui contient fatalement sa propre vérité, car il s'agit d'un acte de langage, un performatif qui faisait ce qu'il disait. Il interroge le concept de pacte autobiographique, en revenant à la définition du terme « pacte ». Ce mot renvoie à une idée juridique de « contrat » et à une alliance mystique ou surnaturelle, tel que le « pacte avec le Diable », qu'on signerait de son sang… Cependant comme le fait remarquer la critique sur l'idée de « pacte », c'est qu'elle suppose une réciprocité, un acte où deux parties s'engagent mutuellement à quelque chose. Toutefois observe Philippe Lejeune, dans le pacte autobiographique, comme dans n'importe quel « contrat de lecture », il y a une simple proposition qui n'engage que son auteur, étant donné que le lecteur reste libre de lire ou non, et surtout de lire comme il veut.

---

[285] Georges MAY, *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979.

Néanmoins s'il lit, il devra prendre en compte cette proposition, même si c'est pour la négliger ou la contester. « Il est entré dans un champ magnétique, avec des lignes de force qui orienteront sa réaction. Quand vous lisez une autobiographie, vous n'êtes pas débrayé, comme dans le cas d'un contrat de fiction, ou d'une lecture simplement documentaire, mais embrayé : quelqu'un vous demande à être aimé, et à être jugé, et c'est à vous de le faire. D'autre part, en s'engageant à dire la vérité sur lui-même, l'auteur vous impose de penser à l'hypothèse d'une réciprocité : seriez-vous prêt à faire la même chose ? Et cette simple idée dérange » (LEJEUNE, 2005 : 15-16).

Autrement dit, explique l'auteur, à la différence d'autres contrats de lecture, le pacte autobiographique serait contagieux, en ce qu'il comporte toujours un fantôme de réciprocité, virus qui va mettre en alerte toutes les défenses du lecteur. Le pacte autobiographique fait partie des éléments qui diffèrent le roman de l'autobiographie. « Dans le texte même il y a bien des différences, même si le roman peut les imiter » (LEJEUNE, 2005 : 17).

Il explique que l'autobiographie n'est pas un cas particulier du roman, ni l'inverse, tous deux sont des cas particuliers de la mise en récit (LEJEUNE, 2005 : 17). Pour l'auteur, le pacte autobiographique est une promesse (LEJEUNE, 2005 : 24). Il affirme que presque toutes les autofictions sont lues comme des autobiographies. Il analyse la réception du lecteur et décide d'analyser par la suite une série de genres « frontières », à savoir l'autobiographie qui fait semblant d'être une biographie (le récit à la troisième personne), la biographie qui fait semblant d'être une autobiographie (les Mémoires imaginaires), tous les mixtes de roman et d'autobiographie (zone large et confuse que le mot-valise « autofiction », inventé par Doubrovsky), l'énonciation ironique et le discours rapporté, tous les cas où même « je » recouvre plusieurs instances (histoire orale, interview, textes écrits en collaboration, etc.), puis les productions qui associent le langage, capable de dire « je », à un média qui en est moins capable (comme l'image),etc. (LEJEUNE, 2005 : 25).

> *« Le mot 'autobiographie' […] a été concurrencé en France par d'autres expressions plus englobantes, plus souples. Á la fin des années 1970, on s'est mis à parler de 'récits de vie' : l'expression a des vertus interdisciplinaires, elle désigne le terrain commun aux littéraires et aux spécialistes de sciences humaines : elle englobe l'oral (que '-graphie' exclut) et l'hétéro- (qu' 'auto-' exclut), tout en respectant le contrat de vérité. Au début*

des années 1980, et jusqu'à aujourd'hui, d'autres expressions, comme 'écritures du moi' ou 'écriture de soi', sont apparues avec une fonction assez différente, parfois à l'occasion de programmes d'examen. Il s'agissait cette fois d'élargir du côté de la 'vraie' littérature, c'est-à-dire de la fiction, en faisant du pacte de vérité une spécification secondaire» (LEJEUNE, 2005 : 26).

Philippe Lejeune définit le « pacte autobiographique », comme l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie, ou une partie ou un aspect de sa vie dans un esprit de vérité. Ce pacte s'oppose au pacte de fiction. Autrement dit, celui qui propose un roman, même s'il est inspiré de sa vie, ne demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte, mais simplement de jouer à y croire, alors que celui qui écrit l'autobiographie promet que ce qu'il va dire est vrai, ou du moins qu'il croit vrai. Ainsi, il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information, est l'auteur lui-même. S'il est possible de penser qu'un autobiographe ment, il est pourtant impossible de dire que le romancier ment, puisqu'il ne s'est pas engagé à dire la vérité. Philippe Lejeune parle de « non-sens », car le lecteur peut juger ce qu'il raconte vraisemblable ou invraisemblable, cohérent ou incohérent, bon ou mauvais, mais cela échappe à la distinction du vrai ou du faux (LEJEUNE, 2005 : 31).

Philippe Lejeune s'interroge sur comment se prend cet engagement de dire la vérité sur soi et sur ce qui permet au lecteur de reconnaître cet engagement.

« Parfois au titre : Mémoires, Souvenirs, Histoire de ma vie… Parfois au sous-titre ('autobiographie', 'récit', 'souvenirs', 'journal'), et parfois simplement à l'absence de mention 'roman'. Parfois, il y a une préface de l'auteur, ou une déclaration en page 4 de couverture. Enfin, très souvent, le pacte autobiographique entraîne l'identité de nom entre l'auteur dont le nom figure sur la couverture, et le personnage dont l'histoire est racontée dans le texte » (LEJEUNE, 2005 : 32).

Pour l'auteur, on ne lit pas de la même manière une autobiographie et un roman, puisque dans l'autobiographie, la relation avec l'auteur est embrayée, étant donné que ce dernier demande au lecteur de le croire, et souhaite obtenir son estime, peut-être son admiration ou son amour, sa réaction est sollicitée, comme par une personne réelle dans la vie courante, alors que dans le roman, elle est débrayée, c'est-à-dire que le lecteur réagit librement au texte, à l'histoire, qui selon lui n'est pas sollicité par l'auteur.

« L'autobiographie s'inscrit dans le champ de la connaissance historique (désir de savoir et de comprendre) et dans le champ de l'action (promesse d'offrir cette vérité aux autres) autant que dans le champ de la création artistique. C'est un acte qui a des conséquences réelles » (LEJEUNE, 2005 : 38).

Il affirme que certains auteurs mobilisent en le faisant savoir, leur expérience personnelle, parfois sous leur propre noms, et jouent ainsi avec la curiosité et la crédulité du lecteur, mais baptisent « roman » ces textes où ils s'arrangeraient comme ils veulent avec la vérité. Il s'agit d'une zone « mixte » qui serait très fréquentée, très vivante et qui sans doute comme tous les lieux qu'il qualifie de métissage, sont très propices à la création. Ce qui rappelle le processus d'écriture de *Zistoir Kristian*.

Pour Philippe Lejeune, l'identité individuelle, dans l'écriture comme dans la vie, passe par le récit et n'est pas une fiction. En se mettant à l'écrit, l'autobiographe ne fait que prolonger ce travail de création d' « identité narrative », en lequel consiste toute vie, comme dit Paul Ricœur. En essayant de mieux se voir, il continue à se créer. Il met au propre les brouillons de son identité ; et ce mouvement va provisoirement les styliser ou les simplifier. Empruntant les voies du récit, il est fidèle à sa vérité, car tous les hommes qui marchent dans la rue sont des hommes-récits. Si l'identité est un imaginaire, l'autobiographie qui colle à cet imaginaire est du côté de la vérité, et non du côté de la fiction (LEJEUNE, 2005 : 38-39).

Ainsi, l'écriture du « je » dans les romans et des les récits mémoriels du corpus participent à la recréation et à la création d' « identité narratives » des narratrices de couleur qui se cherchent, qui évaluent les fausses vérités les concernant. L'objet de notre étude serait-il pour nous aussi, la quête des vérités des « je » présentés par les textes, comme pour ces auteures ? Ou bien notre objet d'étude consiste à chercher les paradoxes et contradictions que recouvre la vérité ou l'insincérité des représentations identitaires de couleur, de ces Autres insulaires vivants sur des îles peu connues du lecteur occidental ? La question de la vérité de la représentation identitaire est cruciale tant chez les romancières que les auteures de récits mémoriels qui se positionnent contre des formations discursives identitaires les homogénéisant.

5.3 *Zistoir Kristian* : roman autofictionnels ou « fausse écriture de soi ».

Zistoir Kristian et *Louis Rédona* sont des romans qui passent davantage pour des autobiographies qui semblent vrais. Laurent Jenny dans « L'autofiction : méthodes et problèmes »[286] déclare qu'il s'agit d'une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie. La possibilité d'une vérité ou d'une sincérité de l'autobiographie s'est trouvée radicalement mise en doute à la lumière de l'analyse du récit et d'un ensemble de réflexions critiques touchant à l'autobiographie et au langage ». En d'autres termes, aucune autobiographie ne serait véridique et sincère.

Laurent Jenny définit l'autofiction comme un mot-valise qui suggère une synthèse de l'autobiographie et de la fiction. Cependant la nature exacte de cette synthèse est sujette à des interprétations très diverses. « Dans tous les cas, l'autofiction apparaît comme un détournement fictif de l'autobiographie. Mais selon un premier type de définition, stylistique, la métamorphose de l'autobiographie en autofiction tient à certains effets découlant du type de langage employé. »

Laurent Jenny évoque le style narratif de l'autobiographie comme simplification de l'existence, car « le récit autobiographique trahirait inévitablement le vécu en raison de la sélection qu'il opère dans la mémoire et qu'il aggrave par la linéarité. »

Le terme d'autofiction pourrait nous être utile dans le sens où il permettrait l'alliance entre romans-journal autofictionnel et récits mémoriels autobiographique de notre corpus. Cette notion nous permet de questionner le côté fictif de l'autobiographie et de tous ceux qui passent pour l'autobiographie, comme il nous permet d'interroger le côté fictif des textes qui feignent d'être autobiographiques. De même que la notion d'effet de réel pour des romans peut nous aider à comparer le roman à l'autobiographie qui comporterait aussi du fictif. Selon Michel Butor, le roman est « une fiction mimant la vérité ». Et Daniel Henri-Pageaux de rajouter que

---

[286] www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/ autofiction/ afintegr.html.)

« raconter dans un roman une aventure, c'est faire advenir. Que cela advienne et cela est : pouvoir de l'histoire prétendue vraie ». »

L'autofiction est une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie. Remise en cause de la possibilité de vérité ou d'une sincérité de l'autobiographie.

Si l'autofiction permet d'annuler certaines frontières entre des romans et des récits mémoriels autobiographiques, il ne reste pas moins que ces textes autofictionnels diffèrent grandement, étant donné que le genre romanesque polyphonique et dialogique, difficile à définir selon Daniel-Henri Pageaux se distingue de celui des récits mémoriels. Qui plus est, *Letan lontan* de Rada Gungaloo et la première partie de *Miettes et Morceaux* d'Eileen Lohka pourtant des récits mémoriels autobiographiques, exposent rarement le « je » noyé dans la collectivité villageoise ou mauricienne. Tandis que le « je » d'*Á l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert et celui de *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff est si déployé et étendu qu'il se dédouble, et se pluralise. Les mises en scène du « je » serait plus réel du côté du roman plutôt que du côté des récits mémoriels ? C'est pourquoi, l'on a décidé de comparer ensemble des romans et des récits mémoriels qui ferait apparaître un archigenre de la littérature intime ou personnelle.

Ces récits mémoriels mauriciens se distinguent du texte autobiographique de la Réunionnaise Mémona Hintermann *Tête Haute* qui pourrait être qualifié d'auto-sociobiographie, puisque l'écrivaine se fonde sur sa propre expérience d'une trajectoire sociale improbable. Dans son récit « auto-sociobiographique », nous saisissons toute l'importance sociale et les implications politiques rarement abordées de manière aussi directe et systématique par exemple chez Rada Gungaloo et Eileen Lohka, puisque la première passe par des sous-entendus, et un décryptage, tandis que l'autre passe par un dédoublement de personnalité, Je surnommés « Somnia » et « Muta ».

La catégorisation « auto-sociobiographie » permet de mieux différencier *Tête Haute* des autres « autobiographies » réunionnaises dans l'ensemble étiquetées « récits mémoriels » par Valérie Magdelaine Andrianjafitrimo. Elle permet aussi de mieux la distinguer du texte de Rada Gungaloo, où l'absence de parcours et

« d'écriture de vie » à proprement parler, nous fait dire qu'il s'agit d'un récit mémoriel anticolonial. De même, le concept d'auto-sociobiographie permet de rapprocher *Tête Haute* du premier roman réunionnais d'expression créole et « typiques » ou « modèle » qui inspira d'autres romans du même genre, notamment *Les Muselés* d'Anne Cheynet, il s'agit de *Zistoir Kristian*, roman autofictionnel dans le sens où il comprend une sorte d'écriture de vie feinte. En effet, *Zistoir Kristian*, comme *Les Muselés* (ou comme *Louis Redonna* de Daniel Honoré) sont des romans réunionnais qui utilisent le « je », le style autobiographique (pour faire vrai) et pour parler de la société réunionnaise et de ses bouleversements sociaux, politiques, économiques, des injustices sociales, comme de nombreux récits mémoriels réunionnais contemporains qui prétendent livrer un destin, une histoire, une vie entière et qui ne font qu'exposer à travers leur biographie émiettée la société créole d'antan.

Le texte autobiographique du corpus semble se rapprocher de *Tête haute*, parce qu'il semble être constitué aussi bien du « récit mémoriel » que de l'auto-sociobiographique » dans sa deuxième partie notamment (centrée sur son expérience. Il s'agit de *Miettes et morceaux* qui semble être à la jonction des deux récits : socio-autobiographique et mémoriel.

La notion clé d' « autofiction » permet de rassembler différents textes de forme autobiographique, biographique, de récits-journaux sous une même catégorie : un archigenre de la littérature intime qui doit composer **paradoxalement** avec le fictif et le réel, le véridique et l'impossibilité d'être sincère en littérature. Elle permet de faire un pont transversal entre des romans, des récits mémoriels, des autobiographies du corpus puisqu'elle remet en question la vérité de toute autobiographie et la sincérité de l'écriture de soi. D'un autre côté, les romans seraient producteurs d'une certaine vérité dans des représentations réalistes, détaillées, et complexes de « Je » hétérogènes qui ne se laissent pas aisément saisir, ni cerner. L'effet de réel rendu par le travail d'écriture, confère au texte romanesque un côté transparent, réel et plus vrai que chez certains récits mémoriels (*Letan lontan*). C'est un raccordement « générique » qu'ont déjà opéré d'une autre manière Jean-Claude Carpanin Marimoutou (roman-récit de vie), Valérie Magdelaine

(Romans mémoriel, récits mémoriels) et Sébastien Hubier (archigenre de la littérature intime à la première personne).

5.4 Vérité de la fiction selon François Flahault.

Dans son article « Récits de fiction et Représentation partagées », François Flahault explique que « réalité » et « fiction » se présentent comme des antonymes. Il s'agirait à première vue d'une opposition claire et simple, parce que dans un récit de fiction, les représentations qui sont proposées (personnages, évènements, etc.) sont imaginaires et contrastent avec la représentation de ce qui s'est passé « pour de vrai ». Or, les choses deviennent complexes en affirmant que cette différence ne tient pas toujours à la nature de ces représentations, imaginaires pour la fiction et fidèles à la réalité pour les autobiographies.

François Flahault écrit qu'un récit de fiction peut être tout à fait vraisemblable et il arrive, comme l'a déjà souligné Hume, qu'un même récit soit lu par les uns comme un roman et par les autres, comme un témoignage ou un document véridique. En conséquence, la différence entre récit de fiction et le récit qui rend compte d'une réalité comme le récit mémoriel, ne tient pas à la nature même du récit mais à la posture mentale adoptée par le lecteur, par l'auditeur ou le spectateur.

Reçu comme une fiction, un récit mobilise des représentations qui, du moins pour une partie d'entre elles, renvoient à des réalités. Or, dans l'esprit du lecteur, ces représentations se placent au service du récit et sont des moyens de lui donner une consistance, de sorte que le récit soit « savouré » pour lui-même et pour le plaisir que le lecteur y prend.

> *« Reçu comme un témoignage véridique, le récit mobilise les mêmes représentations se référant à des faits extérieurs, mais le récit est alors considéré par le lecteur comme un moyen, et l'information sur ces réalités comme une fin. Cela ne veut pas dire que ce qui est reçu comme de l'information ne fait pas plaisir, mais le plaisir vient alors par surcroît, il se glisse dans l'ombre de l'information au point que, souvent, celui qui en jouit l'ignore et le méconnaît, voulant croire que l'intérêt qu'il éprouve a pour seule cause la connaissance qu'il acquiert ou croit acquérir à propos de certaines réalités » (FLAHAULT, 2005/3 : 37).*

5.5 Vérité des « je » des romans et des récits mémoriels féminins postcoloniaux.

La vérité des « je » féminins de couleur dans ces textes romanesques et autobiographiques mauriciens et réunionnais, c'est finalement de dire cette incapacité à se dire totalement dans la continuité sans faille des discours anti-dominants, comme c'est dire aussi cette capacité à juger les autres, la société et à raconter ces Autres, excepté dans *Rouge Cafrine*. Cette absence du « je » attendu et programmé témoignerait aussi de toute l'aliénation postcoloniale qu'elles ont subie.

Nous revenons aux textes du corpus primaire qui sont féminins postcoloniaux, car l'objectif de cette deuxième partie avait été de justifier notre analyse comparée de deux types de textes dissemblants en précisant le continuum entre ces genres, mais aussi en précisant le contexte mauricien et réunionnais concernant l'émergence des récits mémoriels et leurs fonctions. Quelles visées communes les récits mémoriels du corpus primaire partageraient avec ceux des romans mémoriels et autofictionnels et récits mémoriels du corpus secondaire ?

Nous avons pu faire un classement entre ceux qui étaient coloniaux et ceux qui étaient postcoloniaux. Nous avons pu aussi découvrir leurs ratages et paradoxes, ce qui nous a permis de comprendre encore mieux les enjeux d'une littérature personnelle qui tente de faire vrai, parce qu'il s'agit toujours comme dans les premiers balbutiements des champs littéraires mauriciens et réunionnais, de faire entendre des voix légitimées qui diraient la vraie identité.

Nous avons également pu analyser les liens existants entre roman et autobiographie, entre réel et fiction. Leur différence et leurs ressemblances nous autorisent à comparer ces deux genres, à cause des représentations d'identités plus proches de la réalité, car tels sont les enjeux des romans et des récits mémoriels féminins postcoloniaux du corpus, qui voient bien au-delà de la sauvegarde d'une mémoire seule, étant donné que leur narratrices rendent compte de manière originale de la complexité des identités, comme nous l'avons vu dans la première partie. C'est ce que nous verrons davantage aux chapitres suivants, car nous les mettrons en regard avec d'autres textes romanesques et autobiographiques d'une autre aire géographique créole, la Martinique. Il s'agira de comparer des textes divergents et

convergents sur ce que devrait ou ne devrait pas être la femme de couleur, la Martiniquaise et la Réunionnaise. Des textes qui se complèteraient presque, et dont l'analyse jettera la lumière sur les revers de ces contre-discours dominants raciaux en Martinique comme à La Réunion.

Ainsi, cette deuxième partie tendait à prouver que contrairement aux autres récits mémoriels et romans mémoriels du corpus secondaire, qui établissent une écriture de la littérature intime, ou un archigenre à la première personne dans le but de faire vrai et de faire croire en la vérité de leur témoignage d'une société pas si idyllique que ça ou faire de nouveau voyager le lecteur de nouvelle terre, lui faisant en même temps découvrir les pratiques et coutumes les plus anciennes. Si ces textes se situaient dans la continuité des romans coloniaux, c'est-à-dire dans l'exposition de la société, de ses habitants, de ses pratiques, ceux du corpus primaire en dépit de leur différence, se veulent plutôt représentation d'une intériorité et d'un monologue intérieur marquant les évolutions et une volonté chez les narratrices d'interroger les stéréotypes coloniaux, la doxa et les identités de couleur dans une plus ou moins grande mesure selon l'auteur et selon qu'il s'agisse de romans ou d'autobiographie.

Par ailleurs, les différences que nous avons mises en lumière entre les récits mémoriels et les romans démontrent aussi d'autre part que le réel « je » dans son développement et dans sa complexité serait davantage dans les romans que dans les récits mémoriels féminins postcoloniaux du corpus primaire, à cause du travail fictionnel du journal qui a donc besoin de recréer tout l'univers pour plus de vraisemblance.

Ainsi, deux écritures de vérité de « je » et d'identité sont à mettre en parallèle, puisque l'une serait d'entrée de jeu, authentique à cause du jeu référentiel, tandis que l'autre travaillerait à faire passer pour vrai. De manière paradoxale, le « je » du mentir-vrai des romans apparaît avec plus de force et de vraisemblance que le « je » pourtant vrai des récits mémoriels en « miettes et morceaux » se dèsagrégeant complètement pour laisser la place à sa réflexion, à son jugement et à sa connaissance.

D'ailleurs, toutes les narratrices souhaitent d'abord partager leurs connaissances avant de livrer leur histoire et leur identité personnelle dans le détail.

Ce qui veut dire qu'elles adoptent une identité d'observatrices et de médiatrices en qui le lecteur place une grande confiance étant donné qu'elle détient le savoir comme les narrateurs ethnologues des romans coloniaux, ce qui en font des sujets pensants qui ne subiraient pas la société puisqu'elles ont prise sur elle en la décrivant et en l'assignant en objet de discours et de savoir (comme pour en être moins victimes). Elles ont toutes pour mission de repenser la société.

Conclusion

Ce septième chapitre a tenté de démontrer en quoi l'écriture du « je » dans les romans semblait plus réelle, plus vraie et plus fidèle à la réalité que celle des récits mémoriels de Rada Gungaloo et d'Eileen Lohka, parce qu'elles sont justement prises dans un décentrement programmé toujours pour le lecteur occidental. L'Autre insulaire redevient alors folklorique ou exotique, car il s'agit surtout de dire l'Autre collectif villageois mauricien réifié et traditionnaliste pour mettre en avant une identité collective mauricienne créole, sans toutefois être dupe des stéréotypes et du fantôme colonial encore présent dans l'île indépendante qu'est Maurice. Les narratrices mettraient en scène une réflexion implicite dans leur journal de souvenir pour faire voir un folklore « perdu », une identité pas encore dite, conceptualisée, un réel vécu et pas encore transcrit pour constituer un patrimoine culturel grâce aux histoires de toutes et tous qu'elles racontent réellement en prenant pour prétexte leur propre histoire. Procédé présent dans le roman autofictionnel *Zistoir Kristian*.

Il y a paradoxalement un « besoin, un désir » de mettre en évidence la première personne qui se dissout pourtant dans les deux types de textes : romans et récits mémoriels. Les « je » évanescents, des personnages qui disparaissent (Madame Joseph), des personnages fuyants (Nadège, Eileen, Rada, Dolène, Madame Auberti), des narratrices écartelées (Rose et Anne) obligées de vivre d'autre vie. Ces « je » qui devraient se dire tout au long des textes, se défilent et préfèrent parler de l'Autre, de la sœur jumelle, des autres Mauriciens, comme chez les auteurs de récits mémoriels du corpus secondaire.

Nous avons pu mettre en regard deux incipits qui font dialoguer discours colonial, exotique et discours anticolonial dans les romans réunionnais féminins qui donnent à voir des personnages et narratrices subalternes de couleur conscientes des discours hégémoniques. Il est question d'altérité et d'identité, mais surtout de norme. Dans le mode du journal, Rose peut faire discuter le discours colonial, là où

le narrateur du récit mémoriel mauricien préfère décrire l'autre à la négative pour se représenter de la même manière que le narrateur des romans coloniaux et exotiques.

Ainsi les récits comme les romans mémoriels rendent compte de la complexité des êtres, de la société et des discours qui ne correspondraient pas aux préjugés et au discours colonial.

Nous avons comparé les représentations de l'énonciation des deux genres romans et récits mémoriels. C'est pourquoi, la description de types de journaux a formé ce septième chapitre qui traite de la réappropriation des discours par les sujets subalternes narrateurs dans les romans d'Axel Gauvin *Faims d'enfance* traduit en créole par la suite en 1996 qui discute le discours colonial. Dans le roman créole *Bayalina* comme dans le roman réunionnais contemporain d'expression française *Rouge Cafrine*, surgit le monologue intérieur d'un « Moi » en construction, d'un « Moi » psychologique qui négocie ses identités conflictuelles, là où des récits mémoriels comme *Le Rosier de tonton et autres histoires*[287] du Mauricien Yvan Lagesse restitue le sujet colonial masculin blanc.

Il n'empêche que le récit mémoriel de la Mauricienne Eileen Lohka donne à voir l'énonciation d'un « Je » en « Miettes et morceaux », parce que brisé par les discours dominants pour ensuite être reconstruit par un discours anti-dominants. *Miettes et morceaux* dévoile le parcours déchirant et éclaté d'un sujet féminin mauricien de couleur, comme dans le roman mauricien de Marie-Thérèse Humbert de 1979, d'*Á l'autre bout de moi*. De sorte que nous terminerons ce septième chapitre en faisant référence à la représentation fictionnelle et réelle. Les mises en scène des divers « je » ont pour conséquence des effets de vérités qui rendraient les romans plus vrais que des récits mémoriels « autobiographiques ».

Au regard des récits mémoriels et des romans mauriciens et réunionnais du corpus, nous pouvons emprunter à Sébastien Hubier le concept de « littérature intime » qui donne à voir un « je » féminin de couleur prisonnier de discours hégémonique et cherchant à sortir de sa subalternité, prisonnier de discours dominants. Les romans comme les récits mémoriels sont le théâtre d'une « bataille »

---

[287] Yvan LAGESSE, *Le Rosier de tonton et autres histoires*, Maurice, Cassis, 1987.

discursive dans une forme autobiographique fictive, à savoir le journal dont les narratrices autodiégétiques de couleur sont sujets de leurs discours. Or, dans des récits mémoriels, le « je » quasiment absent, reproduit la représentation d'un discours conditionné paradoxalement par le discours de vérité, alors que ce discours de savoir leur permettait d'échapper au discours dominant qui les assignait en subalternes.

C'est en s'inspirant de l'écriture des mémoires que le roman s'est constitué au cours des siècles dans la littérature française. Les frontières sont devenues de plus en plus floues entre le roman et le genre autobiographique parce qu'il est question de récupérer une parole, une histoire muselée en référence à la réalité et aux représentations du monde réel. Á côté de cela, des récits mémoriels autobiographiques résistent aux discours dominants et coloniaux en présentant comme pour les héroïnes de romans, un parcours parsemé d'embûches qui les mènent à la découverte de « Soi ». De cette manière, ces narratrices parviendraient à sortir de la dichotomie d'une identité blanche et noire, en représentant une réalité qui s'écrirait d'elle-même.

Cependant dans la majeure partie des récits mémoriels des corpus primaire et secondaire, les textes font la part belle aux problèmes sociaux ou à la patrimonialisation de l'île plutôt qu'à l'identité et à l'expérience des narrateurs. Dans d'autres cas, il s'agit même de mettre en avant des figures emblématiques de la subalternité telle que la « Nénène » (Marie Biguesse Amacaty) et le « Tonton », pour récupérer leur identité de raconteur d'histoires et pour légitimer leur prise de parole en tant que détenteurs du « savoir ancestral ». Une nouvelle fois, c'est en tant que subalterne réifié que ce discours de pouvoir redéfinit l'Autre pour le lecteur français à jamais moderniste. Le « je » des récits mémoriels n'aurait de valeur que dans le discours référentiel, dans le discours de vérité et d'authenticité que recherchaient Marius-Ary Leblond dans leur élaboration du roman colonial.

C'est pourquoi, nous avons mené une analyse des voix et des identités du « je » des narratrices autodiégétiques qui, en réponse au roman colonial et exotique, cherchent à déconstruire les discours coloniaux. Les romans constituent de nouvelles identités féminines de couleur pour provoquer un effet de réel, tandis que les récits mémoriels passent par l'intermédiaire d'un discours de vérité fictionnalisé. La

frontière entre romans et récits mémoriels semblent parfois s'estomper dans certains cas, dans le sens où les romans prennent la forme autobiographique, alors que les récits mémoriels semblent paradoxalement s'en éloigner.

Autrement dit, le « Je » semble plus authentique dans les romans que dans les récits mémoriels où ils sont fuyants, excepté dans l'autobiographie particulière de Mémona Hintermann sociobiographique. De quel côté serait le « vrai » ? Le vrai serait-il de l'ordre du factuel ou du fictionnel ?

Comment se représenter soi-même lorsque l'on a toujours été parlé par et pour l'Occident ? Cette littérature intime serait une tentative de mise en scène de discours dissident de narratrices féminines subalternes de couleur empêtrées dans des discours coloniaux et anticoloniaux.

Dans les romans contemporains postcoloniaux, comme nous le verrons ultérieurement, des narratrices et des personnages aspirent à la « des-essentialisation » des mondes. De plus, les romans et récits mémoriels du corpus primaire diraient « en d'autres mots, d'autres mondes » qui échapperaient au discours dominants. Ils mettent en exergue des discours anticoloniaux et anti exotique en exhibant l'humain dèshumanisé, écartelé aux multiples formes et aux multiples identités dans un récit multiforme et dans une narration « en peau de chagrin », notamment dans *Moi, l'Interdite* par exemple, *Femme sept peaux* et dans la gémellité *Á l'autre bout de moi*, et le dédoublement de personnalité de *Miettes et Morceaux* et *Rouge Cafrine*. Les lecteurs errent dans les textes, à l'image de ces narratrices qui se perdent dans l'espace-temps, dans leurs identités contraires et leur discours. Elles ne se laissent pas saisir par le narrataire et deviennent par la même occasion des narratrices de couleurs mauricienne et réunionnaises sujets et dotées d'une capacité d'analyse de soi et discutant de la doxa porteuse de discours colonialiste, raciste, orientaliste et traditionnaliste. Ces romans mauriciens et réunionnais mettent en scène des narratrices autodiégétiques[288] et des personnages

[288] Gérard Genette distingue deux types de récit : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, et l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Il nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique et le second homodiégétique. De fait, si ce narrateur homodiégétique agit comme le héros de l'histoire, il sera appelé autodiégétique (GENETTE, 1972 : 252).

féminins subalternes de couleur aux identités hybrides, plurielles et éclatées ; car selon Gayatri Chakravorty Spivak, « *chacun doit habiter, comme sujet, de nombreuses positions ; chacun n'est pas une seule chose* » (SPIVAK, 2006 : 312).

TROISIÈME PARTIE :

ROMANS, RÉCITS MÉMORIELS ET AUTOBIOGRAPHIES FÉMININS POSTCOLONIAUX MAURICIENS, RÉUNIONNAIS ET MARTINIQUAIS.

CHAPITRE VIII :
DES NARRATRICES ET PERSONNAGES QUI FUIENT OU CHERCHENT Á RATTRAPER UNE IDENTITÉ NOIRE OU BLANCHE MYTHIQUE DANS DES ROMANS ET DES AUTOBIOGRAPHIES MAURICIENS, MARTINIQUAIS ET RÉUNIONNAIS.

Introduction

L'écriture des romans et des récits mémoriels analysés dans le chapitre précédent génère un espace narratif de l'intimité à différents niveaux, au carrefour de littérature orale et écrite qui oriente une nouvelle écriture et une nouvelle esthétique du secret, du « texte caché », texte « officieux » et anecdotique, qui a lieu en coulisse, car le paralittéraire servirait à dire l'Histoire ou une contre-histoire, tout comme les narratrices de notre corpus érigent une contre-identité.

Les récits mémoriels qu'ils soient coloniaux ou postcoloniaux se situent dans la recherche d'une identité vraie et authentique, car tout se passe comme si leur identité de créole avait été falsifiée depuis la littérature exotique. C'est ce que dénonçaient déjà les auteurs du manifeste des romans coloniaux, Marius-Ary Leblond. Au cours de l'évolution du champ littéraire réunionnais, apparaît dans les textes et notamment dans les récits mémoriels contemporains un conflit identitaire entre les créoles blancs, les créoles « cafres » et les créoles réunionnais. Nous pouvons reconnaître les représentations identitaires fantomatiques coloniales et postcoloniales se disputant l'identité créole.

Autrement dit, les narrateurs et auteurs se disputent l'identité de celui qui est le plus légitimé à habiter l'île et à en être originaire. Derrière ce conflit pour la récupération de l'identification créole, se dissimule une bataille pour la légitimité d'habiter l'île en premier et de se dire en quelque sorte autochtone. De toute évidence, il est question d'une lutte pour savoir qui serait le plus créole, qui détiendrait la « vraie » identité créole.

L'identité est non seulement fortement rattachée à la race mais aussi et surtout à l'espace ; c'est pourquoi, les récits des narratrices et des personnages principaux des romans et récits mémoriels féminins postcoloniaux du corpus, s'avèrent en quelque sorte des récits de voyage, entre l'île et la France ou le Canada.

Ils se terminent en majorité par un « retour au pays natal ». Ce périple jusqu'à cette Terre Promise constitue une des étapes importantes dans le processus de lactification.

Nous ferons un bref parallèle entre ce qui se fait aux Antilles, et plus particulièrement en Martinique, parce qu'il semblerait que plusieurs parallèles peuvent être établis en ce qui concerne l'écriture féminine de couleur dans des romans et dans des autobiographies mauriciennes, martiniquaises et réunionnaises. Ce qui confirme dans un premier temps cette théorie d'un possible archigenre de la littérature intime créole et d'un continuum, puisqu'il s'avère que dans le champ littéraire martiniquais très différents de ceux de Maurice et de La Réunion, les problématiques de l'écriture identitaire personnelle ou collective du soi ou des féminités de couleur au cœur de certains romans et de certaines autobiographies, donnent à voir l'impossible représentation libérée des formations discursives colonialistes, orientalistes, traditionnalistes et paternalistes dominants. Leurs discours identitaires restent empêtrés dans les représentations des mythes féminins occidentaux, contre lesquelles ou pour lesquelles les narratrices s'écrivent.

Il est intéressant d'analyser, de rapprocher le premier texte autobiographique féminin important de Mayotte Capécia *Je suis Martiniquaise* (en ce qu'il lança indirectement la polémique et le mouvement littéraire et culturelle de la négritude : étant à l'origine de *Peau noire masques blancs* de Frantz Fanon) et les autres textes féminins postcoloniaux du corpus primaire dans la mesure où il y a de toute manière à l'époque de 1970, des échanges, qui font que les auteurs, écrivains et penseurs réunionnais et mauriciens sont influencés par les mouvements culturels antillais qui répond à la formation discursive raciste et colonialiste par un contre-discours identitaire de la négritude.

Nous nous demanderons même si *À l'autre bout de moi* ne serait pas en intertextualité avec *Je suis Martiniquaise*, à cause des ressemblances frappantes, notamment le traitement de la thématique de la gémellité qui suppose que Marie-Thérèse Humbert se serait inspirée du texte de Mayotte Capécia. Nous élargirons notre étude de la littérature de l'intime en incluant l'analyse d'*Heremakhonon* de Maryse Condé qui est un roman à la première personne qui présente aussi une

identité féminine paradoxale entre rejet de la race et obsession pour le Nègre. Tout se passe comme si fuir la race reviendrait irréversiblement à y revenir.

C'est bien cette ambiguïté fondamentale qui habite et hante chaque personnage, héroïne ou anti-héroïne de couleur des romans et des récits mémoriels du corpus comme pour dire qu'il est impossible de penser autrement, comme pour dire le succès de l'Hégémonie et l'impossible dissidence, l'impossible rupture d'avec la continuité des formes préalables de discours et de synthèses préétablis.

La discussion, le dialogue s'annuleraient toujours ou se recommenceraient à l'infini. Ce qui veut dire que les femmes de couleur ne peuvent avoir d'autres identités que celles rattachées à la femme de couleur, à l'identité racialisée. L'identité et les caractéristiques d'une femme noire et indienne vue à travers le regard de l'Occidental, de l'Homme occidental orientaliste ou de l'Homme indien. Moule dans lequel elle doit entrer ou moule contre lequel elle s'élève. Elle n'aurait donc que deux choix identitaire qui l'assignent comme subalterne de sa couleur et de son genre, car Rehvana se veut inférieure et soumise à l'homme nègre africain ou martiniquais, contrairement à la femme blanche féministe qui se veut l'égale de l'homme.

Anne et Rehvana sont toutes deux dans l'illusion du mythe de la pureté de la race blanche ou noire. Aussi, les narratrices et personnages resteraient prisonniers de leur race, de l'identité racialisée qu'ils tentent de fuir en passant par le voyage, car au contact de la Terre Promise, ils se transformeront puisqu'ils pourront habiter l'espace occidental ou insulaire.

1. Des histoires de femmes de couleurs sujets et objets de discours dans des romans mauriciens et martiniquais.

1.1 Pour quelles raisons comparer les littératures indiaocéanique et antillaise ?

Dans leur introduction[289], Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot remarquent que rares sont les perspectives critiques qui confrontent littératures caribéennes et indiaocéaniques, étant donné que les dissemblances entre ces « territoires créoles » ne sont pas à négliger :

> *« Les espaces (et, dès lors, leurs représentations imaginaires ou symboliques de l'océan Atlantique et de la mer des Caraïbes sont différents de ceux de l'Océan Indien ; ils ne présentent pas non plus les mêmes configurations physiques ou les mêmes conditions de circulation. Sur la longue durée, l'histoire des contacts et des échanges qui s'y sont déroulés est très différente » (MARIMOUTOU, 2007 : 116).*

Selon les théoriciens, histoire littéraire et histoire coloniale sont sans doute liées. Ils affirment qu'il serait en effet, paradoxalement possible que l'ancienneté et l'importance de la colonisation et des échanges, qui expliquent à la fois la première république noire et la grande dépendance politique des Antilles par rapport au centre métropolitain, aient favorisé l'acuité de la réflexion littéraire sur les formes propres à rendre compte de l'identité historique et culturelle : *Cahier d'un retour au pays natal* (Césaire, 1939) au *Traité du Tout-Monde* (Glissant, 1997), en passant par le « Réalisme merveilleux des Haïtiens » (Alexis, 1956), ou *Le Métier à métisser* (Depestre, 1998), l'hybridité générique des manifestes poétiques et des essais

[289] Véronique BONNET, Guillaume BRIDEL, Yolande PARISOT (dir.), *Caraïbes et Océan Indien : questions d'histoire*, Paris, L'harmattan, 2009, p.7.

autobiographiques affirme la contribution des écrivains caribéens à la théorie postcoloniale.

Or, l'Océan Indien « n'a pas de ces propositions théoriques et métatextuelles », explique Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo (2008 :59) qui prend l'exemple de La Réunion où l'impact de manifeste tels que *Le Roman colonial* de Marius-Ary Leblond (1926) et *Hymne à la créolie* de Gilbert Aubry (1978) semblerait limité par une conception du littéraire moins calquée sur les canons de la tradition française.

> *« Les points communs entre ces littératures francophones de ces deux régions du monde sont cependant nombreux et très profonds : point commun thématique d'abord et, plus encore, énonciatif, avec une même importance accordée à la question de la mémoire et de l'oubli, de la trace et de sa disparition, des histoires profondément inscrites dans les corps et dans les usages et pourtant ne peuvent se dire ou seulement à grand-peine » (BONNET, BRIDET, PARISOT, 2009 : 8).*

Dans le champ des littératures postcoloniales qui s'ancre dans le fait colonial et dans l'histoire de la décolonisation, les littératures caribéennes et indiaocéaniques auraient en partage, au-delà des réductions à l'antillanité ou à la créolité, l'urgence d'une mise en récit de l'origine absente et d'une (ré) inscription par une poétique du lieu. Car comme le rappelle Jean-Claude Carpanin Marimoutou, « ici, pas de fantasme de fin de l'Histoire, mais pas de début vraiment assignable non plus » (MARIMOUTOU, 2004 : 10). Il s'agirait pour les écrivains de mettre en cause l'histoire officielle des colons et de laisser place à l'histoire refoulée des sans-voix : esclaves, marrons, Indiens engagés, etc.

> *« Peut-être plus que d'autres en effet, les littératures de l'Océan Indien et de la Caraïbe sont attentives aux phénomènes migratoires souvent douloureux et aux brassages de populations incessants qui caractérisent sur une grande échelle l'époque contemporaine » (BONNET, BRIDET, PARISOT, 2009 : 8).*

Le processus historique de la créolisation, tel que le décrivent Édouard Glissant, Edward Kamau Brathwaite ou Jean-Claude Carpanin Marimoutou, s'imposerait comme modèle pour penser la traversée du lieu.

> *« Loin de s'arroger le statut d'historien, l'écrivain postcolonial, confronté à la nécessité d'inscrire une mémoire individuelle dans la mémoire collective, revendique la fiction, sans résoudre pour autant la question de 'l'autorité et [de] la légitimité de [celle-ci] dans l'imitation/subversion de la posture historiographique et dans la constitution d'archives imaginaires' (BOUJOU, 2007 : 168). Dans un champ où le langage a trop longtemps occulté des pans entiers de l'histoire, la polyphonie vise à déconstruire la linéarité et l'univocité tant de l'historiographie officielle que des épopées ou des romans à thèse de la première heure » (BONNET, BRIDET, PARISOT, 2009 : 10-11).*

Pour Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot, dans les années 1990, les œuvres d'Édouard Glissant et de Derek Walcott continuent d'interroger les rapports de la littérature et de la discipline historique en proposant des solutions différentes, comme le montre Aminata Keita qui étudie la manière dont ces deux auteurs ne cherchent pas à rassembler l'histoire et la littérature en empruntant aux codes de l'épopée, mais prennent plutôt le parti d'une contre-histoire permettant d'éviter les manipulations de l'histoire officielle aussi bien que de mettre un terme au silence d'une histoire oubliée.

> *« Si les deux auteurs sont parvenus à écarter l'histoire établie du point de vue de la puissance colonisatrice et ont cherché à combler le vide des archives auquel est confronté tout descendant d'esclave, c'est qu'ils ont élaboré une poétique singulière mêlant autobiographie, discours de l'historien ou du géographe et travail de l'imagination. Ils ravivent autant qu'ils créent une mémoire et ils favorisent ainsi une entreprise de réappropriation identitaire d'un nouveau genre : non pas figée dans la fidélité à un passé de toute façon inaccessible mais reconnaissant son incomplétude comme son hétérogénéité et témoignant donc de l'ouverture nécessaire de l'histoire antillaise à d'autres histoires » (BONNET, BRIDET, PARISOT, 2009 : 13).*

En marge des paradigmes canoniques, les récits de vie constitueraient également des prises de parole qui participent à leur manière de cette contre-histoire, sans pour autant relever de l'écriture savante. Pour Vénonique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot, il importe à présent d'explorer ce corpus, selon l'appréhension littéraire des témoignages et dans la perspective d'une « fabrication de l'authenticité »[290]. Ils se réfèrent à Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo pour qui, les récits de vie occupent une grande place dans l'élaboration du champ littéraire réunionnais, puisqu'ils lui permettent de se construire en marge de la littérature légitimée.

Pour les auteurs de cette introduction, c'est avec *Leonora. L'histoire enfouie de la Guadeloupe* (1985) de l'ethnologue Dany Bébel-Gisler qui rend compte de ses souvenirs d'une paysanne née avec le siècle, que la pratique du récit de vie s'est répandue dans la Caraïbe[291].

> *« C'est de tout un corpus publié récemment – Roger Lam Chan, Claude Vernet, Yvette Roblin – que Monique Blérard extrait La Vie d'une Mulâtresse de Cayenne. 1901-1997.*

---

[290] Expression qu'empruntent les théoriciens à Jean-François Bayart dans *L'Illusion identitaire* (1997).

[291] Voir en particulier, concernant les récits de vie au féminin, Pineau et Abraham, 1998.

Les Cahiers de Madeleine, dans la perspective d'une réception qui souligne l'actuel engouement de la Guyane pour ces écritures populaires de l'histoire » (BONNET, BRIDET, PARISOT, 2009 : 13-14).

Elle montrerait comment le champ guyanais, largement occulté par les voisins antillais, invite une fois encore à une reconfiguration du littéraire, car l'hybridité de l'écriture de soi relève en effet autant de l'emprunt à divers genres factuels que de la manière dont la mémoire individuelle renvoie à l'histoire culturelle, à « l'ensemble des représentations collectives propres à une société »[292].

En conséquence, nous pouvons dire qu'un des points communs avec le champ littéraire réunionnais et mauriciens et qui nous intéresse particulièrement, réside dans cette problématique de l'écriture hybride autobiographique mémorielle fictive que nous venons de traiter dans la partie précédente pour expliquer les textes de mon corpus secondaire et primaire. Nous ne pourrons largement nous pencher sur toute la production de cette littérature intime aux Antilles et en Martinique ; toutefois, nous ferons l'examen de trois œuvres qui font largement échos à nos textes du corpus primaires. Il ne s'agit pas toujours d'écriture à la première personne, mais les narratrices traitent de la question des représentations identitaires, des constructions identitaires féminines noires.

Nous supposons qu'il y aurait ainsi les mêmes questionnements identitaires dans des romans martiniquais, dont beaucoup d'auteurs ont investi la scène littéraire et intellectuelle avec le mouvement de la négritude.

[292] Pascal ORY, *Goscinny (1926-1977) : La liberté d'en rire*, 2007, p.8.

1.2 *Je suis Martiniquaise* de Mayotte Capécia, la première représentation d'une narratrice subalterne de couleur martiniquaise censurée par le mouvement de la Négritude.

Le fait que Mayotte Capécia ait été censurée par les représentants du mouvement de la Négritude, témoigne de l'importance accordée à sa parole, et peut-être même, parce qu'elle se voudrait porteuse des discours des autres femmes de couleur, comme si elle portait tout haut les pensées assimilationniste des Martiniquaises.

Peut-être par volonté de rompre avec cette continuité discursive qui aliène le Noir, ici la Noire, que Frantz Fanon s'élève publiquement contre l'auteure Mayotte Capécia. Cette réaction sous-entend l'existence d'un interdit à penser, interdit à être assimilé. De sorte que Mayotte Capécia devient le « Judas », le modèle à ne pas suivre, le contre-exemple que Frantz Fanon, le psychanalyste, viendra analyser. *Son peau noire masques blancs* dialogue avec *Je suis Martiniquaise* de Mayotte Capécia.

Il est donc encore question de légitimité à parler de l'identité de couleur. Ainsi, en Martinique, la question de la couleur aura pris une toute autre tournure, et l'expression des complexes identitaires liés à la formation discursive raciste colonialiste dominante d'un texte romanesque qui passe pour autobiographique aura été déclencheur d'une nouvelle formation discursive contre-offensive qui repense la question coloniale et analyse les processus identitaires hérités du colonialisme.

Nous pouvons faire le lien entre les romans martiniquais, mauriciens et réunionnais dans le sens où il s'agirait des mêmes problématiques insulaires créoles, des identités féminines de couleur tiraillées dans l'Océan Indien et dans les Antilles. Nous pouvons rapprocher le texte « autobiographique » de Mayotte Capécia du roman de *Rouge Cafrine*, et du récit mémoriel d'Eileen Lohka dans le sens où les narratrices y développent leurs complexes quant à la ligne de couleur discriminante et à la classe. Les mêmes problématiques identitaires y sont abordées. Aux déplacements migratoires correspondent des déplacements et dédoublements

identitaires. La plupart des textes du corpus donnent à voir deux parcours qui vont de l'île natale à la France. Par exemple, *Tête Haute* et *Rouge Cafrine* mettent en scène la réussite des narratrices à accéder le monde médiatisé à Paris, une profession qui leur permette d'entrer d'une certaine manière dans le discours dominant.

Jack Corzani dans la préface de *Mayotte Capécia ou l'Aliénation selon Fanon*[293], explique que dans un contexte de revendication négritudiste, voire nationaliste, *Je suis Martiniquaise* (1948) et La *Négresse blanche* (1950), dont le mérite était de décrire une réalité rebelle aux simplifications idéologiques, ne pouvaient que déranger. Pour beaucoup, l'auteure, coupable d'avoir, en avouant ses propres complexes, indirectement « sali » ses compatriotes, coupable d'avoir renié son pays pour vivre en France, ne méritait au mieux, après la condamnation de *Peau noire, masques blancs* qu'un oubli. Christiane Makward écrit dans sa préface, avoir enregistré depuis longtemps le verdict de « complexe de lactification » prononcé par Frantz Fanon en 1952 à l'encontre de Mayotte Capécia dans *Peau noire, masques blancs*, comme des milliers de lecteurs qui s'intéressant soit aux questions d'identification raciale, soit à la littérature de langue française en provenance des Antilles. Elle parle d'un procès d'intention dans lequel Frantz Fanon, Docteur en Médecine et psychiatrie accuse la « romancière » d'avoir désiré épouser un Français blond aux yeux bleus et d'avoir exprimé le complexe de lactification antillais. Sa sentence serait interdite d'être lue.

Christiane Makward interprète ce procès symbolique de Mayotte Capécia (un pseudonyme d'une parfaite inconnue), comme une rhétorique passionnelle courante à l'époque pré-déconstructionniste. Frantz Fanon déclare vouloir exposer la problématique du couple interracial à partir d'une définition de l'amour qu'il propose : l'amour, ce serait « vouloir pour les autres ce que l'on postule pour soi » lorsque, idéalement, le psychisme est libéré des conflits inconscients (FANON, 1971 :33).

> *« J'aurais voulu me marier, mais avec un Blanc. Seulement une femme de couleur n'est jamais tout à fait respectable aux yeux d'un Blanc. Même s'il l'aime. Je le savais (CAPÉCIA, 1948 :202)', nous sommes en droit d'être inquiet. Ce passage, qui sert en un*

[293] Christiane P. MAKWARD, *Mayotte Capécia ou l'Aliénation selon Fanon*, Paris, Karthala, 1999, p. 7.

sens de conclusion à une énorme mystification, nous incite à réfléchir. Un jour, une femme du nom Mayotte Capécia, obéissant à un motif dont nous apercevons mal les tenants, a écrit deux cent deux pages – sa vie- où se multipliaient à loisir les propositions les plus absurdes. L'accueil enthousiaste qui a été réservé à cet ouvrage dans certains milieux nous fait un devoir de l'analyser. Pour nous, Je suis Martiniquaise est un ouvrage au rabais, prônant un comportement malsain » (FANON, 1971 : 34) (MAKWARD, 1999 :17).

Christiane Makward rapporte que la bande publicitaire du livre de Mayotte Capécia proclame : « Pour la première fois UNE FEMME DE COULEUR raconte sa vie » et l'on précise au verso : « Son enfance dans un village de pêcheurs, au milieu d'une population pittoresque, passionnée de politique et de combats de coqs, son adolescences à Fort-de-France et, avec comme toile de fond la guerre vue de la Martinique, ses amours avec un officier de marine. Un témoignage unique qu'il faut lire pour comprendre la mentalité, où se mêlent sans cesse le catholicisme et la sorcellerie, de la femme des Antilles » (MAKWARD, 1999 : 27).

« Je voudrais vous évoquent mes qu'ellque limage de mon enfance que moi seule peux écrire la vérité ; l'osque que j'ai cru comprendre le mot seul dant la vie, avec une pauvre sœur ; j'avais trèz ans l'osque j'ai perdu ma mère ; il fallait vivre et luté pour manger. […] ma mère était une belle fille comme on en trouve dans l'île, particulièrement dans une petite vilage située au Nord de la martinique. Qui s'appelle le Carbet, cette petite village est une petite commune plutôt en longueur, tout le long de la plage est bordé les cocotiers ; […] ces gens son des pêcheur : ce lieu est répute pour ses fruits] » (CAPÉCIA, 1948 : 7).

Les premiers mots de ce passage indiquent clairement la volonté de l'auteure de se représenter soi-même comme personne ne pourrait le faire à sa place. Elle évoque ainsi sa légitimité à parler d'elle-même et à se représenter.

L'œuvre littéraire de Mayotte Capécia parue en 1948, aborde une problématique toujours de très grande actualité, celle de la citoyenneté et de ses principes d'inclusion, celle des pratiques d'intégration par des institutions appropriées (école, église, armée...). Une relecture de l'œuvre de Capécia, plus de cinquante ans plus tard, appelle une réflexion sur l'actualité de la thématique et de la symbolique de l'œuvre, tant sur les plans de sa production et de sa réception que de ses configurations thématiques et rhétoriques.

Fort du succès du premier roman qui obtint « Le Prix des Antilles » (récemment créé) en avril 1949 et porta sans doute Frantz Fanon à le lire selon Christiane Makward. *La Négresse blanche* parut en mars 1950, sous une bande qui offre comme sous-titre : « PEAUX DES ILES » et qui explique : « Isaure, la Négresse Blanche, tient un bar à Fort-de-France… C'est un curieux caractère de

femme, à la fois honnête et sensuel, joyeux et violent. Ses aventures forment la trame de ce roman passionnant si authentiquement exotique. » Le paradoxe de ces deux derniers mots révèle la présence du discours occidentale sur soi et sur son monde. Nous retrouvons la volonté d'authenticité et de vérité identitaire.

En « construisant » une personne sur la base d'un discours romanesque qui passe pour autobiographique, la presse française réagirait favorablement[294]. L'auteure accorde des entrevues, l'éditeur fait exposer des échantillons autographiques chez les libraires, des entretiens radiophoniques sont diffusés comme celui-ci qu'elle réalise avec Jean Duché au printemps 1948 :

> *« Duché : Voici M^lle^ Mayotte Capécia qui publie un roman qui sera la semaine prochaine en librairie : Je suis Martiniquaise. Ça dit bien ce que ça veut dire. Mayotte Capécia est Martiniquaise, je dirais bien qu'elle en a la couleur, celle du moins que nous prêtons aux charmantes Martiniquaises – un très joli café au lait- mais justement une des premières choses que j'ai apprises en lisant ce roman, c'est qu'à la Martinique on en voit de toutes les couleurs- depuis le noir africain jusqu'au blanc, en passant par le jaune, le rouge et toutes les gammes du brun. Et quand vous étiez en classe, M^lle^ Capécia, vous le dites dans votre roman, il y avait même une chabine – c'est-à-dire une négresse blonde. Capécia : Il ne faut pas dire une négresse. C'est une insulte, là-bas. Quand j'étais épicière un percepteur est venu chez moi en dehors des heures d'ouverture…Duché : Pour vous faire payer vos impôts ? Capécia : Pour rendre une petite visite à ma domestique… Alors j'ai voulu le mettre dehors, et comme il résistait je l'ai traité de sale nègre. Il m'a poursuivie en justice et j'ai été condamnée à trois jours de prison avec sursis. Il s'appelait Blanchard. C'est d'ailleurs à cause de cette histoire que j'ai lâché mon épicerie. Duché : Et maintenant vous voilà romancière. C'est la première fois que nous avons une romancière de couleur » (MAKWARD, 1999 : 29).*

Mayotte Capécia serait ainsi la première romancière de couleur, dans lequel nous retrouvons les problématiques identitaires subalternes. Dans cette interview, elle exprime clairement que la ligne de couleur discriminante est au cœur de son texte romanesque et que le terme « nègre » pris comme insulte témoigne de cette discrimination. Tout se passe comme si elle ouvrait l'écriture féminine de couleur créole. Mayotte Capécia ne raconte-t-elle pas déjà ses anecdotes comme les auteures de récits mémoriels mauriciens et réunionnais du corpus.

> *« Pourquoi avez-vous écrit ce roman ? Capécia : Je m'y suis mise en hivers à Paris parce que j'avais la nostalgie de mon pays. J'ai commencé à évoquer des souvenirs, mon enfance dans un petit village de pêcheurs… […] Duché : Et voilà pourquoi on dit d'une belle caraïbe qu'elle a une peau de sapoti, comme nous disons une peau de pêche… Votre roman aussi a une peau de sapoti. Son charme est de nous faire pénétrer, très simplement, dans l'âme d'une Martiniquaise. Je crois que cela n'avait pas encore été fait. Cette peinture par l'intérieur. Elle nous séduit et elle nous touche comme vraie. Voilà ce qui*

[294] Sur la discordance unique en 1948 de *Présence Africaine*, et l'article de Jenny Alpha.

arrive quand une jeune fille, un soir d'hiver, à Paris, a la nostalgie de son pays et se met à écrire Je suis Martiniquaise » (MAKWARD, 1999 : 30).

Comme les auteurs de récits mémoriels réunionnais et mauriciens, c'est par nostalgie d'un temps passé, et d'un espace sécurisant de l'enfant, le village préservé de tout contact et de toute ouverture sur le modernisme, comme si elle pouvait redonner à la narratrice un retour aux sources. Elle réactualise donc le mythe de l'Autre exotique innocent, sauvage et traditionnaliste, d'où la répétition du mot « sapoti » le fruit qui porte la couleur de la peau renvoyant à l'exotisme érotique masculin, de la femme de couleur objet de désir. Son interlocuteur insiste sur le fait que la narratrice ait pu donner à voir de manière « intime » et authentique son identité de Martiniquaise. C'est en cela que son récit a de la valeur. Dans cet entretien, nous avons l'impression que Mayotte Capécia s'était mise à écrire pour se retrouver elle-même dans son identité, qu'elle aurait perdue ou mise de côté, parce qu'elle se serait assimilée. Sa représentation est donc programmée pour mettre en évidence son altérité exotique qui la fera voyager dans l'espace et dans le temps, ce qui fera voyager le lecteur français.

Son roman peut intégrer notre corpus étant donné qu'il fait partie de la littérature intime à la première personne, situé au croisement du roman et du récit mémoriel autobiographique. Rémy Beaurieux parle même de « mémoires » de Mayotte Capécia. Cette même nostalgie qu'habite Eileen Lohka et que décrit Ananda Devi dans sa préface « l'impossible retour » qui insiste sur ce mot nostalgie dont elle donne l'étymologie grecque « nostos algos », « Retour. Douleur. Douleur du retour, retour de la douleur. Ou douleur de l'impossible retour ? […] La nostalgie est l'embellie de la distance, la consolation des absences. […] Telle est la magie incantatoire de l'écriture, lorsque coule à travers elle l'encre de la nostalgie ; « cette nostalgie d'hier, d'aujourd'hui, de demain, déjà » » (LOHKA, 2005 : 5-6).

Dans son compte-rendu, Rémy Beaurieux remarque des passages intéressants sur la vie des Noirs à la Martinique, sur le père de l'héroïne, homme politique et maire du Carbet, sur les tremblements de terre, sur les combats de coqs, la coquetterie des Martiniquaises, sur leur amours des fards et des bijoux et sur cette allégresse perpétuelle que ceux qui habitent les îles, comme on disait autrefois, doivent au soleil des Antilles. Maryse Condé écrit que « *toute voix antillaise a le droit de se faire entendre même si le propos paraît choquant ou contestable, et*

Mayotte Capécia […] nous offre un témoignage aussi intéressant que des discours militants ultérieurs, parce qu'elle éclaire certains aspects de la personnalité antillaise à un stade de son évolution »[295].

> *« D'une manière générale, les Antillais considèrent les préjugés de couleur comme une tare dont souffre leur société, et ils éprouvent un certain malaise à en parler. C'est une des raisons pour lesquelles Mayotte Capécia a été tellement critiquée, pourquoi d'aucun voudraient la mettre au ban de la littérature antillaise. Ce malaise, cette honte, cette sévérité nous paraissent peu justifiés. Que sont les préjugés de couleur sinon le reflet tenace du rapport de dominant à dominé, d'exploiteur à exploité » (CONDÉ, 1978 : 47)*

Á la suite des commentaires nuancés de Maryse Condé, l'historien de la littérature franco-antillaise Jack Corzani, affirme que son premier roman autobiographique, se présenterait pourtant comme une confession à la fois complaisante et gênée. La romancière y révèle ses humbles origines, ses déboires sentimentaux, et surtout les ravages causés dans son âme et sa sensibilité par l'éducation infligée aux jeunes Antillais.

Suzanne Crosta dans son étude, montrera que *Je suis martiniquaise* de Capécia reconstruit les lieux de tension politique et sociale aux Antilles, non dans le but de faire la promotion de la citoyenneté française, mais dans le but d'en interroger les principes de base, surtout pour ce qui est de l'acceptation de la différence. Chez Capécia, le métissage et le pluralisme culturel sont sources de heurts et de malheurs, d'autant plus que les seuils de tolérance sont fortement limités dans le contexte d'une «liaison» avec la France.

La théoricienne affirme que ce récit privilégie une tranche importante de l'histoire martiniquaise, à savoir la période de la deuxième guerre mondiale. Bien que le récit débute une dizaine d'années plus tôt, les événements politiques apparaîtront sous la thématique des conflits sociaux et raciaux entre diverses couches de la population martiniquaise. Il est à noter que la publication et la parution de *Je suis martiniquaise* en 1948 coïncide aussi avec un transfert de pouvoir politique: celui du statut de colonie à celui de département français.

Je suis martiniquaise se divise en deux parties : la première consacre une large part à l'enfance et à l'adolescence de Mayotte; la deuxième se concentre sur sa

---

[295] Maryse CONDÉ, *Le Roman antillais*, Paris, Nathan, 1978, p. 15.

relation amoureuse avec un jeune officier français et se termine sur son incertitude pour son avenir et celui de leur enfant.

1.3 « Récit d'enfance martiniquaise de la gémellité au tiers-espace : l'enfant créole chez Mayotte Capécia »[296].

Je suis Martiniquaise se présente et se lit comme une autobiographie : l'auteure, la narratrice et le personnage suivent selon toute apparence le «pacte» conventionnel formulé par Philippe Lejeune. Au niveau mimétique, la narratrice se trouve excentrée. Elle habite à Paris où l'étrangeté du lieu l'angoisse et l'amène à écrire. Son rapport à l'écriture est motivé par un sentiment de non-appartenance et de déception. La saleté de la neige, la blancheur, le froid, sont évoqués et enclenchent chez elle un besoin «nostalgique» de faire un saut imaginaire vers son île natale: « C'est alors que j'ai noté quelques souvenirs de mon pays, de mon enfance » (CAPÉCIA, 1948 : 21).

Pour Suzanne Crosta, le souci de relater son histoire depuis sa toute petite enfance oblige à une démystification : « Il s'est arrêté de neiger, les rues de Paris sont redevenues sales, mais j'avais pris du plaisir à écrire, et maintenant je continue bien que le printemps soit venu et qu'il fasse moins froid » (CAPÉCIA, 1948 : 21).

À titre d'immigrée en terre étrangère, la narratrice concevra son projet d'écriture comme une vocation, comme un cri libérateur dans la mesure où l'exode est pris au piège du récit. De l'hiver au printemps, du sentiment d'aliénation au retour sur la conscience, l'épaisseur du présent force à une remontée dans le passé: ce mouvement rétrospectif devient lumière et, par un retournement naturel, s'ouvre sur une prospective créatrice, la projection devenant projet, explique Suzanne Crosta. Son journal est donc thérapeutique, puisqu'il lui permet de se ressourcer, comme un exil ou comme un retour au pays natal.

---

[296] Intitulé emprunté à l'article de Suzanne Crosta.

Dans son étude sur le mode autobiographique, Mikhaïl Bakhtine souligne une distinction entre le moi-auteur et le *moi-pour-moi* lesquels rivalisent dans la mise en écriture du sujet. « L'auteur de la biographie, c'est l'autre possible, celui dont j'admets le plus volontiers l'emprise sur moi, dans la vie, celui qui se trouve à mes côtés lorsque je me regarde dans le miroir... c'est l'autre possible qui a pénétré dans ma conscience et qui, souvent, gouverne ma conduite, mon jugement de valeur et qui, dans la vision que j'ai de moi-même, vient se placer à coté de mon moi-pour-moi. »[297]

Cet autre possible représenterait pour Suzanne Crosta, l'idéologie dominante qui impose un système de pensées et un système de valeurs étrangers au vécu des personnages. La nature autobiographique du récit reflèterait à la fois l'unité d'un sujet, une dualité et renforce la problématique de la gémellité, elle aussi unité et dualité. Dès les premières lignes de son texte, la narratrice signale le mode de lecture à adopter: celui de la gémellité : «Lorsque nous étions petites, ma sœur jumelle et moi, nous nous ressemblions tellement que notre mère devait nous faire rire pour nous reconnaître» (CAPÉCIA, 1948 : 7).

Très tôt dans sa vie, Mayotte se voit dans Francette et déclare « c'était comme si je me regardais dans un miroir » (CAPÉCIA, 1948 : 47). Il est intéressant de noter que les deux sœurs sont toutes les deux mulâtres, et que cette identité métisse influera également sur leur perspective et leur interprétation du réel. Comme dans le roman mauricien de Marie-Thérèse Humbert, *Á l'autre bout de moi*, la narratrice se voit à travers sa sœur jumelle Nadège de qui pourtant, elle tentera vainement de se distinguer pour devenir un être singulier et unique et non pas la copie de sa Nadège.

Suzanne Crosta se réfère à *The Psychology of Twinship*[298] de Ricardo Ainslie qui prétend, à partir de ses observations que les jumeaux et les jumelles rencontrent souvent des difficultés particulières dans le processus de formation identitaire. C'est précisément la double nature du sujet qui pousse à chercher une identité

---

[297] Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale,* Paris, Gallimard, 1984, p.159.

[298] Ricardo C. AINSLIE, *The Psychology of Twinship*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1985, pp. 50-99.

individuelle. Le jumeau, comme la jumelle, a tendance à se comparer constamment à son double (l'autre qui projette l'image de soi). Il s'ensuit assez souvent que les jumelles divisent entre elles des traits polarisés afin d'éviter le conflit dans la recherche d'une identité individuelle. Une jumelle peut manifester des traits plutôt masculins, tandis que l'autre exprime des traits plutôt féminins. Cette polarisation sert très souvent à consolider l'identité individuelle et l'amitié des jumelles. Mais le conflit s'avère inévitable et ne peut qu'éclater dans l'espace étroit où se meuvent les jumelles.

D'après Suzanne Crosta, la thèse de Maximilien Laroche[299], selon laquelle la problématique de la gémellité dans la littérature haïtienne reflète celle des contradictions jumelées qui déchirent le pays, pourrait s'appliquer à toute la Caraïbe, malgré les particularités historiques et politiques propres à chaque île. Chez Mayotte Capécia, la relation gémellaire témoignerait de la difficulté de faire respecter les spécificités antillaises dans le contexte d'une liaison avec la France.

La narratrice insiste sur les différences multiples, voire les tensions psychologiques entre elle et sa sœur Francette: «Pourtant, nous sommes très différentes de goûts et de caractère. «Moi, par exemple, je n'ai jamais été très douée, j'appris à marcher beaucoup plus tard que Francette» (CAPÉCIA, 1948 : 7). Cette distinction des jumelles sur les plans psychologique et physiologique traduirait également les prises de position divergentes au cours de leur vie. Mayotte manifeste le besoin de se distinguer de son double par une polarisation des traits immobilité/mobilité, masculin/féminin, beauté/laideur. L'univers des deux sœurs sera scindé par les parents dans la mesure où Mayotte vivra chez ses parents pauvres tandis que Francette chez sa tante riche. La séparation des jumelles pour des raisons économiques va transformer les relations sororales.

Correspondant à l'hypothèse de Maximilien Laroche selon laquelle la tension entre jumeaux traduit une société divisée, le rapport entre Mayotte et Francette reproduit en effet les tensions entre classes sociales. Cet écart de classes figure dans les deux premières pages de son texte. Décrivant sa séparation avec sa sœur dès leur petite enfance, Mayotte observe: « Je restai donc seule à la maison, une maison de

[299] Maximilien LAROCHE, *Le Patriarche, le Marron et la Dossa*, Québec, GRELCA, 1988, p. 170.

bois avec un toit de chaume, une maison de pêcheur à l'extrémité du village de Carbet, une maison à un étage, comme en habitaient les gens de couleur ou les blancs pauvres» (CAPÉCIA, 1948 : 7).

Par sa conscience sociale, elle s'identifie avec les marginalisés situés en dehors du village, de la société. Par contraste, elle associe sa sœur aux créoles riches. Suzanne Crosta remarque que Francette, comme son nom le suggère, en vient à symboliser l'enfant de la France. Elle respecte les normes et le système de valeurs que sa tante lui inculque. Aux yeux de Mayotte, Francette est l'enfant choyée élevée par sa tante riche, qui lui prodigue une éducation religieuse et lui obtient les leçons particulières d'un précepteur (CAPÉCIA, 1948 : 77). Elle incarne le personnage ayant des liens étroits avec les institutions coloniales, notamment l'école et l'église. Elle souscrit à leurs systèmes de pensées qui généreront de multiples disputes entre les sœurs étant donné qu'elle interprètera tout autre raisonnement comme une forme de déviance. Le ton moralisateur et la foi inébranlable de Francette en «Monsieur le Mai'» et «Monsieur le cu'é» dérangeront à tel point sa sœur qu'elle l'accusera de tenir «un langage diabolique» (CAPÉCIA, 1948 : 89).

Á l'inverse, Mayotte, dont le nom fait référence à l'île de l'archipel des Comores, en vient à symboliser l'héritage africain du peuple martiniquais, une figure de refus et de contestation, d'où ses multiples rixes avec les institutions du pouvoir colonial. Elle se rebelle à sa façon contre les institutions françaises, préférant laisser tomber ses études et ses classes de catéchisme pour explorer l'espace martiniquais. Elle crée le groupe les «Mauvaises Herbes» et en planifie les activités clandestines qui pourraient constituer des formes de marronnage.

C'est contre la mise en scène du discours dominant et de l'assimilation de Mayotte Capécia que Frantz Fanon répond et qui donne ainsi au texte littéraire une dimension autre que celle de la simple littérature, parce que les auteurs de la négritude et les écrivains postcoloniaux donneraient aux textes littéraires une fonction précise didactique et sociale dans le champ littéraire.

1.4 *Á l'autre bout de moi* et *Je suis martiniquaise*, intertextualité ?

Si nous menons une comparaison avec le texte de Marie-Thérèse Humbert, nous pouvons dire que l'inverse se produit dans le sens où la narratrice Anne serait comparable à Francette, du côté des Franco-mauriciens, de l'Église, notamment au moment où elle passe le plus clair de son temps à tenter d'entrer dans le cercle de bonnes femmes de la société mauricienne, tandis que sa sœur Nadège tend à intégrer le mouvement politique pour la défense des humiliés et le relèvement social des Indiens d'Aunauth Gopaul, l'Indo-mauricien. Son action progressiste rappelle les efforts inlassables des frères Bissondoyal et le « Jan Andolan », mouvement de revendication et de révolte sociale, fondé par le professeur Basdéo Bissoondoyal. Nadège serait-elle la Mayotte Capécia mauricienne, étant donné son image rebelle, méprisant l'école, le catéchisme et s'intéressant surtout aux croyances populaires indo-mauriciennes ? S'opposant à sa famille, Nadège garde elle aussi, une figure de résistance.

Il est intéressant de noter que l'auteure Mayotte Capécia montre que la mobilité économique de Francette n'élargit pas son champ d'action. Au contraire, Francette est constamment enfermée dans la maison, alors que Mayotte se ballade avec ses amis à travers champs et rivières. Ce qui n'est pas sans rappeler le comportement de la mère d'Anne et de Nadège qui se cloître entre quatre murs, pendant que ses filles courent à travers champs, veillent les passants et clients de la boutique d'Ah-line. Dans la deuxième partie d'*Á l'autre bout de moi*, c'est surtout Nadège qui tente d'échapper à sa sœur, de fuir la maison, de fuir son père et sa sœur jumelle :

> *« Au contraire, après la disparition de Mère il y eut chez Nadège comme une flambée d'élan vital : ne s'efforçait-elle pas ainsi à rattraper les mois perdus, ces longs mois qu'elle avait passé au chevet de Mère pour respecter son éthique personnelle ? Maintenant, dès son réveil, elle filait vers les paillotes tout au bout de la rue. Tu viens ? me criait-elle. Et merde si tu ne viens pas ! Pas plus : pfft, elle m'échappait, elle courrait s'enfoncer dans les couches de vie si denses qui comme dans une mer emplie de grottes magiques, sirène Nadège, douce, violente et perverse sirène, le regard scintillant, la lèvre sensuelle, respirant autant que j'étouffais, avec une liberté de mouvement qui m'apeurait » (HUMBERT, 1979 : 120).*

Tout se passe comme si la mort de leur mère qui errait tel un fantôme dans cette maison calme et qui aurait regagné le monde des morts une fois pour toute, était pour Nadège une libération. Elle pouvait à présent vivre pleinement en dehors des réprimandes de sa mère qui incarnait le discours dominant destructeur. La narratrice apeurée et intimidée par sa sœur et par cette situation nouvelle semble elle, suivre les traces de sa mère :

> *« - Madame, vous connaissiez ma mère, vous l'estimiez... Elle avait hoché la tête. Votre mère était une sainte femme, Anne, il est regrettable que vous ne suiviez pas ses traces. Regrettable ? Mais je n'en étais plus à essayer de comprendre ; tandis que mon cœur bondissait je m'étais emparée du mot traces, accrochée à cette arrête sans me soucier d'en vérifier la solidité. – Malheureusement, murmurai-je, ce ne sont pas les siennes que je suis en ce moment, ce sont les vôtres » (HUMBERT, 1979 : 305).*

Au début de *Je suis Martiniquaise*, l'héroïne ne souffre pas de voir sa sœur vivre sous les contraintes de l'église et de l'école. Mais lorsqu'elle commence à faire face aux vicissitudes de la vie, après la mort de sa mère, elle perçoit l'injustice de ne pas bénéficier des privilèges de sa sœur, et ne supporte plus la disparité économique:

> *« Ce fut à cette époque de ma vie que naquit chez moi un sentiment qui m'a fait beaucoup de mal: celui de l'injustice. Je n'étais pas jalouse de Francette; mais, lorsque je la voyais si bien habillée, si bien élevée, si choyée et si gaie parce qu'elle n'avait pas de soucis, je me disais que je n'avais pas de chance » (CAPÉCIA, 1948 : 76).*

L'une est élevée à une classe privilégiée tandis que l'autre reste dans la classe des opprimés. Suzanne Crosta rapporte que Mayotte regrette que l'injustice vieillisse prématurément les enfants (CAPÉCIA, 1948 : 133). Après le décès de sa mère, elle se rend compte de l'infantilisme de sa sœur, qui ne s'inquiète de rien (CAPÉCIA, 1948 : 136). Á plusieurs reprises, l'auteure se sert de la figure de la gémellité pour souligner l'arbitraire d'un système de classes. Le renversement des rôles de Francette et de Mayotte accentue davantage ce rôle du hasard. La mort de la tante renvoie Francette à la maison paternelle, tandis que Mayotte découvre de nouveaux privilèges dans sa liaison avec André. Quand cette dernière revient finalement chez son père, Francette se plaint à son tour de son sort: « Pendant que tu t'amusais en ville, je montais su'les cocotiers comme un jeune singe. J'ai même coupé des a'b' pu' fai' du cha'bon » (CAPÉCIA, 1948 : 194).

Les tensions entre ces deux personnages et le renversement de leurs rôles respectifs, mettent en lumière leurs divisions profondes et le caractère imprévisible du réel antillais. Pour Suzanne Crosta, Mayotte Capécia semble suggérer que

l'absence de solidarité et les rivalités continues entre classes font obstacle à une identité nationale.

Mayotte projetterait une image de la femme noire dans le contexte politique et social de la Martinique. Le cas de Loulouze fournit un bon exemple. Elle annonce le destin de la femme en signalant le cercle vicieux, le déterminisme biologique et social de la Martinique : «La vie est difficile pou' une femme, tu ve'as, Mayotte, su'tout pou' une femme de couleu'...» (CAPÉCIA, 1948 : 20, 58). Sa déclaration servirait de refrain à l'histoire personnelle des deux femmes. Les deux éléments de son nom (lou/lou) préfigureraient l'ambivalence de sa «mission» comme on le voit dans les deux parties du texte où elle joue un rôle stratégique. L'une et l'autre deviendront blanchisseuses non par choix, mais par la force des circonstances, pour survivre, puisque l'inégalité des relations raciales à la Martinique fait obstacle à la mobilité socio-économique du peuple antillais, ce métier de blanchisseuse, dans le texte comme dans le contexte, abonde de connotations péjoratives et renvoie plus souvent à la politique d'assimilation en vigueur.

Par ailleurs, Mayotte aurait tendance à admirer la vision et les qualités masculines, due aux images que lui renvoient sa sœur, Loulouze et sa mère: celles de la soumission, de l'obéissance, du sacrifice et de la résignation. Au fur et à mesure que se déroule le récit, Mayotte se rebelle de plus en plus contre les forces sociales qui lui prescrivent un rôle subalterne. Bien des fois, son dèsespoir d'être femme exacerbe son caractère jusqu'à des conflits interpersonnels. Tout au long de sa relation avec André, elle craignait avant tout d'être considérée comme une enfant: «Alors une crainte me prit: ne me traiterait-il pas dorénavant en enfant, comme font en général les blancs qui ont des liaisons avec des filles de couleur» (CAPÉCIA, 1948 : 139). Nous y retrouvons cette vision coloniale du couple Blanc-Noir dans lequel la Noire symboliserait l'inférieure à l'Homme blanc, la colonisé à qui l'Homme doit tout apprendre, comme dans la relation d'Ameenah à Frédéric dans le roman colonial mauricien de Clément Charoux.

Suzanne Crosta écrit que la relation enfant/adulte fait la lumière sur les relations entre les sexes et dénonce les discours sociaux qui font obstacle à l'épanouissement de la femme. Le statut de dépendance de la femme fait écho à celui de son île perçue et symbolisée au féminin. La narratrice reprend et modifie le

refrain de Loulou sur le statut de la femme noire aux Antilles pour ajouter sa mise en infériorité par l'homme: « Seulement une femme de couleur n'est jamais tout à fait respectable aux yeux d'un blanc. Même s'il l'aime, je le savais » (CAPÉCIA, 1948 : 202). La narratrice montre les effets psychologiques des politiques de domination, tant dans la sphère privée que dans la sphère publique. Ce qui rappelle les mots laissés dans le journal de la mère des héroïnes d'*Á l'autre bout de moi* :

> *« Ah ! Si Philippe m'aimait, il agirait autrement. Mais comment pourrait-il m'aimer, moi, mon vilain teint mat, ma peau si brune, mes cheveux et mes yeux trop sombres, sans éclat ? […] La peau de Philippe est plus claire que la mienne et ça me fait honte. Je voudrais tant avoir des enfants à la peau blanche. Ils seraient sûrement plus heureux » (HUMBERT, 1979 : 131).*

C'est dans un journal retrouvé après sa mort, que la mère des héroïnes parvient à exprimer sa vie, son échec, son histoire, sa désillusion mais aussi sa honte d'avoir la peau mate comparée à celle de son mari. Comme en mise en abyme, nous pouvons parler d'un journal dans un journal étant donné que celui d'Anne rapporte indirectement celui de sa mère.

Les paroles rapportées de la mère permettent au lecteur d'entrer dans son for intérieur et ses pensées non avouées qui la détruisent puisqu'elle vit dans et pour le regard des Autres, porteurs du discours dominant. Ce personnage féminin noir se perçoit comme inférieure à son mari à cause de cette ligne de couleur discriminante. Elle fait part de son complexe d'infériorité qui la culpabilise. Madame Morin tend à transmettre cette idéologie raciste à ses filles.

> *« Juste après son accouchement, elle confie : 'Mon Dieu, quelle affreuse déception ! Les bébés sont des filles. Et le pire, c'est qu'elles sont dorées comme de petites terres cuites. Pourvu qu'elles ne brunissent pas encore en grandissant !' Et elle se tourmente pour savoir s'il faut nous habiller en bleu ou en rose pour que 'ça se voie moins' » (HUMBERT, 1979 :130).*

Cette mise à nu de ses sentiments enfouis laisse entendre avec force, le discours dominant qui pèse sur elle. La prise de distance critique sarcastique de la fin de la citation « Et elle se tourmente pour savoir s'il faut nous habiller en bleu ou en rose pour que 'ça se voie moins' », caricature cette tragédie pour la dédramatiser. Les narratrices tournent en dérision leur mère, qui malgré sa grande déception apparaît dans toute sa futilité. La dernière phrase sarcastique serait celle de Nadège dans le sens où elle est moins affectée par ses propos que ne l'est Anne.

Le fait que la mère s'adresse à Dieu, prouve qu'il s'agit bien de son intimité et d'un sentiment honteux qu'elle ne peut avouer qu'à Dieu seul. La prière et le monologue religieux seraient un cadre énonciatif dans lesquels le roman peut faire surgir leur discours. Cette mise à nu de ses sentiments enfouis laisse entendre avec force, le discours dominant qui pèse sur elle. Les filles ne sont pas les bienvenues dans les cultures indiennes.

La prise de distance critique sarcastique de la fin de la citation « Et elle se tourmente pour savoir s'il faut nous habiller en bleu ou en rose pour que « ça se voie moins » », caricature cette tragédie pour la dédramatiser comme dans *Dofé sou la pay kann*. Les narratrices tournent en dérision leur mère, qui malgré sa grande déception apparaît dans toute sa futilité. En outre, Nadège évoque ensuite cette comédie :

> *« -Tu es dingue, tu ne vois pas que c'est une comédie qu'elle se joue, tu ne vois pas que les mots sont jolis : dorées comme de petites terres cuites ; si elle était tellement déçue, tu crois qu'elle dirait ça comme ça » (HUMBERT, 1979 :130) ?*

Ce métatexte donne un nouveau sens aux propos négatifs de leur mère en le nuançant. Nadège est bien la seule à tenter de mettre fin à l'héritage de la honte et de la rancune de sa mère après sa mort en brûlant son journal qui révélait la honte qu'elle avait éprouvée après avoir donné naissance à des enfants bruns : « Ainsi semblait s'être dispersé avec ses cendres le maléfique héritage de honte et de rancune que Mère nous avait légué » (HUMBERT, 1979 :131). Nadège apparaît comme le personnage omnipotent en prenant ainsi la décision de le brûler sans demander l'avis ou l'autorisation de quiconque.

Il y a dans ce roman, la représentation d'un racisme complexe, étant donné que le père n'étant pas présenté comme un personnage raciste au début du roman, apparaît au fil du texte, comme s'il tombait le masque : « J'ai vu Nadège et…ce… cet Hindou côte à côte, il m'a même semblé… Père reprit son souffle, déjà le mot Hindou lui avait fait mal, avec quel mépris il l'avait vomi » (HUMBERT, 1979 :139) ! Le mépris pour l'Autre est visible dans la difficulté à prononcer le mot « Hindou » qui désigne l'ethnie. Tout se passe comme si le mot était lui-même un Hindou. La répétition des démonstratifs « ce » et « cet », et le silence qui entoure ce démonstratif dit toute la distance que le père veut mettre entre cet Hindou qui vient s'incruster dans sa famille de Franco-mauricien.

D'autre part, le démonstratif « cet » renvoie à sa chosification. Cette exagération n'est pourtant pas ironique. Il s'agissait d'une réalité taboue que le père et Anne refusait d'entendre. D'où la difficulté et l'impossibilité à exprimer la mésalliance déjà problématique dans les romans coloniaux, qui était le signe de la déchéance. D'où aussi la métaphore « vomir » qui signifie que l'Hindou est comparé à une sorte de déchet, d'élément qu'il faut expulser du corps déjà souillé par cette race de gens de couleur métissé.

Le métissage entre Blancs et Indiens a donné naissance à un groupe distinct, les gens de couleur à l'intérieur de la population des « Libres ». De fait, l'ossature de la population métisse « des gens de couleur » est formée par le métissage franco-indien, explique Jean-Claude de l'Estrac (L'ESTRAC, 2007 : 192).

Nous retrouvons comme dans *Mayotte Capécia*, cette image de femme-enfant dont parle Suzanne Crosta :

> *« Et par bribes, entre deux histoires de bureau, Philippe Morin racontait ce qu'il nous avait toujours tu, ses premières rencontres avec Mère, leurs fiançailles, leurs jeunes années de mariage. Une petite cousine toute fraîche encore, si différente tu comprends de ces femmes qu'on rencontre dans les ports, une petite cousine effarouchée, frêle comme une porcelaine chinoise, habillée de blanc, de rose et de bleu pâle. Alors, derrière la femme sans âge que j'avais trop vite connue, se dessinait en transparence une silhouette gracile : Mère femme-enfant, son minuscule visage mat lisse et buté, son romanesque candide, son amour éperdu pour un homme plus âgé qu'elle de dix ans » (HUMBERT, 1979 : 133).*

Ces histoires concernant l'intimité de sa femme est étalée pour être tournée en dérision par le père qui règle ses comptes, et la fragilité de cette femme objet de porcelaine chinoise.

Au niveau de l'intention du récit, Suzanne Crosta reconnaît que Mayotte et Francette ont tendance à accorder la détermination de leur identité d'après le regard autoritaire du pouvoir colonial; mais, au niveau de la narration, l'ambivalence sollicite le lecteur à prendre ses distances par rapport aux discours politiques et sociaux. *Je suis martiniquaise* établirait un lien entre la puissance et la jouissance, en soulignant les dimensions politiques et sociales rattachées à la relation personnelle dans le couple. Présentée comme un fait accompli, la liaison amoureuse déclenche le nœud du récit puisqu'elle en investit toutes les étapes. Le quimbois que lui laisse sa domestique sonne le glas d'une stabilité quelconque avec André. Le quimbois représente un tournant dans le récit car il coïncide avec la fin de

l'administration vichyssoise et la montée du régime gaullien. Il s'ensuit que ce transfert de pouvoir ne fait qu'aggraver la situation personnelle de Mayotte. André, un officier blanc français stationné à la Martinique la quitte, et elle se trouve méprisée par sa communauté en raison de sa liaison avec lui.

D'après *Je suis martiniquaise*, on serait porté à croire que la configuration du récit est déterminée par la double scène de représentation[300] (celle de la narratrice et celle du personnage, celle de la réalité sociale et celle d'une cosmogonie merveilleuse, celle du dit et du non-dit). Or, l'inscription de l'enfant dèstabiliserait les paramètres du récit. Il y aurait même lieu de parler d'un tiers-espace, que Suzanne Crosta rapproche de la notion de «dossa» élaborée par Maximilien Laroche. *Je suis martiniquaise* offre, sous le couvert d'un récit autobiographique, trois paradigmes d'enfance correspondant à Mayotte, à Francette et à François. Les deux premiers paradigmes sont contemporains et s'inscrivent dans l'opposition. Le troisième, séparé par un écart temporel assez important, opérera un déplacement ou un ébranlement de ces deux pôles opposés tant sur les plans du thématique que du symbolique.

Le paradigme de l'enfance est un moyen d'intervenir dans les champs d'opposition que la narratrice évoque sur le plan social: la race, la classe, la religion et le sexe. La succession des deux premiers chapitres insiste sur l'écart temporel entre le passé remémoré et la vie au présent. La remontée à son enfance ainsi qu'à celle de sa sœur jumelle jette la lumière sur les contradictions de sa vie. La présence de l'enfant remet en cause ses motivations et invite à une distance critique vis-à-vis des modes de pensée qui favorisent la binarité.

Si Mayotte et Francette oscillent entre les qualificatifs de pauvre/riche, prolétaire/bourgeoise selon le hasard, François pour sa part n'a pas de statut fixe. Il se glisse entre les classifications culturelles et raciales où il est français/antillais, ni français ni antillais, français non antillais, antillais non français... Mayotte n'insiste pas sur le versant positif de cette relation. Elle essaie plutôt d'oblitérer la honte et le mépris (CAPÉCIA, 1948 : 193), mais ne peut s'empêcher de revoir son enfant en

---

[300] Maximilien LAROCHE, *La Double scène de représentation*, Québec, GRELCA, 1991, pp. 19-23 et *Sémiologie des apparences*, Québec, GRELCA, 1994, pp. 9-15.

soulignant sa différence: il ressemble «trop» à son père (CAPÉCIA, 1948 : 187), sa peau est «trop blanche», elle est fière de lui «quand même qu'il soit blanc» (CAPÉCIA, 1948 : 201). Suzanne Crosta y perçoit le renversement de sa prise de position initiale alors qu'elle était fascinée par la race blanche.

> *« Si, à un moment donné, on pouvait croire à une fusion des identités des deux sœurs (CAPÉCIA, 1948 : 198), symbolisée par l'interchangeabilité et l'usage indifférencié de leur passeport, on mesure finalement la distance qui les sépare par leur appréciation personnelle de certains discours sociaux, notamment sur la relation avec André ou le statut du fils. La présence de l'enfant et son droit à la différence mettront fin à la relation gémellaire initiale. Les préjugés de Francette, qui correspondent également à ceux des villageois de Carbet, empêchent l'adaptation du fils à la Martinique. Mayotte est perçue comme une 'traîtresse', une 'pécheresse', pour avoir transgressé les codes raciaux. La notion de péché est plusieurs fois évoquée, surtout à propos de son enfant (CAPÉCIA, 1948 : 196, 198). L'enfant, honni par Francette (CAPÉCIA, 1948 : 196) et par la communauté (CAPÉCIA, 1948 : 190-191), renvoie dans leur discours au 'crime' ou au 'péché' de la mère » (CROSTA, 2012 : 14).*

L'œuvre de Capécia ne ferait ni l'apologie de la négritude ni l'éloge du nationalisme français. En effet, son récit ouvrirait selon la théoricienne, une clairière dans l'entre-deux, juste assez rassurante pour servir de tremplin - à travers une interrogation sur la binarité et son organisation - tremplin vers un horizon de mouvance et d'ambivalence. André abandonne Mayotte au moment de la naissance de leur fils. Sur le plan symbolique, l'auteure semble suggérer ici un manque d'engagement du gouvernement français vis-à-vis de la tentative de créer une société nouvelle. Dans *Je suis martiniquaise*, l'expérience de l'après-guerre n'améliore pas les relations raciales aux Antilles. André, Francette et toute la communauté de Carbet refusent d'accepter François et empêchent le projet d'établir un ordre nouveau.

La narratrice connotera de façon négative l'espace parisien: « les rues de Paris sont redevenues sales» (CAPÉCIA, 1948 : 21). Chez Capécia, la symbolique de la gémellité et du tiers-espace viserait à dèstabiliser les assises du discours colonialiste, en explorant la diversité des êtres humains et la «fluidité» du langage. Pourtant, l'ambivalence de sa situation ne serait pas négative, étant donné que la protagoniste ballottée entre deux pays (la France et la Martinique) se trouve dans un espace mobile, fluide, ouvert. La mer est toujours son refuge, son espace identitaire, la matrice de son écriture ainsi devenue espace mouvant dont les vagues guident le lecteur tout comme la mer guide les navires aux ports. Son projet d'écriture se

transforme en flots, en vagues, pour abreuver l'enfant qu'elle était, l'enfant qui dort en elle, l'enfant qu'elle a mis au monde...

> *« De ce fait, son projet d'écriture se veut porteur d'une énergie nouvelle pour transformer l'univers dans lequel elle se trouve. Sa vie comme l'histoire de son pays continuent mais ce qui leur donne un sens n'est plus ce qu'elle pensait. D'où la nécessité pour elle d'inscrire ses personnages dans le double espace naturel, faisant à l'occasion place au tiers-espace. L'écriture de Capécia se veut à la fois un devoir de mémoire (faire revivre les êtres chers de sa vie), de connaissance (écrire et donner sens à sa vie) et de régénération (espoir d'un meilleur avenir). Le sentiment de solidarité avec les siens la pousse à essayer de dépasser la clôture du texte. Le dernier souffle de son père passe en elle, et elle répétera cet élan à l'égard de son fils (CAPÉCIA, 1948 : 201). Le pont se construit entre père et fille, et plus tard entre mère et fils » (CROSTA, 2012 : 17).*

Comme chez les narratrices de romans et de récits mémoriels du corpus, il s'agit à la fois de devoir de mémoire, de connaissance en donnant sens à leur existence et de régénération en tentant elles aussi, de faire le pont avec le lecteur en présentant une solution pour le futur.

> *« Jamais une Martiniquaise n'a aussi naïvement et sincèrement avoué sa propre 'aliénation', son désir de 'blanchissement', son mépris du Nègre 'sauvage', toutes choses que Frantz Fanon et quelques autres devaient violemment dénoncer. Le roman n'est point une réflexion mais une simple transcription de l'expérience vécue. […] l'essentiel demeure cette plongée en profondeur dans la réalité psychologique antillaise qui confère à son œuvre une irremplaçable valeur documentaire »*[301].

Dans cette citation, le roman autobiographique de Mayotte Capécia est bien pris comme les textes de notre corpus pour sa valeur documentaire, comme les romans coloniaux, étant donné qu'il expose les sentiments et le fonctionnement de la pensée de la narratrice qui fait son propre examen et qui tenterait de faire voir la réalité, sa réalité dans *Je suis Martiniquaise* qui apparaît comme un témoignage fictionnalisé. Mayotte Capécia serait donc la première auteure de couleur créole à représenter son « moi » dans toute sa complexité.

Il y a de multiples similitudes entre ce roman de 1948 et celui de Marie-Thérèse Humbert de 1979, qui pourrait faire croire que la romancière mauricienne se serait inspirée de *Je suis une martiniquaise*, du fait de l'histoire de la gémellité centrale dans les deux romans, certaines inversions et miroirs, dans les personnalités des narratrices et de la sœur Francette et Nadège. D'autre part, cette mer symbolique présente dans le texte de Mayotte Capécia apparaît également dans *Á l'autre bout de*

---

[301] Jack CORZANI, *Dictionnaire Encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Fort-de-France, Dèsormeaux, 1992, p. 476.

moi. La relation avec l'amant blanc André, n'est pas sans rappeler celle d'avec Pierre Augier qui généra indirectement l'avortement de Nadège et sa mort.

Á la lumière de cette lecture transversale de ce roman martiniquais, nous pouvons ainsi compléter celle d'*Á l'autre bout de moi,* comme étant une réécriture d'un roman martiniquais. Ce qui permet de voir de nouveaux niveaux d'interprétations et charge la complexité identitaire du texte, puisqu'il suivrait les traces du premier roman martiniquais de femmes de couleur subalterne antillais.

1.5 L'intertextualité, transtextualité comme principe de fonctionnement des romans.

Dans leur article « Intertextualité et symbolisation : la poétique d'Arthur Symons »[302] Micéala Symington et Bernard Francoin redéfinissent l'Intertextualité en commençant par reprendre la définition de l'intertextualité de Gérard Genette développée dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*[303], à savoir : « une littérature en transfusion perpétuelle-perfusion transtextuelle. » Autrement dit la transtextualité forme la matière vitale de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire un de ses éléments définitoires.

Cette représentation d'une littérature qui renvoie sans cesse à ses expressions antérieures et s'en nourrit, semble à partir de l'intertextualité, définir la littérature comme une chaîne infinie, refermée sur elle-même et séparée d'un référent qui n'y aurait place que sous forme toujours symbolique, sans cesse recodifiée par la référence à une autre symbolisation littéraire, à un autre univers imaginaire. Par conséquent, la littérature est envisagée à travers l'intertextualité, comme une totalité « dont les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini » (GENETTE, 1982 :304).

---

[302] « Intertextualité et symbolisation : la poétique d'Arthur Symons » in *Cahiers de Narratologie, Analyse et théorie narratives* : http://narratologie.revues.org/352. (consulté le 07/11/2011)

[303] Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.453.

[304] Idem.

Selon Laurent Jeny, un autre aspect de l'intertextualité consisterait à l'envisager à la fois « comme détournement culturel » et « comme réactivation du sens ».[305] Si l'intertextualité vise à mettre à distance le référent pour définir l'acte poétique, comme resymbolisation ou resémantisation d'un objet symbolique, elle ne construit pas cependant le texte poétique comme système clos, car la mise à distance du monde liée à une quête de vérités plus essentielles, conduit à l'infini de l'art vers lequel s'ouvre chaque texte. En ce sens, Mickaël Worton et Judith Still soulignent que le texte, à travers son réseau intertextuel, « ne peut exister comme un tout hermétique et auto-suffisant, et par-là ne fonctionne pas comme un système clos. »[306]

Micéala Symington et Bernard Francoin font d'ailleurs référence à Nathalie Limat-Letellier et Marie Mignet-Ollagnier qui rappellent que l'étymologie du radical comme du prédicat « évoque la qualité du texte comme tissage », « trame » ; ce qui implique d'aborder la littérature à travers « l'idée de réseau, d'intersection »[307]. En d'autres termes, le texte prend sens par rapport à ceux qu'il évoque et dont il se nourrit, si bien que l'intertextualité, plus que d'un emprunt, prend la forme d'une « trace », selon l'expression de Mickaël Riffaterre. Nathalie Limat-Letellier voit dans le fonctionnement de l'intertextualité comme « l'engendrement d'un nouveau texte par dérivation »[308].

Micéala Symington et Bernard Francoin retournent à l'origine de la notion d'intertextualité qui a été introduite dans la critique française par Julia Kristeva autour de 1966 dans deux articles repris dans *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*[309]. Dans son article « le mot, le dialogue, le roman », Julia Kristeva distingue deux axes : le premier est l'axe horizontal formé par le sujet et le destinataire, tandis que le deuxième axe vertical est constitué par le texte et par le

---

[305] *« La Stratégie de la forme »,* Poétique, 1976, n°27, p.279.

[306] Mickaël WORTON et Judith STILL (ed.), *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester, Manchest.

[307] Nathalie LIMAT-LETELLIER, Marie MIGNET-OLLAGNIER, *L'Intertextualité*. Paris, Les Belles Lettres.

[308] « Historique du concept d'intertextualité » in : *op.cit*., p.7

[309] Paris, Seuil

contexte. Elle en arrive à la conclusion que « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »[310].

> *« La transplantation d'un mot ou texte dans un autre modifie les deux axes, en transformant au moins deux paramètres, le destinataire et le contexte. Si bien que le même texte représentera, à l'intérieur de l'hypotexte et de l'hypertexte, deux constructions symboliques totalement différentes. »*[311]

Par conséquent, les deux axes de Julia Kristeva conduisent à prendre en compte, pour la définition du fonctionnement de l'intertextualité, un extérieur du texte littéraire, c'est-à-dire sa lecture et sa réception. Autrement dit, en fonction de ce qu'Hans Robert Jauss appelle l' « horizon d'attente », le texte qui en contient un autre prend un sens nouveau. Marc Riffaterre place lui aussi, le lecteur au centre de sa définition de l'intertextualité en tant que critère de littérarité : « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres ».

La littérarité résiderait donc, dans la « perception de ces rapports » et pas dans leur existence. De fait, la pratique poétique de l'intertextualité doit consister principalement à jouer avec un acquis supposé du lecteur ainsi qu'à prendre à contre-pied un lien déjà établi dans l'esprit du lecteur, entre une image et un sens, afin de produire de nouvelles significations par le jeu de la réécriture.

---

[310] *Semiotiké*, op.cit., p.145-6.
[311] Gérard, Genette, *Palimpsestes*, op.cit., p.11-12.

2. « Parole des femmes » subalternes de couleur dans deux romans martiniquais comparables aux textes mauriciens et réunionnais du corpus : *Heremakhonom* de Maryse Condé et *L'autre qui danse* de Suzanne Dracius-Pinalie.

2.1 Véronica d'*Heremakhonom* de Maryse Condé, une autre narratrice subalterne de couleur au récit autobiographique.

Nous voulons montrer par ce rapprochement de ce texte martiniquais et des autres textes mauriciens et réunionnais, que les mêmes problématiques semblent être à l'origine de ces écritures à la première personne tentant de rendre compte de la société dans un discours qui semble être le plus légitimé possible. Dans l'interview de Maryse Condé menée par Ina Césaire[312], une ethnologue antillaise, concernant son roman *Heremakhonom*. La première question qui lui est posée et qui ouvre la discussion, est justement : « Pourquoi un écrivain décide-t-il d'écrire à la première personne ? » Maryse Condé répond avoir d'abord écrit son roman à la troisième personne, mais après l'avoir relu s'étant rendue compte que cela n'avait pas l'allure de récit-témoignage qu'elle souhaitait, elle l'a réécrit à la première personne.

> *« Pour [elle], l'utilisation du je a été purement et simplement un artifice d'écriture. [Elle] tenai[t] à donner une certaine forme littéraire à quelque chose qu'[elle] avai[t] en tête et la première personne s'y prêtait mieux » (CONDÉ, 1993 : 124).*

Nous reconnaissons donc bien chez Maryse Condé, comme chez Mayotte Capécia et chez les auteures mauriciennes et réunionnaises de notre corpus primaire, ce souhait d'écriture fictive de soi, qui serait peut-être liée à cette légitimité de la représentativité, de la représentation d'une vérité d'un témoignage fictionnalisé,

[312] « Interview de Maryse Condé », Maryse CONDÉ, *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 124.

donc réinventé. En conséquence, nous pouvons dire que cette esthétique de la littérature intime trouve également des échos dans ce champ littéraire martiniquais, et qui vient aussi dire l'identité féminine de couleur.

Ce sur quoi rebondit Ina Césaire en lui demandant s' « il ne s'agit donc pas comme certains l'ont dit d'une autobiographie ». Maryse Condé répond son refus de « recommencer le débat stérile et cite à nouveau Flaubert s'exclamant : « Madame Bovary, c'est moi ! » Tout ce que l'on écrit a des racines autobiographiques. Mais l'histoire de Véronica n'est pas la mienne et je n'ai aucune envie de raconter ma vie. »

Ina Césaire poursuit ainsi son entretien :

> *« I.C. – Il semble au lecteur que le personnage de Véronica qui est un personnage en quête de son identité, se caractérise curieusement par le refus : refus de l'exotisme, refus de la politique, refus de son passé et aussi, par l'acceptation d'une certaine aristocratie africaine. Cette ambiguïté t'as-t-elle parue nécessaire et pourquoi ? M.C- Je me demande si ce n'est pas une conséquence que je n'avais pas prévue. Comme Véronica est un personnage que j'ai fabriqué à partir de ce que je ne suis pas ou peut-être de ce que je crois ne pas être, il était presque inévitable qu'elle soit surtout négative. Je m'explique. J'avais à raconter une histoire précise et très triste de camarades africains emprisonnés, en fuite, en exil, d'étudiants emprisonnés eux aussi… Je pouvais le faire directement en me mettant en scène. Cependant le roman, la littérature, c'est aussi une façon de se masquer, j'ai choisi de placer cette histoire dans la bouche d'une femme qui serait l'anti-moi et par conséquent, à mon avis, plus crédible » (CONDÉ, 1993 : 125).*

Dans sa réponse, Maryse Condé évoque le travail d'écriture littéraire artistique qu'elle ne contrôle pas toujours et qui sous-entend que le texte s'écrit de lui-même et que toutes ces problématiques identitaires n'étaient pas d'emblée programmées comme chez certaines œuvres littéraires d'auteurs engagés. Le discours littéraire s'écrivant selon la représentation d'une certaine vérité, les questions cruciales liées à la ligne de couleur discriminante s'insérèrent dans la dialectique et le monologue intérieur romanesques.

Ici, Maryse Condé parle du croisement existant dans la création littéraire entre plusieurs réalités. Nous pouvons voir par la suite que la subalternité liée à la race, à la classe et au genre hante également son écriture dans l'expression identitaire de la narratrice.

> *« I.C. – Véronica semble mue par une ambiguïté fondamentale : le rejet de la notion de Race et en même temps, la quête frénétique du Nègre dans une position de force. Pourquoi ? M.C. – C'est peut-être là qu'apparaît l'élément autobiographique. J'ai été élevée par des parents qui disaient tout le temps : 'Il faut être fiers d'être des Nègres.' Il y*

a des gens qui ont le problème contraire, qui disent que justement leurs parents ont été présenté et vécu le fait d'être Nègres comme une tare. Aussi à travers leur enfance et jusque dans leur âge adulte, ils se trouvent malheureux, handicapés… Moi, c'est exactement l'inverse. On me répétait combien c'est beau d'être Nègre. Notre famille était la plus intelligente, la plus remarquable. J'ai été entraînée à mépriser tous ceux qui m'entouraient. En même temps, je ne voyais rien dans notre vie quotidienne qui soit de nature à valoriser ce fait d'être des Nègres. Je ne voyais chez les miens qu'une imitation absolue du mode de vie de l'Occident, une admiration de ses valeurs, en un mot, une totale assimilation. C'est une ambiguïté que j'ai vécue et que j'ai eu très vite envie de résoudre en allant chercher des gens qui soient vraiment des Nègres, qui aient le droit de dire : 'Soyons fiers d'être des Nègres' parce que leur vie, leur mode de vie, leur culture seraient en correspondance avec leur parlé » (CONDÉ, 1993 : 125-126).

Cette dernière évocation de ce « droit à dire : 'Soyons fiers d'être des Nègres'» parce qu'il supposerait une vraie identité de Nègres, préservée de tout mélange et de tout contact avec l'Occident, révèlerait chez l'auteure une illusion du mythe de la pureté de la race nègre que nous retrouvons dans les discours coloniaux et dans les romans coloniaux. Maryse Condé met ici l'accent sur le décalage entre les discours et les réalités, entre les locuteurs et leurs discours raciaux, car la race est une construction qui n'aurait peut-être pas de réel rapport avec la réalité.

Maryse Condé comme Mayotte Capécia, traite des problèmes identitaires féminins martiniquais face au processus assimilationniste hérité de la société coloniale. Il est question de cette même lutte centrale chez les narratrices de la majorité des textes de notre corpus, dont Rose, Dolène et la narratrice de *Miettes et morceau*. Le discours dominant concernant la race, la classe et le genre fera agir ces personnages féminins. Ce à quoi répond le mouvement de la négritude et les mouvements postcoloniaux.

Maryse Condé remet en cause la légitimité de celui qui peut dire « Soyons fiers d'être Nègre » et souligne un décalage et une rupture entre ce que dit son discours de lui et ce qu'il est en réalité. Elle dénoncerait ceux qui usurperaient cette identité pour pouvoir répondre au discours dominant colonial. Maryse Condé serait donc dans la recherche d'une authenticité, d'une certaine pureté de la race qu'elle reproche en quelque sorte à une partie de la population martiniquaise et peut-être même aux écrivains de la Négritude qui ne seraient pas de vrais nègres. Étant dans l'illusion et nourrissant le mythe compensatoire d'une force nègre alors qu'ils seraient fatalement Français et qu'ils ne pourraient oublier le contact avec la culture apportée par le colon.

Comme dans le cas du roman colonial réunionnais chez les Leblond, la question de départ à l'origine de ce type de roman, à savoir celle de la légitimité à prendre la parole au nom du natif, du créole et du Nègre, pose des ambiguïtés, mais à un autre niveau, en ce qui concerne les représentations identitaires notamment dans *L'autre qui danse* de la Martiniquaise Suzanne Dracius-Pinalie que nous verrons ultérieurement.

Ina Césaire pose ensuite une question concernant l'héroïne Véronica et sa vision stéréotypée du Nègre. Maryse Condé affirme qu'elle pense que la vision que ce personnage a, est celle que ses parents et sa société lui ont donnée, puisque les Antillais à cette époque, avaient rarement mis en question les images culturelles que la dépendance avait imposées, même quand ils prétendaient s'en être libérés. « On ne peut donc pas l'incriminer, c'est la faute de son éducation, de son environnement » (CONDÉ, 1993 : 126). Maryse Condé fait donc état d'une rupture en remettant en cause la vision stéréotypée du Nègre que partagent l'héroïne et la société antillaise qui fait croire à une libération, alors même qu'elles réactualisent un discours dominant racialisé.

Maryse Condé déclare que toute l'ironie et les critiques véhiculées sur Véronica sont le reflet des questions qu'elle posait elle-même à son personnage. Elle le regardait empêtrée dans ses contradictions, et s'en moquait un peu, tout en ayant de l'affection pour elle et c'est cela qu'exprime à des degrés divers, tous les personnages qui la côtoient.

L'écrivaine parle de fausse libération, d'un leurre chez les Antillais qui rejoint celui du personnage Rose du roman réunionnais *Rouge Cafrine*. Cette dernière, comme nous l'avons vu précédemment n'a fait que porter un masque tout au long du roman. Elle n'a fait que jouer le rôle de sa vie, se blanchir et s'assimiler, jusqu'au jour où les spectateurs invoqués de sa comédie, c'est-à-dire ses parents décèdent.

Lorsqu'Ina Césaire demande pourquoi chez Véronica, apparaît cette perpétuelle oscillation entre le pouvoir oppressif et les opposants de gauche et si elle est incapable de choisir un camp, Maryse Condé répond qu'il ne fallait pas la faire choisir, « parce que cela aurait donné un roman didactique, une sorte de roman à

thèse, un roman-slogan ! [Elle] pensai[t] qu'il fallait seulement présenter une réalité très complexe et laisser le lecteur choisir tout seul. [Elle] estime que la littérature dans laquelle on dit ouvertement : « Voilà ce qui est bien, voilà ce qui est mal ! », est littérature qui méprise en fin de compte le lecteur, qui pense qu'il est incapable de se faire une idée par lui-même et d'arriver par lui-même à une conclusion. Véronica, c'est juste un miroir qui reflète les deux camps. Voilà pourquoi elle […] donne cette impression d'oscillation » (CONDÉ, 1993 : 127-128).

Comme les auteures de récits mémoriels *Letan lontan* et *Miettes et Morceaux*, Maryse Condé veut faire prendre conscience au lecteur des problèmes liés aux stéréotypes et à la société postcoloniale. Elle tente de le grandir et de l'éduquer d'une certaine manière, en faisant en sorte qu'il remette de lui-même en cause les pratiques et les clichés, en lui montrant le contre-exemple. Il y a donc un rapport particulier au lecteur qui doit apprendre à lire la présence du colonial dans des sociétés anciennement colonisées et qui doit apprendre à rompre avec la continuité des synthèses préétablies. Ces auteures leur enseignent comme les héroïnes des romans du corpus primaire à ne pas être dupes des formations discursives dominantes.

Dans ce contexte antillais émerge aussi cet entre-deux factuel et fictionnel que nous retrouvions dans les romans et les récits mémoriels mauriciens et réunionnais. Serait-ce un nouveau sens discuté des champs littéraires des espaces créoles ? Cette ambiguïté du « fossé-promiscuité » de l'enseignement didactique factuel et de la fiction ne serait-elle pas un mélange hérité du type d'écriture des romans coloniaux et des romans exotiques qui furent les premiers balbutiements de l'écriture romanesque de ces champs littéraires ?

Ina Césaire parle ensuite d'une provocation qui transparaîtrait chez Véronica dans l'absence d'engagement afin de choquer un certain militantisme d'extrême gauche. Á cela, Maryse Condé répond à l'affirmative, expliquant qu'elle préférait l'anarchie plutôt qu'un certain militantisme devenu sectarisme. La parole de la femme serait-elle différente de celle de la Négritude qui serait un discours masculin (apparaissant en même temps que le mouvement féministe), une réponse au roman colonial et pour le sujet masculin du discours colonial ?

Au départ, nous nous demandions s'il y aurait les mêmes questionnements identitaires aux Antilles, dans cette autre aire francophone anciennement colonisée, et plus particulièrement dans les romans autobiographiques, autofictionnels martiniquais. L'analyse des romans de Mayotte Capécia et de Maryse Condé corrobore notre thèse.

> *« M.C.- Véronica […] paraît [à Maryse Condé] présenter un certain nombre de complexes que les Antillaises peuvent porter en elles, mais [l'écrivaine] ne pense pas que ce soit une représentation classique. On peut retrouver en elle une série de conflits, de contradictions que beaucoup d'Antillaises certainement connaissent, même si elles n'ont pas toujours envie de se les avouer. I.C.- La dernière page du livre semble déboucher sur une prise de conscience que d'aucuns pourraient juger tardives ! Y a-t-il un espoir pour Véronica, pour les Véronica, autre que la fuite » (CONDÉ, 1993 : 128) ?*

Véronica porterait-elle comme Rose, Anne, Dolène, Madame Auberti et Eileen des conflits intérieurs que toutes les femmes des anciennes colonies connaîtraient ? Seraient-elles les porte-paroles des Réunionnaises, Martiniquaises et Mauriciennes assimilées et faisant face à la postcolonialité ? Seraient-elles les modèles et les contre-modèles de celles qui ne parviennent pas à s'accepter et à se trouver parmi tous les stéréotypes identitaires assignés par la société et la famille.

Maryse Condé déclare que la fuite de Véronica lui semble être un départ courageux, dans le sens où elle aurait pu rester dans les bras de son Ministre, en ayant des remords certes, mais, en continuant. Elle a le courage de rompre, de partir, de se rendre quelque part où elle pourra réfléchir à toute son aventure, en tirer éventuellement la leçon. Elle pense donc bien qu'il y a une prise de conscience.

Le pluriel des Véronica indique clairement qu'il semble s'agir d'un complexe identitaire présent chez bon nombre d'Antillaise, émergeant dans ce roman, comme dans celui de Mayotte Capécia et celui de Suzanne Dracius-Pinalie. « La parole des femmes chez les romancières des Antilles de langue française » constituerait un enjeu, bien que Maryse Condé écrit qu'il faut se garder de trop interroger la littérature et de la considérer comme l'équivalent du discours ethnologique ou politique, trop d'éléments interviennent qui font de l'acte d'écrire, d'abord et avant tout, une aventure individuelle. La romancière rappelle ici la fonction esthétique littéraire qui ne prévaut pas pour document ethnologique, tel est le paradoxe de ces textes du corpus primaire, pris entre volonté de témoigner et de vérité, légitimité de la représentativité et fiction romanesque garantissant la

littérarité du texte. Prises entre écriture, invention, réinvention du « je » ou des identités pour exprimer une sensibilité en même temps que les narratrices souhaitent éveiller les consciences. « Néanmoins, à travers elle, il est possible de cerner l'image d'une collectivité et même, de vivre un moment avec elle. Le roman, s'il est le monde intime qu'un écrivain entrouvre, est aussi un témoignage social » (CONDÉ, 1993 : 113).

Il s'agissait pour elle, à travers cette étude d'entendre ce que disaient les écrivaines des Antilles. Ce discours serait chargé d'angoisses, de frustrations et de refus. Mais souligne Maryse Condé, cela n'est pas particulier aux Antilles, car à travers le monde, la parole de femmes serait rarement triomphante.

> *« La condition féminine se vit partout comme une condition d'exploitées et de dépendantes. Cependant, étant donné le contexte particulier des Antilles, angoisses, frustrations, refus s'énoncent différemment. […] Entre les romancières des Petites Antilles et celle d'Haïti, la distance ne nous a pas paru considérable. Problèmes de couleur, manque de foi en l'homme, interdits religieux, poids de l'éducation, pressions de la société sur la vie individuelle, angoisse devant la maternité trahissant, à [ses yeux], une angoisse plus fondamentale devant l'avenir du pays, tout cela était commun. Aussi, notre foi en l'unité du monde caraïbe s'est trouvée confortée. On pourrait s'étonner que le discours des Haïtiennes ait des accents si familiers et trouve en [ces autres écrivaines antillaises] tant d'échos. C'est qu'elles sont engagées sur le chemin d'une histoire qui pourrait être celles de toutes les autres femmes des Antilles » (CONDÉ, 1993 : 113).*

Pour Christiane Makward, à partir des années 1970, apparaît une prise de parole féminine notamment avec Fredy Bemont dans *La Métisse blanche*[313]. Pour elle, Mayotte Capécia manifeste dans le second livre, une certaine prise de conscience politique. Elle donnerait voix à la mulâtresse, cette créature socio-littéraire dénoncée par Frantz Fanon, Alioune Diop et confrères. « Il faudra attendre un demi siècle pour qu'une autre […] Martiniquaise ose reprendre l'exploration de l'inconfortable entre-deux (Suzanne Dracius-Pinalie : *L'autre qui danse*), mais elle le fait à partir de l'autre extrême du spectre socio-culturel, bardée de diplômes et de lettres classiques » (MAKWARD, 1999 : 217).

---

[313] Fredy BEMONT, *La Métisse blanche*, Genève, Eboris, 1979.

2.2 Un « je » perdu dans l'espace-temps à la recherche du lieu perdu synonyme d'identité authentique perdue.

Si la narratrice métisse Rose du roman réunionnais *Rouge Cafrine* courrait après l'identité de la femme blanche, Rehvana, personnage principal et souvent narratrice a, quant à elle, besoin de retrouver la figure ancestrale antillaise-africaine, incarnée à la fin du roman dans celle qui va commenter sa mort dans l'avion en partance pour la Martinique, assise près de sa sœur Matildana, à l'image de ces pacotilleuses qui résistent aux hôtesses de l'air.

Dans le « Promonologue » qui ouvre le roman, un relevé des divers pronoms personnels et sujets des phrases pose problème dans la mesure où nous nous demandons qui parle, qui prend en charge la narration ? Le premier pronom personnel est un « je » suivi d'un « tu » dèsignant le bourreau, suivi du prénom « Rehvana », «Elle », « Il », « les copains », « les filles », « je » dans « je ne veux pas être marquée ». Le premier « je » semble appartenir au personnage principal Rehvana qui aspire à une Afrique « authentique », une identité africaine pure, non métissée. Elle porte ainsi un discours colonial inversé, dans le sens où ce dernier prônait la pureté de la race blanche, de celle du colon. Cette dernière prône celle de la race de l'esclave, du Noir d'Afrique, préservée de tout mélange. Son premier et son dernier « je » mettent en scène son discours dans un procédé anaphorique : « Je ne veux pas d'une Afrique de contrainte… » ; « Je ne peux pas être marquée » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 11) qui donne à voir une émergence timide d'un « je » instable. Ce « je » se dissout comme chez Anne pour nous laisser voir le monde des migrants africains et antillais. Le récit nous fait passer de son intériorité à son extériorité, pour nous faire entrer, entre temps dans chaque conscience, comme s'il s'agissait d'un narrateur omniscient. L'incipit met en scène une voix qui tente de se faire entendre, un discours inachevé comme son marquage-tatouage par la secte des Ébonis, symbole de leur appartenance. Nous avons l'impression d'entendre une voix qui se dilue dans celle des autres personnages, parce que la narratrice en perdrait le contrôle.

In medias res, nous assistons à un déchirement et à un tiraillement du personnage principal à la recherche d'une identité « authentique » idéalisée en mythe compensatoire. Cet incipit fait échos à l'excipit qui raconte sa mort causée par la désillusion et par le masque africain antillais qu'elle a toujours voulu porter, mais en vain en acceptant justement cette Afrique et cette Martinique de contrainte pour la femme martiniquaise. Si Rehvana a pu « ressusciter » à l'incipit, elle mourra dans l'excipit de n'avoir pas vécu en Afrique.

L'évolution « je », « tu », « elle », « Rehvana » indique plusieurs déplacements narratifs exprimant l'instabilité du récit et de la narratrice qui étouffe, oppressée par les boubous dans la malle :

> *« Mais je suis éveillée : leur drogue n'a eu aucun effet, sur moi puisque je les entends, voix étouffées, inquiètes, à travers le bois sale ; je respire, je suis hors de la malle, grande, vrai visage, je surgis hors de la malle ! Ils disent que je suis morte, que mon front a heurté le tranchant de la table, qu'ils ne savent que faire de mon corps…Non ! je ne suis pas prisonnière, je suis sortie, je me suis échappée-sortilège de l'Afrique véritable ? – car j'étais là prostrée, dans ce bois vermoulu- j'en sens encore les crampes à mon corps, l'odeur de la mort à mes narines » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 12).*

Tout se passe comme si Rehvana était peut être parlée par les Autres, n'ayant pas d'identité bien « définie » (métisse), parce qu'en quête d'une identité africaine, elle ne peut non plus avoir une volonté propre. Elle se laisse donc influencer. Ce n'est pas elle qui agit, mais les autres qui agissent sur elle, et qui décident pour elle. Les personnages masculins de la secte des Ébonis parlent de sa situation, c'est à travers eux que le lecteur voit la scène. C'est encore eux qui décrivent la scène du crime.

La négation marquée d'un point d'exclamation dit clairement l'opposition de Rehvana qui prendrait au fur et à mesure conscience d'être l'objet de ces hommes et tente de devenir sujet du discours et sujet de sa vie. Elle refuse finalement d'être manipulée par ces derniers. L'utilisation du présent dans « je ne suis pas prisonnière je suis sortie » indique la simultanéité des faits racontés et du récit. Tout se passe comme si la parole énoncée était performative et lui permettait de reprendre sa place en tant que sujet de son discours et par la même occasion sujet de sa vie. La première scène serait donc une bataille pour sortir de la subalternité.

Le récit reste hermétique en raison de l'instabilité du sujet, du manque d'explication concernant cette première action de violence, qui pourrait faire croire à

un meurtre ou à un viol, mais aussi en raison des contradictions des propos de la semi-narratrice autodiégétique qui se voit mourir, puis renaître, qui se voit évanouie, éveillée et qui l'explique par le surnaturel. D'autant que le texte est entrecoupé de nombreuses virgules, tirets marquant peut-être l'état inconscient de Rehvana. Cette dernière ferait ainsi des allers-retours entre ses pensées et son corps, comme si elle pouvait le quitter et le réintégrer, comme par enchantement.

La référence au vrai visage renvoie à ce masque qu'elle porte et qui la conduira à la mort, comme Rose qui fut sauvé *in extremis*. Rehvana semble aussi lointaine que Nadège, l'Indo-mauricienne, constamment prises entre rêve et réalité, entre mythe et réalité, prises dans de nombreuses réalités liées au surnaturel.

> *« J'étais là, enfermée, lorsque Aganila a paru, vaste, noire et drapée d'un long sabador indigo, écarlate et lamé, mâle figure féminine et plus que tout autre debout, grande femme levée, bien raide et droite, large forme aux rondeurs immobiles, voici que m'a délivrée la déesse. Bras massifs, loin tendus, dégagés des lourds plis du vêtement d'apparat, elle m'a libérée, Mère Afrique, et de ses amples manches m'indiquant d'autres voies dressée, pleine, unique, pour mon salut et pour ma vie. Il m'a été donné de fuir, et me voici courant dans les rues de la ville, et le mulâtre de Pantin me guide toujours à travers un dédale familier. Hiératique, souveraine, de toute sa raideur fonctionnelle la tour Montparnasse me rassure, m'attire et m'ouate dans sa lueur » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 12).*

Rehvana serait dans une plus ou moins grande mesure ce personnage mystérieux et insaisissable ; d'où certainement le point de vue dominant du récit qui nous le fait voir de l'extérieur. La narratrice s'imagine donc sauvée par une déesse africaine. Ce serait cette apparition qui serait à l'origine de son récit et qui l'aurait poussé à être celle qu'elle va devenir : une Rehvana métissée blanche en quête du Noir antillais, du Noir africain. Comme une prolepse le dernier paragraphe du « promonologue » donnerait des indices de sa future mort :

> *« Rehvana est loin, désormais, de tout ce qu'elle vient de découvrir dans l'horreur. Le vol de la déesse l'emporte, à des lieues de l'immeuble noir aux fenêtres aveugles tournées vers le cimetière et qui grouille, deux rues plus loin, d'humanité servile engluée dans l'aberration d'une délivrance erronée » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 13).*

Tel sera le destin de cette héroïne empêtrée dans son désir d'identité africaine. Aganila hantera son discours jusqu'à la fin de son récit. Nous retrouvons par exemple ses hallucinations surréalistes :

> *« Une forme avait jailli de la porte crasseuse ; ses longs bras repoussant, avec véhémence excédée, de longs tentacules de cotonnades de bazar, elle était passée sans le voir – ô regard dément de l'aimée ! Quelle haine insondable, quel inexpiable maléfice te contraint, pitoyable, à ces descentes farouches dans un enfer qui n'est pas le tien ? […] Que peut-il distinguer, de ce surgissement atterré, de cette plainte itérative qui sourd des lèvres de*

l'adorée, la ravissante, Gorgone aux grands cheveux révoltés dans l'outrage incongru, féroce ? Africa vera verissima/ Africa Rehvana vera/ Aganila ! 'Qu'est-ce que tu voulais dire ? Tu hurlais des choses insensées ! Mais qu'est-ce c'est encore que cette histoire ? Pourquoi t'es-tu précipitée au-dehors en arrachant des lambeaux de vêtements comme s'ils te brûlaient ? – Fiche-moi la paix, veux-tu ?' Rehvana a enfin daigné lui répondre, d'un ton las et exaspéré » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 21).

Rehvana construit une partie de son texte sur des rêveries et sur des légendes peut-être liées aux drogues qu'elle ingère. Le poème au milieu typographié en italique apparaît comme une incantation, une prophétie qui annonce que Rehvana verra vraiment l'Afrique. Ce qui perd le lecteur qui est soudainement confronté à une « surréalité », sans qu'aucune explication ne lui soit donnée. Incomprise de ces proches, elle se fabriquerait un nouveau monde, avec de nouvelles valeurs, puisqu'elle semble ne pas pouvoir habiter ce lieu :

« Mon Dieu ! Comme elle voudrait être ailleurs ! Elle voudrait leur crier qu'elle n'est pas à sa place. Que fait cette 'jeune fille bien' de l'école Sainte-Jeanne-d'Arc, havre de paix accoté au couvent des Orantes, que fait-elle dans cette farce vulgaire ? Elle a honte, simultanément, d'avoir honte d'être là, sous les regards des voyageurs paisibles, méduses terrorisées serrant leurs sacs sur leurs genoux, et elle en rouge de confusion, rouge de coups, tuméfiée de coups et de honte » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 20).

Le récit fait état de sa perte de repères dans sa formation identitaire en décalage entre sa classe et sa race. Qui prend en charge l'énonciation, le narrateur ou Rehvana qui ne se reconnaît plus elle-même dans son comportement ? Elle ne se retrouve pas dans cette mascarade et ne se reconnaît pas ce corps en souffrance, ce corps objet d'un homme.

« Elle qui avait la violence en horreur, elle, si délicate, fleur fragile, objet de cours attentionnées alors même que ce n'est plus la mode, mais si raffinée, si précieuse que nul soupirant n'osa jamais l'aborder sans entrer dans le rôle d'un petit marquis de Molière, elle gisait à demi assommée dans une seconde classe de métro, sous l'œil goguenard d'un pseudo-Guinéen ravi » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 19).

Rehvana ne supporte pas qu'on la regarde ainsi, parce que cette scène de femme victime de l'homme ne correspond pas à l'image qu'elle veut donner d'elle-même.

2.3 Deux identités conflictuelles de la métisse blanche, entre identité rêvée et identité réalisée.

L'autre qui danse s'ouvre sur le refus de l'héroïne d'être objet des hommes noirs. Rehvana rapporte sa version des faits pour justifier en quelque sorte ce qui lui est arrivé :

> *« Comme je ne savais pas encore où ils voulaient en venir, j'étais persuadée que c'était encore un de leurs trucs superplanants à la gomme de noix… Mais leur recette n'était sans doute pas très au point, parce que je suis restée parfaitement consciente, et quand j'ai fini par comprendre ce qu'ils voulaient me faire, je me suis débattue comme une folle, j'ai commencé à hurler à tout casser ; alors ils ont tenté de me marquer de force. Abdoulaye insistait, les autres voulaient y renoncer et commençaient à en avoir assez, j'ai même eu l'impression qu'ils avaient un peu peur, mais je crois que c'est Abdoulaye qui ne voulait pas en démordre.'/ Le grand Noir plein de morgue, le chef, était superbement vexé. Profondément blessé dans son honneur de soi-disant grand mâle d'Afrique, il ne pouvait plus reculer » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 23).*

La semi-narratrice se moque de ses bourreaux en revenant sur la scène du crime, comme pour régler ses comptes, mais aussi pour éclairer le lecteur. Son récit prend alors une tournure théâtrale burlesque, transformant la tragédie en comédie, comme l'exprime le changement de langage, puisque l'on passe du langage familier à un registre soutenu. Le retour à la ligne et la fermeture des guillemets ou bien signalent le changement du narrateur ou bien le changement de discours qui sera théâtralisé, tourné en ridicule. L'adjectif « soi-disant » remet en cause son identité de chef « grand mâle d'Afrique », qui n'aurait finalement pas pu maîtriser une femme.

> *« Kité ti salop-la pati ! Nou pé ké rivé ayen épi'y. –Tjébé'y, man di'w ! Sé madanm mwen, i té dakò, atjolman i pè, mé i ké obéyi, ou ké wé, man ka di'w i ké obéyi*[314] *!' Elle sentait que c'était mauvais signe : ils s'abritaient soudain derrière leur créole de commande malhabile et difficultueux, un créole banane appris tant bien que mal sur les trottoirs de Barbès – car ils n'avaient jamais mis les pieds aux Antilles, ni les uns ni les autres-, et tentaient d'y puiser la force nécessaire pour continuer » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 23).*

Le changement de langue ferait montre d'une volonté d'afficher une identité autre, une identité peut-être plus forte et plus autoritaire vis-à-vis de la femme. Habiter l'espace insulaire antillais ferait de ces derniers des vrais Noirs, or étant déportés, ils ne seraient pas porteurs d'antillanité. Leur créole sonnerait faux, parce

[314] « Laisse partir cette petite salope ! Nous n'arriverons à rien avec elle ! – Tiens-la bien, je te dis ! C'est ma femme, je t'ai déjà dit que c'était ma femme ; elle était d'accord, et maintenant elle prend peur, mais elle va obéir, tu vas voir, je te garantis qu'elle va obéir ! »

qu'il serait coupé de la terre antillaise, parce que dans la vision du narrateur, à un lieu correspondrait une identité. Dans sa perception en effet, l'assimilé est à condamner : « De toute façon, Jérémie, tu ne peux pas comprendre ce genre de chose ; tout ce qui t'intéresse, c'est de mener ta petite vie mesquine d'assimilé, avalé, digéré ; tu ne vois donc pas que tu n'es qu'un nègre blanchi, récupéré, minable » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 27).

Tout l'intérêt de ce texte est de montrer l'intériorité de ce personnage déconnecté et connecté aux nombreuses pensées, aux rêves d'ici et d'ailleurs. Rehvana serait dans deux endroits à la fois en Afrique et en France, d'où un récit fragmenté, quasi incohérent à l'image de son esprit qui vagabonde au rythme de ses pensées. Elle erre ainsi tel le fantôme en deux endroits. Rehvana veut s'échapper de cette réalité, parce qu'elle est à la recherche d'une terre :

> *« Elle vient de s'apercevoir, furieuse, qu'un de ses talons s'était perdu dans la bataille, et elle est tout simplement en train de se demander s'il ne vaudrait pas mieux, oui, tout simplement, marcher nu-pieds. (saut à la ligne) Nu-pieds… Larges pieds de là-bas, pieds larges comme des gommiers, dévorés d'éléphantiasis ou d'ankylostome – celui 'du chien' ? Et sa mère qui disait, au lendemain du cyclone, de ne pas aller nu-pieds dans les rues de la ville, cette autre ville, au sortir du cyclone, grouillante de ravets et de rats, ceux qui sont morts dans la tourmente et flottent, pattes ventres gonflés sur les eaux de la mer répandues dans la ville- la ville hébétée au matin et souillée déchaînés de la nuit- , et ceux qui, vivants, téméraires, voient dans la détresse de la ville une incommensurable aubaine » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 17-18).*

Le saut à la ligne mime son passage à un autre imaginaire, le déplacement par la pensée dans une autre temporalité et une autre spatialité. Il exprime aussi l'envie de liberté de cette narratrice. Ce passage donne à entendre deux narrateurs, Rehvana et le narrateur omniscient qui l'observe et critique ses pensées. Elle la décrit comme une insensée, tout comme le font les autres personnages du roman dont Matildana et Jérémy qui cherchent à la stabiliser, à la protéger de sa folie et à s'en rapprocher. Car tout comme Nadège, confiante, Rehvana n'écoute personne :

> *« Ne va pas nu-pieds, je te dis, tu auras un gros-pied.' Et elle, tout à l'envie exaltée de renouer avec une tradition de coupeuses de canne- cependant les amarreuses des cannaies s'enveloppent les pieds et tout le corps de plusieurs épaisseurs de hardes pour échapper aux morsures de la canne, haute guerrière sournoise hérissée de piquants, qui cherchent à percer leurs chairs nègres-, de pauvre négresse bitako, de servante (pourtant la servante de sa mère arrive juchée sur des talons hauts de douze centimètres dont elle consent à descendre que pour chausser des peut-pas strictement réservés au ménage) » (PINALIE, 1989 : 18).*

Tout se passe comme si elle aussi, voulait défier sa mère, comme Rose, bien que Rose intègre le discours colonial alors que Rehvana met en place une stratégie

de résistance en faisant exactement le contraire de ce que souhaitait sa mère, c'est-à-dire se rapprocher de l'esclave, se rapprocher du Noir, du phénotype africain, pour renouer avec la terre, avec la nature avec le mythe du bon sauvage. Le narrateur tourne ce personnage en ridicule dans le décalage qu'il y a entre son illusion de toucher à une réalité partagée par des femmes noires que Rehvana mythifie, alors qu'elle n'existe pas. Le narrateur souligne ici le faux discours que Rehvana croit vrai, ce paradoxe est central dans le texte, puisque Rehvana ne parvient pas à démêler le vrai du faux. Elle reconstitue une mythique identité antillaise, qu'elle invente et dont se moque le narrateur. Ce dernier met surtout en avant le décalage entre son imaginaire et la réalité. Ses moqueries apparaissent dans les tirets et les parenthèses qui signalent un aparté. Le discours du personnage est vite déconstruit puisque le narrateur, en coulisse défait sa logique et met en évidence l'erreur et la fausseté de son discours. Parce qu'elle recompose et invente un mythe identitaire compensatoire qui serait originelle. C'est pourquoi, le narrateur par contraste, et pour tourner davantage Rehvana en dérision, parle de la quête de l'authentique chez cette dernière *:*

> *« Mais Rehvana se voulait authentique, plus authentique que ceux qui ne sont jamais partis sur l'Autre Bord, et promenait insolemment ses jolis pieds fins de mulâtresse historique aux frêles attaches aristocratiques sur le macadam incompréhensif de sa Fort-de-France natale et cependant étrangère » (PINALIE, 1989 : 18).*

Dans cet extrait, le narrateur se moque de l'écart qui existe entre sa perception de pureté de la race esclave africaine, et ce qu'elle est, à savoir bourgeoise mulâtresse qui n'a jamais vraiment connu son pays. Nous supposons un jeu de mot peut-être avec la France et le « pays natal étranger » qu'elle ne connaît pas et qui est à l'origine de son complexe identitaire. Rehvana rêve d'une authenticité africaine, et rejette donc la Martinique dans « Rehvana se voulait authentique, plus authentique que ceux qui ne sont jamais partis sur l'Autre Bord ». Son discours se veut donc l'expression de l'essentialisation d'un africanisme traditionnel pauvre qui se définirait par rapport à la France, par la négation, c'est-à-dire une Afrique pauvre, proche de la nature et sauvage. Contrairement à Fort-de-France fait de contacts de culture occidentale et africaine. Cet oxymore qualifiant sa Fort-de-France « natale […] étrangère » explique l'ambiguïté de ce personnage pris entre l'altérité et le Même.

2.4 La négritude comme réponse à l'idéologie coloniale.

Nous nous proposons de mener ici une analyse « césairienne » des discours et du roman *L'autre qui danse* présentant deux versants de la Négritude positif et négatif. Dans son article « Qu'est-ce que la négritude ? » Léopold Sédar Senghor définit la négritude comme une idéologie, fondée sur des réalités physiques et spirituelles qui aurait soutenue de nombreux peuple, c'est-à-dire toute une race depuis la fin de la première guerre mondiale. La négritude a été identifiée à un racisme, à un complexe d'infériorité, alors qu'elle ne serait rien d'autre qu'une volonté d'être soi-même pour s'épanouir.

Le terme « négritude » trouve son origine à Paris, dans les années 1930, autour des échanges entre quelques forts individualités dont, au premier rang, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor[315]. « Á la veille et aux lendemains de la Première Guerre mondiale, les critiques émises par les ressortissants des Antilles françaises portent sur divers points du régime colonial dont la ségrégation larvée, qui est le lot de ces ' citoyens' » (BOUVIER, 2010 : 57).

C'est à l'initiative de quelques écrivains réunis à Paris, originaires des vieilles colonies, qu'apparaissent dans les années 1930, une prise de conscience et une volonté de l'exprimer publiquement. La Négritude césairienne permettrait une adaptation parfaite de la société créole, plus juste et consciente d'elle-même. Les auteurs de l'*Éloge de la créolité* décrivent les structures de la conscience qui les connaît. La Négritude serait pour eux, une volonté de résistance pour faire entrer l'identité créole dans une culture niée. Elle restituerait la dignité et ouvrirait le passage d'une Antillanité vers un autre degré d'authenticité. La Négritude naîtrait donc d'un désir de contrer la formation discursive sur l'identité créole, en recomposant une authenticité identitaire. Il s'agit bien d'un contre-discours identitaire blanc qui entre en résonnance avec le discours dominant.

---

[315] Pierre BOUVIER, *Aimé Césaire, Frantz Fanon. Portraits de décolonisés*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p.57.

Avec Césaire et la Négritude, les Antillais adoptent le Surréalisme, car le Surréalisme est une contestation de la société occidentale, libération verbale, une puissance de scandale. Il s'agit d'une pensée critique de la puissance de l'imaginaire, de l'irrationnel et de la folie. Négritude est une thérapeutique violente qui fait succéder à la thématique de l'Europe, une illusion africaine. Elle cherche à domicilier dans l'ici de l'être antillais. La Négritude fut marquée d'une manière d'extériorité : extériorité d'aspirations (l'Afrique mère, l'Afrique mythique, l'Afrique impossible). Cette nouvelle identité proclamée et réactualisée de l'Autre de couleur exhibe son altérité comme spectacle, rappelant le procédé de la littérature exotique, poussé dans ces derniers retranchements ; car il est toujours question d'exposer l'Autre uniquement dans sa différence, dans sa spectacularisation et dans un réseau d'oppositions à celle de l'identité occidentale. Tout se passe à présent, comme si le Noir s'identifiait par rapport et par opposition à l'Occidental selon un schéma binaire. La Négritude réactualise les mythes noirs, de l'irrationnel, de la force naturelle et primitive qui redonnerait souffle et énergie à l'Occidental dans la littérature.

Dans son article « Qu'est-ce que la négritude ? »[316], Léopold Sédar Senghor définit la négritude comme l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir, telles qu'elle s'exprimerait dans la vie et dans les œuvres des Noirs. Pourtant, déclare-t-il, malgré ces vérités d'évidence, la négritude n'a pas été tout de suite comprise. On l'a identifiée à un racisme, à un complexe d'infériorité, alors qu'elle constituerait uniquement une volonté d'être soi-même pour s'épanouir. Cette lutte culturelle se doublait d'une lutte politique, dans le sens où la négritude était également arme de combat pour la décolonisation.

Léopold Sédar Senghor part de l'homme noir, du Nègre, de sa psychologie et de son âme, son ontologie, sa philosophie et son art.

> *« Le Nègre est l'homme de la nature. L'environnement animal et végétal, foisonnant en Afrique depuis toujours, le climat chaud et humide lui ont donné une très grande sensibilité, que maints ethnologues ont mis en relief. Le Nègre a les sens ouverts à tous les contacts, voire aux sollicitations les plus légères. Il sent avant que de voir, il réagit, immédiatement, au contact de l'objet. Le Blanc européen tient l'objet à distance ; il le*

[316] Léopold Sédar SENGHOR, « Qu'est-ce que la négritude ? » in *Études françaises*, vol.3, n°1, 1967, p.3-20. http://id.erudit.org/iderudit/036251ar

regarde, l'analyse, le tue- du moins le dompte- pour l'utiliser. Le Négro-Africain sent l'objet, en épouse les ondes et les contours, puis, dans un acte d'amour, se l'assimile pour le connaître en profondeur. Là où la raison discursive, la raison-œil du Blanc s'arrête aux apparences de l'objet, la raison intuitive, la raison-étreinte du Nègre, par-delà le visible, va jusqu'à la sous-réalité de l'objet, pour, au-delà du signe, en saisir le sens » (SENGHOR, 1967 : 6).

Cette présentation de l'homme noir transforme ce dernier en objet de savoir-pouvoir qui ne ferait une fois de plus que placer le Nègre dans une subalternité, puisqu'il est toujours parlé par un discours dominant, bien que les auteurs soient eux-mêmes noirs. Ceux-ci cherchent à homogénéiser les hommes noirs dans le cadre d'une analyse ethnologique. Comme les auteurs des romans coloniaux qui souhaitaient rendre compte de l'intimité des races à partir du discours colonial auquel les auteurs de la Négritude répondent en quoi l'homme noir serait au-dessus de la hiérarchie des races. Dans le discours colonial, le Blanc représentait l'universel, alors qu'ici, c'est le Noir qui serait porteur de la civilisation et de l'Humanité. Léopold Sédar Senghor parle du siècle de la Civilisation de l'Universel.

Léopold Sédar Senghor se réfère à Bergson qui en 1889, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* oppose à la raison discursive, l'intuition. Selon lui, c'est par l'intuition que nous pouvons couler dans le réel, une vision en profondeur, en en dépassant l'écorce superficielle, objet de raison discursive. La négritude participerait à l'édification de la civilisation de l'Universel. Elle y participerait depuis le début du 20ème siècle par l'art nègre et le jazz, le surréalisme et la réhabilitation de la raison intuitive.

Ce passage qui « prescrit » ce qu'est véritablement un Nègre, les qualités qu'il porte, détenteur de savoir que le Blanc ne peut comprendre, apparaît comme un portrait, une image réifiante et globalisante dans laquelle, l'énonciateur règlerait ses comptes. En d'autres termes, cet extrait à la tournure scientifique et encyclopédique pour faire croire à la vérité du discours et pour entrer dans une formation discursive qui légitime son texte, serait le théâtre où se rejoue le conflit entre Noir et Blanc, où le Noir prend sa revanche dans le débat, puisqu'il reprend et transforme en positif toutes les tares reprochées autrefois au Noir. L'énonciateur noire se réapproprie ainsi le discours de savoir le concernant pour exhiber cette fois l'infériorité de l'Autre blanc. Il procède par renversement discursif.

Le pronom personnel « il » singulier exprime l'homogénéisation et montre bien qu'il s'agit d'une réponse réifiante à un discours premier réifiant. De plus, il se définit dans un nouveau dualisme par rapport au Blanc, par opposition dans la négation. En ce sens, nous pouvons parler d'un discours anticolonial ou d'une réponse au discours colonial. C'est ce discours essentialiste qu'énonce et qu'incarne Rehvana qui s'essaie à la logique Nègre et qui discute le discours dominant d'une certaine façon et en sortant de toute logique, puisque le narrateur (qui la ridiculise) et le lecteur ne la comprennent pas. Seule la vieille câpresse le peut.

Dans les années 1930, Aimé Césaire en appelle à une littérature capable de rendre compte des heurts et des malheurs du peuple noir. Il ne s'agit pas de « négrisme » ni d'hypostasier les valeurs de la race noire mais de conjuguer l'identité, l'altérité et les combinatoires qui résultent de leur alliance. Le peuple martiniquais est, comme le souligne Gilbert Gratiant, situé à la croisée d'origines multiples, celles des Amérindiens, des Européens en l'occurrence des Français, celle des esclaves d'origine africaine et les vagues successives de coolies indiens, de Levantins, de Malais et de Chinois. Mais la part essentiel revient aux descendants des esclaves noirs quand bien même un indéniable et récurrent métissage effectif (BOUVIER, 2010 : 61).

> *« On est en présence, dès ce premier texte, de cette dialectique qui traverse l'œuvre et la vie de Césaire, praxis construite entre les notions d'authenticité et d'universalisme. Cette démarche, on la retrouve également, quoique sous des traits ou, plus précisément, des engagements sensiblement différents, chez l'homme et dans l'œuvre de Frantz Fanon. L'un de ses ressorts est cette expérience partagée d'une inégalité et de ce fait d'une injustice vécue quotidiennement par l'homme et la femme noirs » (BOUVIER, 2010 : 61-62).*

Il y est question de leur propre origine, celles des peuples noirs et de la situation présente des Antillais. Les étudiants noirs réunis à Paris se retrouvent, sinon des ancêtres communs, du moins une histoire partagée entre ceux qui ont traversé les mers dans les pires conditions et ces coreligionnaires, les Africains, dont les parents ont pu rester à quai et éviter le transbordement. Aimé Césaire souligne qu'une même histoire unit les uns aux autres, Afrique et Caraïbes, du moins dans ses débuts. Ce constat est celui que font également les Sénégalais Léopold Sédar Senghor, Birago Diop et le Guyanais Léon-Gontran Damas.

> *« Un écart existe cependant entre eux. C'est celui d'une volonté ou d'une illusion d'intégration beaucoup plus forte aux Antilles, de par son histoire, qu'en Afrique. Cela lie plus fortement ces insulaires. Cette illusion renforce leur dépendance et le mimétisme face*

aux valeurs blanches. Les populations africaines, ancrées de tout temps dans un sol et des cultures multiples, sont moins sujettes à ce traumatisme. Ce conflit, ce dilemme est, comme l'indique Césaire, la part propre des Antillais » (BOUVIER, 2010 : 63).

Aimé Césaire déclare que « personne ne mettait en doute la supériorité de la civilisation européenne, sa vocation de l'universel, personne n'avait honte d'être colonie […] Autrement dit, [ils] étaient dans un siècle dominé par la théorie de l'assimilation. […] Ainsi la Négritude c'était pour [eux] une réaction contre tout cela : d'abord l'affirmation d' [eux-mêmes], le retour à [leur] identité, la découverte de [leur] propre 'moi'. Ce n'était pas du tout une théorie raciste renversée. La Négritude, c'était pour [lui] une grille de lecture de la Martinique. » [317]

Ainsi ce mouvement littéraire apparaîtrait comme la possibilité de représenter les sujets subalternes de couleur antillais et africains. La prise en compte du fait noir et de la Négritude fonctionne comme une dimension qui permet à Césaire de ne pas ou de peu connaître de manière psychosomatique l'aliénation et les illusions de l'intégration dont nombre de « nègre-blanc » sont atteints.

Selon Pierre Bouvier, La négritude se présente comme une notion tant théorique que pratique. Ses valeurs visent une opérationnalité heuristique et pragmatique. Les colonisés n'ont plus à subir l'occultation de leur identité et de leur provenance. Le mépris alimenté par une dévalorisation symbolique et des traitements physiques inhumains ne peuvent ni ne doivent plus avoir cours. Dans un premier temps, il convient de s'appuyer sur une relecture du passé et en particulier sur celui de la traite et des lieux d'origine de leurs ancêtres : l'Afrique.

« Poètes, essayistes, écrivains redonnent un lustre à ce qui avait été spolié et déprécié, sinon passé sous silence par les intéressés eux-mêmes » (BOUVIER, 2010 : 68). Une ligne de fracture se mettrait en place qui distingue d'une part ceux pour lesquels la négritude a une composante d'abord culturelle, littéraire et civilisationnelle et d'autre part les tenants d'une négritude inscrite et porteuse de valeurs sinon marxistes du moins fortement reliées aux mouvements politiques et littéraires, surréalistes, de l'époque, dont ceux liés aux luttes anticoloniales. La négritude telle qu'ils l'ont envisagée dans les années 1931-1935 et vis-à-vis de laquelle Frantz Fanon restera, ultérieurement, sceptique : '[…] est projet et action. Elle est projet dans la mesure où [ils veulent] se fonder sur la Négritude traditionnelle pour apporter cette contribution à la Civilisation universelle. Elle est action dans la mesure où [ils réalisent] concrètement [leur] projet dans tous les domaines, singulièrement, dans les domaines de la littérature et des arts. »[318]

---

[317] Aimé CÉSAIRE, Daniel DELAS, *Aimé Césaire*, Paris, Hachette, 1991, p.141-142.

[318] Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté V*, Paris, Le Seuil, 1993, p.7.

Les sens à donner au terme de négritude alimentent des débats qui ne cessent de s'imposer, en particulier dans les années de l'après-guerre, autour de la revue *Présence africaine*, débats auxquels participera Frantz Fanon, lors du premier Congrès des écrivains et artistes noirs, ou qui ré émergent et continuent à interpeller la position du colonisé ou du postcolonial noir. Suivant les époques, explique Pierre Bouvier, la notion paraît obsolète. C'est contre cette appréhension que s'élèvent ses pères tutélaires. En 1961, dans le contexte de la décolonisation, au-delà des tensions entre régimes de l'Est ou de l'Ouest et contre toute idée essentialiste négriste sinon raciste, Senghor s'en fait l'écho : « Non, le problème de la Négritude n'est pas dépassé […] Nous avons à défendre un certain nombre de valeurs culturelles, qui sont nécessaires au monde : le don de l'émotion à la chaleur du monde, le don de l'image et du rythme, le don de la forme et de la beauté, le don de la démocratie et de la communion » (CÉSAIRE, 1991 : 319). Plus de vingt ans plus tard rapporte Pierre Bouvier, Aimé Césaire, lors d'un colloque en 1987, répond aux critiques répétitives quant à ce qu'est la Négritude et aux raisons de cette démarche :

> *« Recherche de notre identité, affirmation de notre droit à la différence, sommation faite à tous d'une reconnaissance de ce droit et du respect de notre personnalité communautaire […] Je vois que certains s'interrogent de temps en temps sur la Négritude. Mais, en vérité, ce n'est pas la Négritude qui fait question aujourd'hui. Ce qui fait question, c'est le racisme ; c'est la recrudescence du racisme dans le monde entier […] Nous sommes de ceux qui refusent d'oublier. Nous sommes de ceux qui refusent l'amnésie même comme méthode. Il ne s'agit ni d'intégrisme, ni de fondamentalisme, encore moins de puéril nombrilisme. Nous sommes tout simplement du parti de la dignité et du parti de la fidélité ; je dirai donc : provignement, oui ; dessouchement, non*[320]*. »*

Aimé Césaire et Frantz Fanon seraient des devanciers du processus postcolonial. Les trajectoires et les écrits de Césaire et de Fanon entrelacent littérature et politique. Ils ne sont pas étrangers à la démarche dite postcoloniale ; ils la devanceraient si l'on s'en tenait à une datation stricte, celle de la reconnaissance de ce type d'étude et de recherche déclinées, sous divers registre et enjeux (BOUVIER, 2010 :17). Leurs travaux, écrits pour la plupart entre les années 1940 et 1960, peuvent être mis en rapport avec les démarches postcoloniales déployées à partir des années 1980.

---

[319] Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté IV*, Paris, Le Seuil, 1983, pp. 50-51.

[320] Aimé CÉSAIRE, *Discours sur la négritude*, Paris, Présence Africaine, 2004, p.89-90-91.

3. Un « monde blanc français » contre un « monde noir africain-antillais ».

3.1. Rehvana est-elle l'une ou l'autre, a-t-elle un discours colonial ou postcolonial ?

Le champ lexical important de l'altérité est au cœur des intitulés de chapitres : « L'une », « L'autre », « Quelque autre », « L'une et l'autre », « L'autre Paris », « Quelqu'une », « L'autre Martinique », « quelque part entre l'une et l'autre », « L'une ou l'autre », « Aucune », « Nulle part ».

Nous voyons bien que dans ce tournis entre l'une et l'autre, c'est-à-dire entre Paris et la Martinique que l'anti-héroïne se perd dans un espace-temps. Telle est révélée son identité de migrante. Émigrée à Paris avec sa famille, Rehvana rejette toute forme de modernisme, rejette tous ceux qui ne sont pas dans le conflit postcolonial, comme elle rejette son corps blanc et ses cheveux lisses qui seraient la marque du métissage et de la souillure. Nous avons là affaire à un discours colonial renversé, puisque le discours colonial aspire à la pureté de la race blanche, alors que son discours et celui de certains personnages antillais prônent la pureté de la race noire face à la race blanche, comme en réponse au discours colonial. Pourtant, Rehvana essentialise l'Antillais, de la même manière que le colon l'essentialisait.

N'acceptant pas la réalité, et placée toujours dans le refus, Rehvana ne semble vivre que dans un songe *:*

> *« Jérémie n'a jamais connu ni peur ni honte de sa peau bleue, ni dégoût devant son miroir, ni tête crépue basse face au monde, ni fureur, ni rancœur, ni sentiment d'une injustice, à ce qu'il semble, ni camouflage irraisonné d'une odeur de cale et d'exil que n'auraient lavée, sur sa peau, ni les océans ni les siècles. Bien au contraire, quand un sourire offre aux regards le blanc de sa denture parfaite, gonfle et entrouvre, brun-violet et mouillées, ses lèvres débordantes et charnues, il n'est revanche ni reniement, il est sourire. Il ne*

passe aucune ligne, il existe. Se pourrait-il que tout cela ne soit qu'apparence ? 'Tu es trop sérieux, trop solide, trop patient et trop plein d'avenir pour te fourvoyer avec quelqu'un comme moi. Laisse-moi, Jérémie ; il n'y a rien à attendre de moi', affirme-t-elle, émergeant, comme à reculons, de ce rêve émietté où Jérémie n'a pas sa part » (PINALIE, 1989 : 31).

Si Jérémie existe, Rehvana n'existe quant à elle, que dans le songe, au contour vaporeux, à la recherche d'une identité rêvée :

« Des touffes de poils graisseux émergent en tumulte de ses oreilles et de son nez, il s'approche encore davantage, et l'œil chassieux détaille effrontément la jeune femme [Rehvana] en haillons, couverte de bleus, trébuchante, misérable petite fille flouée, rompue » (PINALIE, 1989 : 32).

Rehvana est dans le perpétuel désir de ce qu'elle n'est pas. Elle se déconstruit pour se reconstruire.

« Mais que veux-tu, il faut me pardonner : j'ai du mal à m'y retrouver. Grand-mère recommandait de blanchir la race autant que possible, vous, vous dites : 'Noircissez la race !' Il ne faut pas m'en vouloir : je ne sais plus sur quel pied danser » (PINALIE, 1989 : 197)…

Rehvana n'existe que dans le songe, au contour vaporeux, à la recherche d'une identité rêvée jusqu'à sa mort à l'excipit qui répond à l'incipit de « l'inauthentique Afrique-France » :

« Elle [la vieille dame] vient de lire dans un coin de son journal qu'une jeune femme d'origine antillaise avait été retrouvée morte de faim avec son enfant dans un HLM de la banlieue parisienne. Elle aurait pourtant juré qu'aujourd'hui, à l'orée du XXI^e^ siècle, on ne pouvait mourir de faim qu'en plein cœur du Sahel. La vieille câpresse du Saint-Esprit a versé un pleur incrédule sur cette jeune femme inconnue qui s'est donné là-bas, à La Courneuve, aux Quatre-Mille, une mort de dèsert d'Afrique pour n'avoir pu vivre africaine. Balata, avril-décembre 1987. » (PINALIE, 1989 : 358)

Cette dernière scène a lieu dans le vol Martinique-France rapportée par une vieille Martiniquaise acceptant le passé comme le présent, malgré son grand âge et vivant avec son temps, chose que n'avait pas voulu Rehvana.

Comme la narratrice autodiégétique réunionnaise Rose, Rehvana, le personnage principal martiniquais va essuyer un échec dans sa quête de pureté de la race, puisqu'elle ne parvient pas à accepter le métissage et l'idée d'identités plurielles, comme les romanciers réunionnais des romans coloniaux, Marius-Ary Leblond. Contrairement à sa sœur Matildana qui parvient à concilier les deux identités. Le conflit existentiel chez Rehvana se manifeste dans le rejet total de son identité française et du contact avec cette culture blanche, en réponse au processus d'assimilation. Matildana, la sœur modèle martiniquaise, apprend le créole

martiniquais et se rend de plus en plus en Martinique, pour se rapprocher elle aussi, de cette culture à la croisée du monde africain et français, car « L'autre » de la deuxième partie du premier Chant, c'est la grande sœur Matildana :

> *« la sœur aînée de Rehvana, grande fille saine aux pommettes saillantes de Caraïbes –ou de Viking-, […] Jamais Jérémie n'avait vu la splendeur de cet être si résolument multiforme ; […] Toute diaprure suzeraine et senteurs d'îles vierges, toute distinction d'ici et langueurs de là-bas, elle allait opposant au monde son profil net des rivages du Gange, l'arête superbement Arynne de son nez fier, la fougue ondoyante de ses grands cheveux déchaînés et sa hauteur callipyge de princesse yoruba. Superbe errement de l'histoire, elle le confondait sans rien dire » (PINALIE, 1989 : 39-40).*

C'est à travers le regard de Jérémie que le lecteur a accès au portrait physique de Matildana. Sa description porte en lui les traces d'un discours orientaliste phallocentré réifiant la femme orientale, la femme de couleur en objet de désir, en objet sexuel, comme l'indiques les images : « îles vierges » et « langueurs de là-bas ». Sa beauté hybride réduit au silence le jeune homme. Ce qui dit bien toute sa force :

> *« C'était comme si chaque race, chaque peuple avait investi dans ses chairs tout ce qu'il avait de plus beau ; comme si quelque alchimiste, quelque génie visionnaire, avait eu le pouvoir de concentrer dans cet être toutes les beautés de l'univers, de les y répartir en un savant dosage et de les y unir en symbiose parfaite. Elle était là, hors d'atteinte, Pandore libre, bien plantée dans la confusion de ses sangs » (PINALIE, 1989 : 39).*

Dans son discours, le métissage est mis en valeur, comme une forme de beauté, de « pureté » originelle, synonyme de force, puisque Matildana, allégorie de la Métisse, passe pour la Mère du monde. Nous observons également dans cette description qui insiste sur sa grandeur mais aussi sur sa force quelque page plus loin qui contrastent avec l'être faiblard qu'est sa sœur, « fragile fleur », toujours ayant besoin de la protection de sa sœur et du chevalier servant qu'était Jérémie.

> *« Guerrière souveraine de toute marque d'infamie, ni à roi, ni à maître, ni à malédiction pliée, Matildana, longue force déliée, noble Grande affranchie de tous fers ; Matildana, l'immortelle grande, déviation majeure de son moi, l'irréductible déjà parfaite, la grande sœur supérieure et déjà faite, […] Matildana rieuse et immortelle, la grande sœur loyale, l'Éternelle. Celle qui porte sur son dos la petite quand les chemins sont escarpés ; elle qui déchire ses mains aux ronces parce que la petite aime les mûres ; celle dont les jambes bravèrent les férules de l'ortie quand, tous frères et cousins enfuis, elle était là pleurante et gourde, la benjamine. » (PINALIE, 1989 : 44)*

Cette Matildana éternelle contraste beaucoup avec sa sœur mortelle Rehvana, morte de faim sans avoir pu prendre soin de son propre enfant. Rehvana voulait vivre autrement que ce modèle de puissance féminine. Elle veut être réduite à l'état de subalterne de l'homme et souhaite retrouver un état qui la rapprocherait d'une

image plus « traditionnelle » de la femme antillaise : « Tout est prêt. Elle s'est parée pour l'homme, elle l'attend. Elle a sous ses yeux en amande, de grands cernes bleutés ainsi qu'une femme de harem, comme une esclave très demandée, comme une esclave de lit » (PINALIE, 1989 : 114).

Rehvana plaque l'image de la femme antillaise sur celle qui serait pauvre, soumise à l'homme, la ménagère maltraitée, objet sexuel. Elle voit dans le folklore martiniquais une réalité qu'elle croit plus authentique. Cette réalité folklorique est figée par les récits de vie et souvenirs en vogue dans la littérature antillaise contemporaine selon Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. Rehvana veut atteindre cette réalité idéalisée à ses dépends et au péril de sa vie. Tout se passe comme si elle voulait devenir quelque part l'ancêtre, cette mère pilier, forte, capable de cuisiner, d'entretenir une maison, de vivre avec peu de moyen financier, familière à l'univers surnaturel « féminin » de la Martinique :

> *« C'est avec une joie sans nom qu'elle a fendu le fruit à pain en quatre et senti couler à ses paumes le lait poisseux qui s'en écoule. Elle met toute sa fierté dans l'énorme tranche de tazar qui marine sur le potager à côté de l'évier fendu, car elle a retrouvé le nom, en même temps que la joie, des choses d'ici. […] Elle n'a cure de ses ongles rognés, érodès, misérables, et quand, à ses doigts cisaillés […], perle le sang d'une coupure, alors qu'elle écaillait le poisson pour le blaff, c'est à peine si elle interrompt son travail, et c'est avec une délectation sans mélange qu'elle tète, à la hâte, les gouttelettes à la saveur âpre de sa vérité reconquise. » (PINALIE, 1989 : 120-121)*

Comme ces récits de vie et de souvenirs, Rehvana rejette toute culture moderniste qu'elle associe de manière manichéenne à l'Europe et à la France, et prône une vie « simple », en symbiose avec une nature nourricière, qui la rapprocherait d'une innocence, qui l'éloignerait de la définition de culture et de modernité du siècle des Lumières et repris par les discours orientalistes qui opposent culture et nature, et qui opposent modernisme et traditionnel.

> *« Elle n'a que faire des robots ménagers et autres ustensiles de paresseuses modernes ; qu'en ferait-elle, d'ailleurs, dans cette maison sans électricité ? Si, au cours d'une de ses rares descentes à Fort-de France, elle s'est rendue quelquefois au supermarché, ce n'était pas pour acheter betteraves, endives ou fromage de France, mais pour y apprendre par cœur, debout au rayon librairie, des recettes créoles dans les livres de cuisine qu'elle n'a pas les moyens d'acheter » (PINALIE, 1989 : 121).*

Elle propose ainsi face à sa sœur, un autre modèle féminin, comme en contre-discours, avec pour agency, cette capacité à vivre de manière autonome, en autarcis, sans aucune aide extérieur, et pourtant, le narrateur continue à se moquer d'elle, puisqu'elle accepte l'argent de sa grande sœur Matildana. Ne pouvons-nous y

voir un symbole d'indépendance politique dans le rêve de Rehvana, comme celui de Mayotte Capécia ?

Toutefois, cette indépendance vis-à-vis d'une métropole, d'une économie capitaliste et vis-à-vis de tout échange et de tout contact avec le dehors ou avec les Autres, entre en contradiction avec son effacement, son absence de volonté propre, puisque ses actions sont programmées non pas pour elle, mais pour son amant martiniquais, et pour se donner « un genre antillais », comme si elle devait jouer au théâtre, le rôle de l'Antillaise : « Elle fait tout ça pour Éric, et parce que c'est antillais » (PINALIE, 1989 : 122).

Dans sa conception, la France serait donc moderniste et la Martinique, « traditionaliste », contrairement à la conception de Matildana. Dans son troisième chant, l'une des parties s'intitule « l'Une ou l'Autre » signifie « que Matildana meure et Rehvana vivra » : « Que Matildana meure, et je vivrai ! Il est ainsi. Oui, il semble qu'il en soit ainsi : que Matildana meure et Rehvana vivra » (PINALIE, 1989 : 122).

Rehvana reste insaisissable et hétérogène. Tous les autres personnages tentent d'en faire un objet de savoir :

> *« Pour en revenir à ton cas, car tu es un cas, mon cher ange, je te fais grâce de tout ce qu'on pu dire les autres… Quoi qu'ils disent, quoi qu'ils pensent et quelle que soit leur opinion sur le sujet, tous ne parlent pratiquement que de toi depuis ta mystérieuse et romanesque disparition. Tu peux être fière de toi : tu as, sans le savoir (mais peut-être l'as-tu voulu…), mis le ressourcement au goût du jour. La problématique de ta vie, ta trajectoire, tes choix et tes drôles d'engagements déchaînent les passions, ma très chère ! Jérémie, […] se refuse d'analyser ton cas. Mais Marie-Aude, Jude et Anne-Sophie sont convaincus de ta quasi-aliénation mentale ; Luc et Bénédicte – qui préparent leur doux nid d'amour […] –sont d'avis que 'ça te passera'… Seuls Guillaume, Marion et Stéphanie te trouvent originale et 'épatante' ; et encore, ils n'ont même pas toutes les données : ils n'ont fait qu'entendre vaguement parler de tes Ébonis et de leur folklore » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 109).*

Dans cette lettre qu'envoie Matildana à sa sœur pour établir vainement une communication, les interlocuteurs la construiraient à la fin, en objets de discours, ceux qui ont été sujets de discours de savoir sur Rehvana, ceux qui ont tenté de l'homogénéiser et de prendre quelque part le contrôle sur ce personnage incompréhensible. Ces autres sont là pour l'analyser dans des rumeurs, car la rumeur est un espace de contrôle des mœurs et un espace narratif dans lequel tout un chacun est jugé et critiqué, surtout si ses actes vont à l'encontre de l'entendement et de la

doxa. C'est aussi un moyen pour ceux qui n'ont pas le fin mot de l'histoire, qui n'ont pas accès à la vérité, se créer des vérités et de rendre ces Autres insaisissables, en personnages connus et définissables. Il s'agit donc d'un moyen de se rapprocher.

3.2 Sortir de l'identité racialisée et y entrer dans *Rouge Cafrine*.

Les personnages principaux de notre corpus primaire ne parviennent pas à détruire la logique binaire à partir de laquelle sont souvent construites les identités noire et blanche, soi et Autre. Jean-Claude Carpanin Marimoutou explique qu'il faut prendre en compte la complexité du réel et de la relation. Pour Frantz Fanon, il faut tendre à un nouvel humanisme non racialisé, de même qu'Edward Saïd affirme qu'il faut oublier d'étiqueter et de hiérarchiser, parce qu'il n'existe pas strictement et exclusivement Noir, Blanc, Orientaux, Occidentaux, Chrétiens, Musulman dans la mesure où le colon n'est pas homogène, de même que le colonisé n'a pas sa place dans les mots qui le nomment. Il est donc nécessaire de « des-essentialiser » les mondes selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou.

Frantz Fanon écrit que « ce qu'on appelle l'âme noire est une construction du Blanc ».[321] Il explique que la présence noire suit la narration représentative de la personne occidentale, puisque son passé qui est attaché à des stéréotypes menteurs de primitivisme et de dégénérescence, ne peut produire d'histoire de progrès civil, pas d'espace pour le *socius*. En outre, son présent démembré et disloqué, ne contiendra pas l'image de l'identité questionnée dans la dialectique corps/esprit et résolue dans l'épistémologie de l'apparence et de la réalité. Homi Bhabha affirme en effet que « Les yeux de l'homme blanc démembrent le corps de l'homme noir et, par cet acte de violence épistémique, son propre cadre de référence se trouve transgressé, son champ de vision perturbé » (BHABHA, 2007 :86).

[321] *Ibid*., p.48

Pour Frantz Fanon, « Le Nègre [demeure] esclave de son infériorité, [tandis que] le Blanc esclave de sa supériorité, se comportent tous deux selon une ligne d'orientation névrotique. »[322]

Dans son cinquième chapitre, Frantz Fanon assiste aux efforts dèsespérés d'un nègre qui s'acharne à découvrir le sens de l'identité noire, car la civilisation blanche et la culture européenne ont imposé au Noir une déviation existentielle. Le théoricien montrera que souvent ce que nous appelons « âme noire » est une construction du Blanc.

> *« Le Noir évolué, esclave du mythe nègre, spontané, cosmique, sent à un moment donné que sa race ne le comprend plus. Ou qu'il ne la comprend plus. Alors il s'en félicite et, développant cette différence, cette incompréhension, cette dèsharmonie, il y trouve le sens de sa véritable humanité. Ou plus rarement il veut être à son peuple. Et c'est la rage aux lèvres, le vertige au cœur, qu'il s'enfonce dans le grand trou noir » (FANON, 1971 :11).*

Ces observations et conclusions ne vaudraient que pour les Antillais, explique Frantz Fanon, tout au moins en ce qui concerne le Noir chez lui.

L'héroïne ou l'anti-héroïne du roman réunionnais *Rouge Cafrine*, doit aussi faire disparaître Rose, pour que vive Mélissa, son « moi » inventé par et pour le discours hégémonique de ses supérieurs du plateau télévisé parisien. Elle s'assassine elle-même pour épouser les contours de la jeune femme exotique et orientale, de l'autre « pour » l'Occident et par l'Occident :

> *« 'Tu te prêtes poliment au jeu, c'est important pour ta carrière.' 'Tu iras à cette soirée c'est essentiel'. 'Tu te montreras ici c'est important' 'tu diras ça c'est essentiel.' Ce sont eux qui vendent l'émission, en forgeant ton image'. 'oui' Mélissa ne contrariait pas, ne se rebellait pas, elle, docile, écoutait les conseils, appliquait les leçons en faisant disparaître Rose. Le crime parfait, fantôme sans cadavre qui hantait quelque-fois ses nuits mais rien de bien méchant, rien que Mélissa ne puisse gérer. » (BOURKOFF, 2003 : 104)*

Dès la deuxième partie, tout se passe comme si Rose était parlée par l'univers médiatique qui la réinvente, à commencer par la rebaptiser « Mélissa ». Le « oui » comme seule réponse aux ordres et le champ lexical de la soumission, en font le seul réceptacle sans réflexion. Alors que la phrase suivante mettant en scène la prise de distance et le recul que génère l'écriture d'un journal met en évidence la capacité de la narratrice à juger et à mettre en accusation ce discours dominant.

---

[322] *Ibid*., p.48

D'autant qu'au final, c'est elle qui utilise ce discours dominant auquel elle adhère par le biais d'un masque pour atteindre sa mère et se venger d'elle :

> *« Ma mère placarderait-elle mes photos partout ? Madame la voisine vous avez vu c'est mon autre fille, celle que j'ai toujours rejetée, finalement j'ai eu tort, tort, tort, tort regardez, madame la voisine, elle est souvent dans les journaux. Je regrette, regrette, regrette, regrette » (BOURKOFF, 2003 : 104).*

Son discours se veut ironique envers le discours de ses chefs comme celui de sa mère, qu'elle fait ici « parler », comme des pantins comme pour mieux les juger, et les placer cette fois dans le statut de subalterne, puisque c'est eux, qui à présent, par cette énonciation deviennent subalternes de Rose-Mélissa, qui les tournent en dérision avec ironie.

Tout se passe comme si elle vivait et voyait le film de sa vengeance, car tout comme Rehvana et Nadège, elle vit à présent dans une autre réalité, à la croisée du monde médiatique, cinématographique, du monde des contes, et de la postcolonialité :

> *« Madame la voisine lui demandez-vous de mes nouvelles en lui tendant les hebdomadaires à scandale ? Ignore-t-elle ses regrets, la femme blanche ? Peut-être est-elle sûre d'elle, sans tort et sans remords » (BOURKOFF, 2003 : 104).*

Mélissa vit elle aussi, dans le mensonge, dans la fausseté, dans l'illusion d'une vie parfaite, en fuyant toute réalité et toute vérité :

> *« J'avais échappé à ses [de sa sœur] mèches légères et blondes caressant l'ovale parfaitement dessiné de son visage. Evité son teint pâle relevé de nuances de perles rosée blanche. Fui la comparaison encore une fois. Je cédais à la panique de la confrontation. De transformer les vivants en fantômes ne les avait pas rendus moins réels. Ma sœur en chair et en os qui sortait de mes souvenirs et m'attendait, moi. […] Cette dérobade préservait le besoin vital que j'avais de croire que j'étais parfaite » (BOURKOFF, 2003 : 117-118).*

Comme pour montrer qu'elle est l'égale de sa sœur dans l'ombre de laquelle elle a toujours vécu, comme les personnages de *L'autre qui danse* et *Á l'autre bout de moi*. Jalousant sa sœur comme ces derniers, elle fuit sa sœur, fuit sa famille, son île natale dans le seul objectif finalement serait de s'en rapprocher, de mieux se blanchir et d'effacer l'altérité et de devenir celle en qui les téléspectateurs se reconnaîtraient :

> *« Cette fuite me manipulait plus qu'elle ne me construisait. Mélissa à la recherche de l'hédonisme. Mélissa provocant son amnésie pour mieux maîtriser son futur. […] Les contes étaient diffusés… partout. J'étais sur la couverture des programmes… partout. Dans la plupart des endroits, les gens s'identifiaient à ma peau plus qu'à mon image. La*

métisse, la chabine, la cafrine rouge leur ressemblait. On lui tendait mille stylos, ses photos, ses posters à l'hôtel, dans la rue. Parfois elle se reconnaissait enfant, une Rose lui présentant une page usée d'un vieux magazine, alors elle lui donnait une photo et s'appliquait pour l'autographe » (BOURKOFF, 2003 : 110).

Il y a dans cette description une sorte d'échange, qui annule toute différence raciale et culturelle dont elle a toujours été stigmatisée depuis son enfance. Elle ne pourra énoncer sa vie, et remplir le contrat fictif de l'authenticité de son pacte autobiographique imposé par la forme du journal, qu'en prenant conscience de cette fuite contradictoire et assimilationniste pour mieux se rapprocher de sa mère :

« J'ai donc dû me souvenir, pas question de fuite, je devais mettre mon inconscient sur la table. Pas de bavardages sur la vie des autres, non le grand déballage de printemps de la mienne. Les tripes au grand jour. J'admirais ma mère et reproduisit le schéma de sa souffrance avec la honte qu'elle éprouvait pour son père. Je n'ai pas pu construire un lien avec elle qui se détestait à travers moi. Ce n'était pas moi qui avais un problème honteux de couleur, mais elle qui avait un Œdipe raté. […] Les mots m'étaient venus lentement comme impénétrables, inintelligibles et à force de me perdre dans les dédales de couloirs blancs, ponctués de fenêtre fermées. Je finissais par trouver un sens à ses mots et donner un sens à mon histoire » (BOURKOFF, 2003 : 143).

La narratrice en fin de chapitre peut finalement parler d'elle-même sans faux-semblant.

3.3 Rehvana sans identité par désir d'atteindre l'image féminine noire africaine traditionnaliste.

Si Anne est en quête de vie, Rehvana l'héroïne ou l'anti-héroïne du roman martiniquais *L'autre qui danse* de Suzanne Dracius-Pinalie court après l'authentique identité antillaise liée à l'Afrique qu'elle assigne à un lieu, à un mode de vie « traditionnel » et à une conception subalterne de la femme de couleur à l'homme antillais. D'où ses premières paroles du « Promonologue » :

« Je ne veux pas d'une Afrique de contrainte, de cette fausse Afrique, cette Afrique fabriquée, cette Afrique qui mutile, avilit, défigure. J'étouffe dans ces boubous. Tu ne peux être Afrique, face grimaçante ne choisissant que le mal, n'instituant que des rites oppressants, n'embarquant, comme dans la malle maudite, que pour des voyages d'opprobre » (PINALIE, 1989 : 11).

Pourtant, tout au long de ce roman, Rehvana ne fera que s'asservir un peu plus à des hommes antillais, l'homme-Afrique. Elle ne fera que s'avilir aux rites dans le but d'être liée aux ancêtres à Paris, comme en Martinique.

> *« Elle [Rehvana] s'était elle-même fabriqué des frayeurs à ses yeux salutaires, et c'est dans l'enthousiasme le plus fervent qu'elle s'était courbée, frémissante, sous le joug des croyances anciennes. Depuis son retour en Martinique, Rehvana avait consciemment cultivé cette foi aveugle et cette crédulité forcée, car elle voyait là comme l'essence occulte de l'âme antillaise ; elle leur prêtait le pouvoir de tisser un lien avec ses racines atrophiées, de renouer l'unité rompue » (PINALIE, 1989 : 100-101).*

Elle est tournée en dérision par le narrateur qui adopte un discours orientaliste assignant Rehvana comme l'Orient n'ayant aucune logique, contrairement à l'Occident :

> *« Depuis qu'elle habitait avec Éric la grande maison de Café, Rehvana avait accueilli, consentante, toute une charge de zombis au mutisme féroce pour l'épouvanter, la hanter, l'initier aux mystères de sa race. Et son effroi était d'autant plus implacable qu'elle avait décidé d'y croire» (PINALIE, 1989 : 101).*

Tout se passe comme si Rehvana ne voyait la Martinique qu'à travers les stéréotypes, qu'à travers cet orientalisme crée par l'Occident, sans prendre en compte la complexité du réel, de la relation et des contacts qui existent entre colonisateur et colon. Ce personnage vit dans un songe, dans une réalité autre que celle des autres personnages, incompris de ses proches, nous pouvons la comparer à Nadège d'*Á l'autre bout de moi*, cet insaisissable personnage mauricien. Nous supposons que son obsession pour une quelconque authenticité viendrait de cette perte de repère entre réalité et souvenir, entre rêve et bribe de vie, d'où un récit fragmenté, inconstant, aux multiples points de vue évoluant des personnages et de l'anti-héroïne elle-même qui parvient même à se contredire.

Dès le départ, Rehvana évoque une expérience qui aurait mal tourné au sein de la secte des Ébonis à laquelle elle adhère, la femme est y objet de l'homme. Il en est de même dans la conception martiniquaise, puisqu'en Martinique, Rehvana est totalement soumise à Éric et demeure dans cet état de subalternité. Elle est aussi objet sexuel de l'homme. D'ailleurs, toutes les femmes dans le regard de l'homme martiniquais ne peuvent être autre chose qu'objets sexuels. Maltraitée par un drogué, Rehvana connaîtra la déchéance jusqu'à arriver à une non-existence. Tout se passe comme si pour devenir une « authentique » Martiniquaise ou Africaine, il lui fallait être réduite à néant et à la souffrance physique et mentale. Contrairement à la sœur

modèle et rassurante Matildana qui tend à être une femme créole martiniquaise avec une conception occidentale de la femme égale à l'homme. Elle ne reprend pas le discours de l'homme qui enferme la femme dans l'infériorité. Elle ne se voit pas comme inférieure à l'homme mais égale au Martiniquais.

Cette étudiante et intellectuelle réfléchit à sa condition et n'est influencée par aucun homme, tandis que sa jeune sœur Rehvana a toujours agit selon l'influence et la volonté d'un homme. En effet, Rehvana a toujours été parlée par d'autres dans le texte, dans la mesure où le lecteur n'a presque jamais accès à ses discours, mais à ceux des autres personnages qui la réprimandent, qui jugent ses actes ou qui lui donnent des conseils. En fait, il s'agit de discours de ceux qui souhaitent en quelque sorte régenter sa vie, parce qu'elle devient peu à peu victime des hommes et qu'elle a un comportement d' « inconsciente ». Rehvana est un personnage féminin mystérieux qui reste discret quant à ses choix et qui cache son jeu. Personne ne parvient à déchiffrer son comportement qui n'est décelable qu'en fin de roman.

Au début du roman, Rehvana donne son avis, bien qu'au fur et à mesure elle préfère faire confiance à Abdoulaye, un universitaire chef de la secte des Ébonis, plutôt qu'en son propre discernement :

> *« Pourtant ils savent bien, tous, que Rehvana les a toujours aidès, toujours imités, qu'elle s'est toujours tue et toujours rendue disponible pour l'exécution de leurs projets, même les plus fous, qu'elle n'a jamais parlé, jamais dèsobéi, jamais reculé, même quand il a été question de faire des choses difficiles, insensées » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 51).*

Les répétitions des adverbes « toujours » et « jamais » indiquent clairement sa foi et sa confiance aveugle en ce groupe. Pour intégrer la communauté des Africains, il lui fallait ne plus exister, ne surtout pas donner son avis et n'être qu'objet du groupe. Tout se passe comme si Rehvana devait purger une faute, à savoir celle d'être métisse : « Lui, il prétend que ça fait un siècle qu'elle est là-haut, s'en prend à son éducation, son caractère et la nature de son amour, son espèce et sa race (… si tant est qu'elle en ait une) » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 131). La conception d'Éric est celle de l'identité pure qui fait défaut à Rehvana, l'« hybride ». Ce discours contre le métissage lui reproche son « impureté », sa souillure. Ainsi le « Métis » serait une erreur.

Au début du roman, Rehvana semble penser par elle-même, mais elle perd pied en Martinique et ses objectifs restent toujours obscurs. Que cherche-t-elle en

restant en Martinique, maltraitée et souffrante, sinon à montrer son « agency », sa capacité à agir de façon autonome, de façon indépendante ? Que cherche-t-elle sinon à prouver sa capacité à s'adapter, à vivre en dehors du monde occidental, capacité également à adopter les mentalités martiniquaises en dépit de sa perte de liberté d'expression ? Elle abandonne sa condition de femme moderne et pensante pour se rapprocher de l'image de la femme Noire « traditionnelle », tournée vers la sorcellerie, les tâches ménagères et proche des enfants, représentée par Man Cidalise qui sera sa Mère-Martinique, transportant Rehvana dans le monde créole martiniquais, dans l'imaginaire des contes en langue créole, dans le monde de la sorcellerie et des commérages. Man Cidalise symboliserait ainsi le monde féminin martiniquais par excellence, à savoir la femme forte, omnipotente et sage. Tout ce à quoi aspire Rehvana.

Néanmoins peut-on dire que Rehvana est maîtresse d'elle-même, de ses actes, de ses « folies », si dans l'intrigue, cela s'explique par le sort qui lui a été jeté par une autre femme ? *L'autre qui danse* traite ainsi du pouvoir des femmes à manipuler d'autres femmes, à manipuler les hommes, mais aussi de la capacité des femmes à résister à la violence des hommes. La première action du roman martiniquais met en scène la violence des hommes noirs envers la femme métisse qu'est l'anti-héroïne, qui tentent de la tatouer au visage, signe d'un rite de passage, symbole de l'appartenance à la communauté des Ébonis. Pour posséder l'identité de ses bourreaux, Rehvana doit subir un sacrifice, car on sait par la suite, que toutes les femmes de cette communauté ont dû subir ses brimades.

Ce roman s'ouvre donc sur une scène de violence de plusieurs hommes, encouragés par des femmes. L'incipit donne à voir la domination de l'homme noir sur la femme métisse, passage obligée si elle souhaite devenir une femme noire à part entière. Cependant, le fait que le personnage féminin s'est débattue et est parvenue à les échapper, donne à voir l'échec de l'intégration de Rehvana, mais aussi sa rébellion. Elle ne peut accepter la mutilation de son corps et se réfugie auprès de son amant, « noir » au masque blanc, contre qui elle se rebelle également : Jérémie.

Il ne s'agit pas d'une scène de viol, mais de tatouage qui serait symbole de l'intégration de l'héroïne Rehvana dans le groupe africain. L'héroïne raconte

rétrospectivement cette scène décrite dans le vague sans aucune précision, ni nom. Cette fois, les noms apparaissent clairement, ainsi que les paroles. Le bourreau représente pour l'héroïne le « mâle » (qui renvoie à la représentation coloniale de l'homme africain renvoyé à la sauvagerie) dominant africain animal, l'amour et la beauté du corps de l'homme :

> *« Rehvana est pétrie d'amour pour Abdoulaye, noyée dans la fascination de ces grands membres aux muscles longs, et émue, jusqu'au tremblement, par l'œil mahogany, iris fauve, impérieux et mobile […] Dieu, qu'elle est transportée par ces petites taches de négritude, oui, pour elle, émotion, devant ce qu'elle appelle les taches de négritude : elle a anxieusement scruté le blanc trop blanc bleuté de ses yeux à elle, jusqu'à y débusquer – ô triomphe ! –une infime trace d'ocre pâle qui l'a sur-le-champ comblée d'aise » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 24).*

La narratrice autodiégétique cherche à être une autre, à posséder une nouvelle identité, celle de ses bourreaux, d'où le verbe passif « pétri ». Apparaît également une guerre entre tous les personnages féminins noirs :

> *« Et les femmes en boubous chamarrés, déjà marquées, elles, et complices plus ou moins volontaires de cette sinistre mascarade, […] car il fallait qu'elle soit comme elles, il n'y avait pas de raison que cette petite-bourgeoise à peau trop claire, cette mijaurée aux boucles souples, ait gagné les faveurs de leurs plus beau mâle et se permette de refuser de faire le nécessaire pour être totalement des leurs. Mais elle veut bien être des leurs ! Qu'essaie-t-elle de faire d'autre, depuis tant et tant de temps qu'elle se force, pour leur complaire, à manger des choses innommables dans des postures insensées, et 'à faire des sarouals battre et emprisonner ses jambes' - ainsi qu'elle se plaît à le dire-, même quand la chaleur de l'été continental l'incite à se mettre en mini-jupe plutôt qu'à singer les hommes bleus de quelque dèsert factice » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 24).*

Maryse Condé[323] explique que l'on demande à la femme de rester détentrices des valeurs traditionnelles et de représenter le rempart contre l'angoissante montée du modernisme alors que la société toute entière est engagée dans la course au progrès. Elle se demande si la modification du regard que la femme antillaise porte sur elle-même et la dégradation de son statut n'accompagnent pas les progrès de l'urbanisation, la montée de la classe bourgeoise dont les modes de vie sont calqués sur ceux de la « métropole » et la dépendance de plus en plus lourde vis-à-vis des idéaux européens. Pour se faire, elle interroge quelques écrivaines des Caraïbes francophones pour cerner l'image qu'elles ont d'elles-mêmes et appréhender les problèmes dont elles souffrent éventuellement. Elle veut croire en l'unité du « monde caraïbe ». Par ailleurs, elle pose au préalable que dans cet univers dont elle

[323] Maryse CONDÉ, *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'harmattan, 1993, p. 3-4.

défend l'unité, bien des différences peuvent provenir de conditions économiques, sociale, psychologiques, susceptibles d'être expliquées par une ou plus ou moins grande dépendance à l'égard des pôles de domination mondiaux.

Les femmes noires différentes des Féministes blanches, qui cette fois en Amérique, représenteraient la féminité et l'émancipation. A contrario, les femmes noires seraient rattachées au mythe du « matriarcat noir » ainsi qu'à ce qu'on pourrait appeler les stéréotypes de la « féminité noire indigente ».

3.4 La représentation du corps blanc et d'une identité rejetés.

Le texte commence par une scène d'une violence inattendue qui serait synonyme de rite de passage dans la communauté africaine, comme pour dire que pour entrer dans cette culture autre, il faut sacrifier une partie de son visage et du corps massacré. Ce qui veut dire que pour quitter l'identité blanche, il faut passer par de nouvelles pratiques violentes physiques. Nous voyons bien que la narratrice dèsespère de changer d'identité ethnique, identité du « corps ». L'un des procédès de transformation a passé par la coiffure :

> *« Oh ! elle a tout essayé, a suivi toutes les trajectoires excessives du ressourcement systématique, y compris les interminables séances de tressage des cheveux, à se faire impitoyablement tirer, un à un, huit à huit, des cheveux trop lisses pour rester bien longtemps tressés. » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 25).*

Nous nous trouvons en plein contre-discours, étant donné que le texte met en exergue la différence de Rehvana qui tente une transformation du corps blanc au corps noir, mais en vain, alors que dans les autres textes, notamment et surtout dans *Rouge Cafrine*, l'opération a lieu dans le sens inverse. Le texte met en exergue la différence ethnique de la narratrice :

> *« Rehvana se perd en des songeries lointaines tandis que, peu à peu, apparaît son cuir chevelu, tout pâle au soleil d'hiver, mis à nu, par travées régulières, séparant une kyrielle de longues, longues tresses fines, serrées, qu'il faudra faire tenir à l'aide de cordonnets […] car Rehvana, est n'a pas le cheveu assez crépu pour que les tresses tiennent toutes seules. Oh ! On n'a jamais ce que l'on veut : à sa droite, une jeune Africaine bon teint, qui*

a tout ce dont rêve Rehvana, est occupée à choisir des rallonges » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 25).

Les négations marquent le corps perçu négativement. Il n'est pas accepté en tant que tel, de la même manière que Rose tente en vain de changer de couleur de peau et d'avoir les cheveux lisses, quitte à s'asperger de jus de citron.

Rehvana n'a pas sa place dans le monde des « Blancs » :

« Rehvana se hérisse, prête à mordre, quand les conversations insouciantes et oiseuses de ces tiers-mondaines cultivés abordent les grands thèmes redoutables de la négritude, du racisme, de l'identité, des racines. On le fait du bout des lèvres, avec recul, comme s'il s'agissait d'une chose sale » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 46).

La métaphore contenue dans les verbes « hérisser » et « prête à mordre » donne de Rehvana l'image d'un petit animal, d'une petite sauvage, qui écoute ses instincts, ses pulsions plutôt que sa raison. La reprise du discours colonial assigne l'autre colonisé dans la position du sauvage, non civilisé, différent par son impulsivité. Rehvana entre totalement dans le moule de celle qui voit constamment rouge, de l'impétueuse, construisant ainsi l'image de la Martiniquaise.

« Pour Rehvana, ils sont tous entrés, sans le savoir, dans une servitude raisonnée ; en tout cas, elle se sent devenir folle parmi ces fâcheux rigolards, dans ce sixième étage industrieux et mièvre qui, pour elle, se transforme sournoisement, chaque jour davantage, en maison de santé» (DRACIUS PINALIE, 1989 : 46).

Le fait que les autres étudiantes la perçoivent comme un être anormal, irrationnel, voire folle révèle leur incompréhension face au problème colonial et postcolonial, face à ses identités conflictuelles et perplexes. D'autre part, le fait que Jérémie prenne soin d'elle, comme d'une malade transformant le sixième étage en hôpital-hospice marque bien le décalage entre les aspirations de Jérémie et de celle de Rehvana. Jérémie est conscient de la souffrance de celle qu'il aime, mais se voit impuissant, dans le sens où il cherche à faire revenir Rehvana dans ce que cette dernière cherche à fuir. Il ne comprend donc pas pourquoi elle souhaite sortir de ce monde « blanc » sans problème pour entrer dans le monde « noir » inconnu qui ne lui cause que des souffrances physiques et morales.

« Elle se sent de plus en plus mal parmi ces tâcherons pleins d'allant ; elle ne supporte plus de les voir ignorer l'Afrique et n'entrevoie, dans les Antilles, qu'une bande d'îles à bombes immatures pour qui le zouk s'avère le seul médicament » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 47).

Rehvana est seule contre tous dans ce studio où elle vit, dans ce monde qui l'a vue évoluer. Dans cette première partie du roman, le texte met en scène le détachement de Rehvana pour un monde connu, un monde sécurisant, à savoir celui des Français de France et des Antillais vivant en France qui font partie des élites et n'ont une vision de l'Afrique et des Antilles qui serait celle de l'Occidental, une vision qui serait donc faussée. Rehvana veut goûter au monde qui l'appelle, c'est-à-dire au monde africain. Elle aspire à une certaine pureté de la race, à une « authenticité » africaine représentée par Abdoulaye. Les Ébonis apparaissent dans le texte comme un groupe qui crée un mythe compensatoire, une identité radicalement différente qui reprendrait les clichés du discours colonial, mais avec des connotations positives du Noir. Il s'agit de faire l'éloge du Noir qui serait supérieur au Blanc, par sa pensée, sa force physique, mystique et par sa rébellion face à l'ordre et aux autorités françaises. Rehvana tente d'accéder à cette fierté noire et au combat contre toute assimilation ou acculturation française. Nous pouvons dire que c'est le schéma inverse qui se produit dans le sens où Abdoulaye oblige Rehvana à rejeter toute sa vie passée, son identité de française, ses principes et ses pratiques. Rehvana subit une véritable « lavage de cerveau ».

L'autre qui danse raconte l'histoire de cette incompréhension dont a fait l'objet Rehvana durant tout le roman, qui ne sera comprise ni des Blancs, ni des Noirs. La seule qui semble la comprendre restera semble-t-il, Man Cidalise.

> *« Ne me dis pas que tu prends vraiment au sérieux cette sombre équipe de tarés, d'oisifs qui vivent de toutes sortes de trafics louches au nom de la négritude triomphante, convaincus que voler chez les Blancs n'est pas voler » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 28) !*
> *« 'Je peux te dire que ce sont de drôles de zèbres, tes 'Ébonis', tes nègres néo-marrons anachroniques en plein Paris du XXe siècle ! Si tu veux mon avis, ils sont tous bons à enfermer' » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 29) !*

Jérémie et Abdoulaye sont deux personnages antagoniques. De la même manière que l'héroïne et Jérémie sont des personnages duels et n'ont en commun que leur antillanité :

> *« Jérémie est, tout comme Diop, Abdoulaye, Babacar et les autres – qui ont pour noms de baptême catholique Jean-Loup, Marc et Thierry-, ce qu'il est convenu d'appeler un négropolitain ; né à Paris XIXe de parents guadeloupéens émigrés en métropole, il ne voit les Antilles qu'à travers la cadence, Malavoi et Kassav, les accras de morue et le punch. Guadeloupe et Martinique ne représentent pour lui qu'un aimable folklore, dont il ne renie rien, mais il promène sans complexe et sans aigreur sa peau sombre, du plus beau noir, dans les rues de Paris et les couloirs d'HEC » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 30).*

Nous ignorons dans quel camp le narrateur premier se situe. Nous supposons qu'il appartient au groupe de l'héroïne, étant donné qu'il parle des « négropolitains » comme d'Antillais qui n'auraient pas connu les vraies Antilles, qui ne la connaissent qu'à travers la musique. Il existe plusieurs termes qui montrent l'appartenance ethnique des personnages, tels que « négropolitain », « calazaza » qui est défini dans le glossaire comme « sang-mêlé à la peau laiteuse, au type indéfinissable. »

> *« Jérémie, pour sa part, n'entend ni cliquettements de chaînes d'esclave ni la voix de l'Afrique. Enfant de mulâtres de la Grande-Terre, bizarrement sorti noir-bleu, d'une nuit plus sombre que père et mère, comme cela arrive – entre une aînée aux molles rousseurs laiteuses et un petit frère pain d'épice-, une enfance paisible à Pantin, de saines bagarres […] – et peut-être, et surtout, des géniteurs aimants et coupés des pratiques criminelles, délivrés sans doute de l'erreur et originaux sans défi – lui avaient fait grâce du complexe de n'avoir pas la peau ' sauvée' (c'est-à-dire miraculeusement claire, rescapée des noirceurs serviles, évidemment) (DRACIUS PINALIE, 1989 : 31).*

Le narrateur décrit Jérémie comme étant coupé en quelque sorte de l'histoire, complètement déraciné, débarrassé de tout devoir de mémoire et de tout lien avec le passé, ou le pays antillais. Ce passage sonne comme un reproche que lui ferait la narratrice, ou l'anti-héroïne Rehvana qui est hantée par la mémoire, la race et l'Afrique-Martinique. S'agit-il d'admiration ou d'ironie pour celui qui ne connaît aucun complexe, pour celui qui naîtrait presque *ex nihilo* ?

> *« Jérémie n'a jamais connu ni peur ni honte de sa peau bleue, ni dégoût devant son miroir, ni tête crépue basse face au monde, ni fureur, ni rancœur, ni sentiment d'une injustice, à ce qu'il semble, ni camouflage irraisonné d'une odeur de cale et d'exil que n'auraient lavée, sur sa peau, ni les océans ni les siècles » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 31).*

Jérémie serait le personnage masculin non prisonnier de son identité raciale et débarrassé de tout poids de la couleur :

> *« bien dans sa peau étrangement polychrome – d'ébène ivoirienne tout au long de ses longues, interminables mains annelées aux longs ongles bombés, de cannelle suave sur ses bras, et de sapotille claire, satin abricoté, pour le visage » (DRACIUS PINALIE, 1989 : 39).*

Pour Aimé Césaire[324] dans un entretien avec Françoise Vergès, l'assimilation est synonyme d'aliénation, qui serait la chose la plus grave.

> *« Il y avait en fait deux Martinique. La Martinique de la « civilisation », celle des békés, de la féodalité et des petits-bourgeois, nègres ou mulâtres. Et, à côté de cette Martinique, dans la campagne, on trouvait le paysan avec sa houe, en train de bêcher les champs de*

[324] *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel, 2005.

canne, de conduire ses animaux, de battre le tambour, d'avaler son litre de rhum. Cette Martinique était plus authentique que l'autre » (CÉSAIRE, VERGÈS, 2005 : 29).

Cette représentation de la vraie Martinique paysanne, rappelle l'image des romans paysans mauricien et réunionnais *Namasté* et *Dofé sou la pay kann* qui décrivent le « terroir » et le monde de l'Habitation, parce qu'ils auraient dans l'idée, comme de nombreux récits mémoriels du corpus secondaire que le vrai créole, l'authentique « culture » et langue créoles se trouvent du côté de la ruralité. Ils reprennent ainsi une partie de la formation discursive traditionnaliste sur l'Autre de couleur.

4. Destruction des personnages et des narratrices du fait de la carnation avilissante.

4.1 La Négritude : littérature de désaliénation ?

Selon Pierre Bouvier, la notion de négritude voit revenir régulièrement des débats dans le contexte de la décolonisation et des affirmations identitaires. René Ménil, collaborateur à *Tropiques*, n'approuve pas l'angle adopté :

> *« La Négritude […] c'est une doctrine politique qui sera élaborée à partir de la prise de conscience raciale par des intellectuels issus de la petite bourgeoisie coloniale dans le but de résoudre, dans la perspective de cette petite bourgeoisie, les problèmes posées par la lutte de libération dans les colonies françaises à l'époque de l'écroulement de l'impérialisme et de la montée du socialisme, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale[325]» (BOUVIER, 2010 : 72).*

Pour ce dernier, la négritude prendrait une direction qui ne correspond pas aux développements premiers dont l'accent mis sur la ruralité, le solidarisme de race, l'insertion dans l'économie néocoloniale. En marxiste, il n'envisage la négritude que d'abord dans une relation étroite avec les luttes de classe. Rejetant l'adage de Léopold Sédar Senghor suivant lequel « l'émotion est nègre et la raison est hellène », René Depestre stigmatise l'utilisation en Haïti de la négritude : « Les petits-bourgeois noirs comme Duvalier, qui depuis 1946, alliés à des latifundiaires noirs et à des « compradores » mulâtres contrôlent le pouvoir politique se servant démagogiquement de la notion de « négritude », ont essayé de faire croire aux masses noires qu'elles sont désormais au pouvoir et que la « révolution duvaliériste » est une victoire éclatante de la négritude[326].»

Dans *Bonjour et adieu à la négritude*, il dirait ses réserves face à une notion éloignée de la nécessaire prise en compte des implications sociopolitiques tout en

[325] René MÉNIL, « Sens et non sens » in *Antilles déjà jadis*, Paris, J.-M Place, 1999, p.66.

[326] René DEPESTRE, « L'intellectuel révolutionnaire et ses responsabilités envers le tiers-monde, les aventures de la négritude », *Souffles*, n°9, 1968, p.43.

distinguant les politiques de Senghor, les plus essentialistes, de celles de Césaire, dont il serait plus proche[327].

> *« Aux connotations identitaires et communautaristes répondent des arguments prônant la pleine intégration mais, à l'école de Césaire, refusant l'assimilation, négation d'une part d'eux-mêmes. Dans l'entre-deux guerres, aux Antilles, dans ces temps de prise en compte du passé et de son expression dans la négritude, la situation est paradoxale» (BOUVIER, 2010 : 73).*

Pour le Noir, c'est par un retour réflexif sur lui-même, sur ses origines, dont l'esclavage, et sur les conditions sociales et économiques qui l'astreignent qu'ultérieurement il pourra aborder de plain-pied l'universel. Cette perspective énoncée par Jean-Paul Sartre dans « Orphée noir », est l'une de celles que développe Aimé Césaire et que poursuit de manière radicale l'Haïtien Jacques Roumain (BOUVIER, 2010 : 91).

L'origine des efforts des Noirs contemporains viendrait du fait qu'ils souhaitent prouver au monde blanc l'existence d'une civilisation nègre selon Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*. Pour ce dernier, l'homme noir n'est pas un homme, dans le sens où « il y a une zone de non-être, une région extraordinairement stérile et aride, une rampe essentiellement dépouillée, d'où un authentique surgissement peut prendre naissance » (Frantz Fanon, 1952 :6). En d'autres terme, le Noir serait porteur d'une inexistence essentielle, dans le sens où de cette destruction peut naître une vraie construction identitaire. Par exemple, Rose, Anne, Eileen, Dolène, Madame Auberti, Mémona passent par leur déconstruction, qu'elle soit due à l'assimilation, ou à la carnation avilissante pour finalement se reconstruire et se retrouver identitairement. Ainsi, nous pouvons expliquer, en partant de la théorie du Noir de Frantz Fanon, les représentations des « je » des narratrices et des personnages féminins noirs des romans et des récits mémoriels du corpus.

C'est à Paris, en milieu étudiant, que naît le projet de défendre et d'illustrer les valeurs culturelles du monde nègre. Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon-Gontran Damas prennent la tête du mouvement de la « négritude». Cette littérature de désaliénation aurait pu s'égarer dans le racisme anti-blanc. Or, l'écrivain noir appelle son peuple à se révolter d'abord contre sa propre lâcheté et

---

[327] René DEPESTRE, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Laffont, 1980.

contre son immense naïveté car tels ont été les deux ressorts sur lesquels le Blanc a agi pour parvenir à ses fins. Jusqu'aux Indépendances, les nombreux romans publiés exploitent le thème de l'homme noir déchiré entre deux cultures tandis que les textes théoriques de l'Antillais Frantz Fanon et du Tunisien Albert Memmi (*Portrait du colonisé* 1957) analysent le complexe culturel du colonisé. Selon ces écrivains, la décolonisation des esprits suppose un retournement radical des modes de pensées instaurés par le Blanc.

Le roman africain contemporain ne s'épuise toutefois pas dans un morose ressassement. Il analyse avec lucidité les causes du malaise social en mettant en action des héros qui éprouvent les plus grandes difficultés à se situer et à vivre dans une société portée à la violence et déchirée par les contradictions. Tout signe d'espoir n'est toutefois pas exclu, puisque la femme africaine est perçue par la plupart des romanciers masculins, comme la possible actrice du changement attendu. Ces romanciers lui assignent une tâche de rédemption. L'écriture féminine connaît son envol en Afrique. Elle développe ce même thème. Ainsi la Femme et l'écriture féminine auraient une place privilégiée.

4.2 Discours colonial et « fixité ».

Homi Bhabha écrit qu'être un nègre, un membre des marginalisés, des déplacés, des diasporiques, c'est aussi être parmi ceux dont la présence même est à la fois ignorée, au double sens de surveillance sociale et de déni psychique, et surdéterminée, psychiquement projetée, rendue stéréotypique et symptomatique.

Pour Homi Bhabha, l'un des caractères marquants du discours colonial est sa dépendance au concept de « fixité » dans la construction idéologique de l'altérité. Il prend le concept de « fixité » dans le sens de signe de la différence culturelle/historique/raciale qui serait dans le discours du colonialisme, un mode paradoxal de représentation, parce qu'elle connote la rigidité et un ordre immuable aussi bien que le désordre, la dégénérescence et la répétition démonique.

> *« De même, le stéréotype, qui est sa stratégie discursive majeure, est une forme de savoir et d'identification qui oscille entre ce qui est toujours 'en place', déjà connu, et quelque chose qui doit être anxieusement répété…comme si la duplicité essentielle de l'Asiatique ou la bestiale licence sexuelle de l'Africain, qui n'ont pas à être démontrées, ne pouvaient jamais vraiment, dans le discours, être prouvées » (BHABHA, 2007 : 121).*

Homi Bhabha parle de processus d'*ambivalence*, et de force de l'ambivalence qui donne sa crédibilité au stéréotype colonial, qui assure sa répétition dans des conjonctures historiques et discursives changeantes ; qui informe ses stratégies d'individuation et de marginalisation ; qui produirait cet effet de vérité probabiliste et de prévisibilité qui, pour le stéréotype, doit toujours être *en excès* de ce qui peut être empiriquement démontré ou logiquement construit (BHABHA, 2007 : 123).

Il est ici question de la continuité des formes préalables et des synthèses toutes faites jamais remises en cause, étudiées dans la première partie de notre étude.

Homi Bhabha a défini le tiers-espace comme révélant la reconnaissance théorique de l'espace clivé de l'énonciation qui ouvrirait la voie à la conceptualisation d'une culture internationale, fondée non pas sur l'exotisme, mais sur le multiculturalisme, ou la diversité des cultures mais sur l'inscription de l'articulation de l'hybridité de la culture. En explorant ce tiers-espace, nous pouvons éluder la politique de polarité et enfin émerger comme les autres de nous-mêmes (BHABHA, 2007 : 83).

4.3 Rose, une « cafrine rouge » assimilée et « condamnée au processus de lactification ».

Précédemment, nous avons pu voir que la Martiniquaise métisse Rehvana se situait à l'inverse de la Réunionnaise métisse Rose. Comme deux personnages féminins de couleur antagoniques qui refusent leur corps blanc et noir, parce qu'ils aspirent comme dans les romans coloniaux à la pureté de la race blanche ou noire. Nous pouvons ainsi comparer les processus identitaires que développent ces deux anti-héroïnes.

D'autre part, ces deux personnages diffèrent grandement en ce que l'un passe à l'examen de son « Moi » grâce au journal, tandis que l'autre est racontée dans un récit fragmenté différent du journal. Ce qui veut dire que Rose porte un regard et une certaine distance avec sa folie et sa recherche de l'identité mythique, tandis que le récit de *L'autre qui danse* ne donne pas à voir la séparation du « Moi » écrivant le journal et du « Moi » subissant l'examen de conscience. Rehvana est davantage du côté de l'action, de la puissance qui n'a presque pas le temps de réfléchir à ce qu'elle fait, ni à ce qu'elle va faire, ni à ce qu'elle a fait, contrairement à Anne d'*À l'autre bout de moi*, spectatrice de sa sœur jumelle actrice. De toute évidence Rehvana obéit à une rationalité autre qui ne peut être communiquée clairement par le narrateur. S'agit-il de cette vision et de cette intuition tant mise en exergue par le mouvement de la Négritude ?

La thématique centrale de *Rouge cafrine* est la discrimination des Réunionnais et particulièrement celle de la famille de la narratrice autodiégétique envers Rose. L'obsession pour la peau blanche apparaît progressivement dans le texte révélant ainsi l'oppression qu'elle cause chez la narratrice autodiégétique :

> *« J'eus seize ans et je découvris le citron : plein les yeux pour les éclaircir, plein la peau pour la dépigmenter, plein les cheveux pour les défriser. […] Le reste plus mes pourboires passait en écran total, j'avais beau m'en badigeonner à longueur de journée, je fonçais quand même, je dus arrêter le citron qui avait fini par me provoquer des mouchetures brunâtres sur les jambes et les bras » (BOURKOFF, 2003 : 38).*

La citation marque une période de sa vie, l'année de ses seize ans est caractérisée par une découverte d'astuces qui la métamorphoseront. Son existence se résume à cette volonté de se blanchir et de se lisser les cheveux : « J'eus seize ans et

je découvris le citron : plein les yeux pour les éclaircir, plein la peau pour la dépigmenter, plein les cheveux pour les défriser » (BOURKOFF, 2003 : 38).

Les particules antéposées négatives des verbes « dépigmenter » et « défriser » expriment la destruction-déformation de sa peau et de ses cheveux. Cette phrase découpée en deux parties, la première constituée d'un rythme binaire et la deuxième, d'un rythme ternaire souligne la rapidité de l'action renvoyant à l'impatience de cette narratrice qui n'attendait que le produit miracle qui la changerait en blanche. La répétition de l'adverbe « plein », placé en tête des trois syntagmes indique l'utilisation illimitée de ce produit féérique.

Pour mieux correspondre au stéréotype de la femme occidentale, la narratrice est prête à changer son apparence physique. Nous voyons son exaltation face à cette trouvaille qui pourrait réaliser son rêve de vie meilleure au sein de sa famille. Cependant la dernière phrase de la citation met l'accent sur la désillusion (« Le reste plus mes pourboires passait en écran total, j'avais beau m'en badigeonner à longueur de journée, je fonçais quand même, je dus arrêter le citron qui avait fini par me provoquer des mouchetures brunâtres sur les jambes et les bras » (BOURKOFF, 2003 : 38).) L'héroïne est en rupture avec elle-même et ne s'accepte pas telle qu'elle est. Nous relevons les symptômes présentés dans *Peaux noires, maques blancs* de Frantz Fanon, causés par l'assimilation imposée par la colonisation.

Frantz Fanon[328] se demande dans quelle mesure les conclusions de Freud ou d'Adler peuvent être utilisées dans une tentative d'explication de la vision du monde de l'homme de couleur. La psychanalyse se propose de comprendre des comportements donnés au sein du groupe spécifique que représente la famille. Quand il s'agit d'une névrose vécue par un adulte, la tâche de l'analyste est de retrouver, dans la nouvelle structure psychique, une analogie avec de tels éléments infantiles, une répétition, une copie de conflits éclos au sein de la constellation

[328] *Peau noire masques blancs,* Paris, Seuil, 1952.

familiale. Frantz Fanon s'attache à considérer la famille « comme objet et circonstance psychiques. »[329]

> *« Quand les nègres abordent le monde blanc, il y a une certaine action sensibilisante. Si la structure psychique se révèle fragile, on assiste à un écroulement du Moi. Le Noir cesse de se comporter en individu actionnel. Le but de son action sera Autrui (sous la forme du Blanc), car Autrui seul peut le valoriser. Cela sur le plan éthique : valorisation de soi » (FANON, 1952 : 125).*

Á la lumière de l'analyse psychanalytique de Frantz Fanon, nous pouvons d'ors et déjà comprendre et interpréter l'action de Rose et de Rehvana puisque Rose et Rehvana, n'agissent non pas pour elles, mais pour autrui. Rose devient Mélissa pour prouver à sa mère et à sa famille blanche entière qu'elle est aussi digne, fière et importante qu'un Blanc, et inversement, Rehvana n'agit que pour ses amants martiniquais ou africains, pour intégrer une société noire, et prouver sa valeur noire. Toutes deux étant métisses, ont besoin d'être valorisées dans la communauté « idéale et authentique » à laquelle elles tendent.

L'assimilation au Blanc ou au Noir engendre chez elles, la mutilation de leur corps ainsi que leur dévalorisation : « Ces volutes de fumée blanche qui montaient lentement vers le soleil me permirent de mettre fin à une période d'anorexie stricte pour entrer dans une phase alimentaire plus convenable » (BOURKOFF, 2003 : 41).

Or, Rose la narratrice, ne s'attarde pas sur cette maladie qui la ronge. Tout se passe comme si elle voulait en parler sans vraiment en parler par honte, ou par manque d'intérêt pour son propre soi. Ce qui est paradoxal dans la mesure où son texte prend la forme du journal, et que son journal traite de sa vie « ratée », de ses souffrances, de son mal être jusqu'au moment de sa guérison. Le journal est un genre narratif qui met en avant l'expression de soi. L'écriture du journal lui permet de faire le bilan de sa vie, de retracer les bons comme les pires moments afin d'expliquer et de comprendre le sens de cette vie tourmentée, car il s'agit de la déchéance d'une jeune femme de couleur.

---

[329] Jacques Marie LACAN, « Le complexe, facteur concret de la psychologie familiale », *Encyclopédie française*, p.8

C'est pourquoi, dès le départ, le roman ne développe pas intensément son moi, étant donné qu'elle rapporte essentiellement ce que les autres pensent d'elle, ce que les autres disent, ce qu'ils font et ce qu'ils ont fait d'elle. Il est rarement question de ses propres décisions, excepté au moment des auditions, comme il est rarement fait état de ses projets professionnels qui sont largement influencés par cette relation qu'elle entretient avec les autres et plus particulièrement avec sa mère. Les auditions et sa carrière professionnelle dans le monde médiatique n'avaient en effet, de sens que pour prouver à sa mère qu'elle pouvait elle aussi, être admirée, et adulée ; qu'elle pouvait être adorée et aimée par la « France d'en haut ». Sa carrière professionnelle n'est qu'une revanche à prendre sur sa mère. Toutes ses actions ont été en rapport direct avec cette situation de subalternité. Rose ne pourra sortir de ce binarisme qu'une fois sa mère morte. Libérée de cette emprise, la narratrice peut enfin agir par elle-même, après une longue et pénible cure de désintoxication. Toutes ses actions sont étrangères au lecteur qui n'arrive toujours pas à cerner cette anti-héroïne qui deviendra héroïne en rendant la sépulture à sa grand-mère et en suivant les traces de cette dernière.

Rose devenue Mélissa et redevenue Rose restera toujours un mystère, un personnage insaisissable dont le lecteur ne parvient pas à comprendre, parce qu'il s'agit justement d'une anti-héroïne qui nous mène de sa « tendre » enfance auprès de sa grand-mère jusqu'à sa déchéance dans les bas fond de la ville de Paris. Pour remonter la pente, le directeur de la chaîne dans laquelle elle travaille l'oblige à se rendre dans l'un des plus grands hôpitaux pour une cure de désintoxication, où elle ne pourra plus faire l'impasse sur son passé ; moment le plus douloureux, l'acmé du roman. Le « soi » surgira alors petit à petit, timidement mais sûrement pour aller vers l'amour de son île, de son frère, de sa grand-mère et de Jules, son premier amour manqué et renié parce que noir.

4.4 Le journal salvateur qui libèrerait de la couleur.

La haine de la couleur noire contribue donc à détruire le personnage, physiquement et mentalement. Tout au long du roman, elle la conduit à l'isolement et à la rébellion. Cette exclusion génère un comportement agressif et violent, étant donné que Mélissa se constitue une carapace censée la protéger du monde extérieur :

> *« Elles [les filles de la plage] fantasmaient sur la couleur pain grillé que seule une peau de blonde peut obtenir en passant huit à dix heures de son temps sous les soleils des tropiques. Parce qu'elles ne voulaient pas de ma couleur pain de campagne trop foncé. Non, elles rêvaient de la couleur du luxe, toast de palace, draps de soie, nuit de débauche, celle qui leur assurait de tomber dans les bras d'un play-boy au nez grec. Des pigments éphémères le temps de l'été puis plus de plage, plus de couleur et à nouveau blanches à la première occasion souhaitée, leur corps amnésique d'avoir été pur et de pouvoir le redevenu » (BOURKOFF, 2003 : 42).*

Nous avons préféré garder l'intégralité du texte pour mieux mettre en évidence le discours dominant. Le texte met surtout en exergue la palette de couleur, entre ce qui est toléré et ce qui ne l'est pas. Avec sarcasme, Rose fait part de l'esthétique féminine concernant le bronzage, parce que la couleur noire peut être acceptée en petite quantité par la gente féminine occidentale. En d'autres termes, seule la Blanche peut prétendre être belle avec un teint « halé » qui se rapproche de celle de la femme Noire.

La narratrice dénonce en quelque sorte l'injustice liée au fait que les jeunes filles blanches, peuvent aussi bien bronzer qu'avoir la peau blanche, alors que la narratrice ne peut être ni bronzée, ni blanchie. Ces jeunes filles souhaitent quelque part s'approprier cette couleur de peau noire qu'elles rejettent pourtant. D'autre part, l'extrait donne à voir les préjugés liés aux couleurs de peau. La blancheur symbolisant la pureté alors que le teint bronzé, c'est-à-dire légèrement dorée de la peau blanche renvoie à la volupté et à la débauche. Nous avons affaire à une nouvelle réflexion sur le racisme et ses représentations coloniales de la femme des îles. Grâce au bronzage, ces jeunes filles peuvent ressembler à la métisse, à la belle créole des littératures coloniales renvoyant à l'exotisme et à l'érotisme. Les jeunes filles décrites aspirent à ces deux identités.

Le lecteur aura du mal à croire qu'il s'agit de réflexion d'une jeune fille de seize ans. Nous pensons plutôt à un procédé narratif courant dans les autobiographies, à savoir à un dédoublement narratoriel. Deux voix sont en

présence, celle de l'héroïne, encore jeune dans sa phase d'apprentissage qui utilise un temps présent, et celle de la narratrice adulte, plus omniprésente dans la mesure où elle encadre le récit mais aussi dans la mesure où les réflexions qui parcourent le texte viennent de son discours. Cette première voix omniprésente et omnipotente, sait tout et mène une relecture postcoloniale de son passé et de la société dans laquelle elle a grandi.

Comme dans le récit mémoriel mauricien de Rada Gungaloo *Letan lontan*, la narratrice autodiégétique donnerait une vision décentrée de la société et des préjugés. Toutes deux usent d'une distance critique et de l'ironie pour parler de ces représentations qu'elles dénoncent et qu'elles tournent en dérision.

La narratrice fait le lien entre le langage et l'histoire. Le langage révèle donc les tabous de l'histoire avec le mot « Noir ». Tout se passe comme si chacun se faisait sa propre idée du « Noir ». Ce discours subverti sur la couleur de peau débouche sur celui de l'exclusion, du regret et de la souffrance de ne pas faire partie des autres :

> *« Comment croire que derrière le mot communauté, il n'y a pas celui d'exclu. Celui qui se rapproche s'isole. Nous et les autres, rassurant au possible. Pourtant je ne voulais qu'une chose : faire partie des autres. Me dire que c'est moi la tolérante, celle qui accepte sans condition, celle qui ne met pas de relief aux mots. […] Je ne voulais pas faire partie d'un ensemble, je briguais d'appartenir à ceux qui regardent » (BOURKOFF, 2003 : 44).*

Le comportement de Rose qui rappelle l'acceptation de tout sous condition d'intégrer la communauté idéalisée et mythifiée rappelle fortement celui de Rehvana qui est prête à toute sorte de violence, de transformation physique et psychologique pour devenir cet Autre. Cette obsession pour l'Autre blanc ou pour l'Autre noir les conduisent à ce cheminement tortueux de leur esprit. L'une mourra tandis que l'autre renaîtra de ses cendres, miraculeusement, car ces romans sont le récit de la déchéance de ces deux personnages, l'une vue de l'intérieur, alors que l'autre est vue de l'extérieur.

Rouge Cafrine se développe comme un dictionnaire de concepts, informant du sens de mots-clés qui organisent sa vie, tels « exclusion » et « noirs ». Le texte traite ici de l'altérité de façon plus ou moins didactique, comme pour expliquer ce discours sur l'altérité. Cependant la narratrice évoque deux idées contradictoires : la première idée confirme qu'elle aurait aimé intégrer cette communauté blanche, mais

d'un autre côté, par orgueil et par vengeance, la narratrice finit par dire que c'est elle qui décide de les rejeter. Finalement, elle pense avoir eu le dernier mot. Elle n'aura pas attendu qu'ils l'excluent pour s'isoler. Aussi se lie-t-elle d'amitié avec ce black. Elle s'inscrit dans un nouveau réseau social de subalternes noirs seul moyen de s'intégrer quelque part : « Car comment faire abstraction des pigments que nous avions en commun et comment se dèsavouer que c'était bien cela et rien d'autre qui nous rapprochait » (BOURKOFF, 2003 : 44).

L'originalité de ce roman réunionnais réside dans la représentation de la complexité psychologique de la narratrice autodiégétique. Son indifférence, sa dénonciation et ses comportements contrastent avec ses pensées enfouies. Par exemple, elle choisit pour meilleure amie une blonde, comme pour se rapprocher un peu plus de cette blancheur qui la torture et surtout à laquelle elle aspire profondément. Les citrons et les crèmes solaires qui éclaircissent la peau indiquent bien qu'elle souhaite malgré tout, faire partie de cette communauté blanche en dépit de sa conscience de l'injustice de la discrimination. Malgré la haine qu'elle porte à cette communauté et à cette famille, ces derniers l'obsèdent : « Quand la nuit confondait les couleurs, quand le bleu devenait orange, j'imaginais que le noir puisse devenir blanc. Quand l'océan se prenait pour le ciel, j'imaginais pouvoir ne pas faire tache sur le sable » (BOURKOFF, 2003 : 45).

Alors que précédemment elle venait de faire le procès de cette communauté blanche et venait de dénoncer de manière détournée les discriminations dont elle et la communauté noire étaient victimes, Rose reproduit les mêmes schémas psychologiques racistes, comme l'indique son texte caché surgissant dans la citation suivante : « Jamais je n'aurais pu tomber amoureuse d'un noir. Jamais » (BOURKOFF, 2003 : 46).

La répétition de l'adverbe « jamais » marque bien sa forte opposition et le mépris qu'elle éprouve pour le Noir. Cette contradiction est le signe de la complexité psychologique coloniale et du dédoublement de voix, car celle de la femme et celle de la jeune fille diffère et parfois semblent se rejoindre.

> *« Mon rêve là devant moi, et moi pétrifiée, empêtrée de complexes. […] J'avais tellement fait l'abnégation de mon corps que je ne me voyais plus. Je pensais sincèrement avec toute l'objectivité subjective qui me caractérisait que jamais je ne serais sélectionnée ne serait-ce que pour la deuxième semaine » (BOURKOFF, 2003 : 50).*

Le jeu de mot « objectivité subjective » renvoie à son trouble et à sa non-clairvoyance à cause de ces complexes d'infériorité qui serait un legs de l'esclavage si nous nous référons aux travaux de Rose-May Nicole. Cette dernière explique qu'à l'époque coloniale, l'esclave étant considéré comme un objet, un sous-homme réifié par le maître, intériorise ce discours minorant et se dévalorise lui-même. C'est avec recul, qu'elle revit pourtant la scène de l'audition. La prise de distance est utile pour que la narratrice puisse livrer de tels sentiments de honte et d'abnégation de soi. Les déictiques «là » et « devant moi » plongent le lecteur dans l'action ; d'autant que la narratrice ménage le suspens dramatique, comme pour signifier l'instant crucial de sa vie :

> *« Je crois que ce fut le plus beau moment de ma vie, parce que pour la première fois quelqu'un a cru en moi. Á partir de ce moment-là j'ai existé. Ils m'ont prise chacun par une main, sans même me dire bonjour, m'ont conduite au stand, celui-là même qui m'obsédait par sa présence » (BOURKOFF, 2003 : 51).*

Mutilée au niveau psychologique, elle tend à l'inexistence. Il s'agit donc d'un évènement important de sa vie, dans la mesure où ses amis Juste et Roxane lui prouvent qu'elle existe.

Parce que Rose a certainement pu passer par l'écriture de son journal, lui permettant de sortir d'elle-même et de se voir comme dans un miroir, qu'elle a pu s'en sortir, contrairement à Rehvana qui dans la représentation de *L'autre qui danse*, n'a pu prendre ce recul qu'autorise l'écriture de soi. Ainsi, nous pouvons supposer que l'écriture de soi permettrait à ces narratrices autodiégétiques et à ces personnages que sont Eileen, Rose, Mémona et Anne de se recomposer « identitairement » après s'être complètement décomposées. D'où l'importance, de l'analyse croisée des journaux fictifs romanesques et autobiographiques qui permettent de comprendre cet éloignement de soi essentiel pour l'affirmation de soi, en construction constante et fait de multipolarités.

Le récit découpé en journal de *Rouge Cafrine* l'atteste, parce que c'est en s'écrivant, en même temps que la narratrice se construit fictivement que surgirait la représentation des femmes de couleur dans leur complexité et dans leur réalité singulière :

> *« Pour la première fois de ma vie, j'avais réussi' (BOURKOFF, 2003 : 52). 'Le mois suivant, j'eus dix-sept ans, je fis la paix avec mon corps. Je n'étais pas la plus belle mais*

pas non plus la plus moche. [...] Je voulais mes cheveux raides, mon nez fin, mes yeux marquée, mon dos moins cambré, mes cuisses moins galbées. […] Je commençais à me voir dans le miroir derrière le bar […]» (BOURKOFF, 2003 : 54).

Cet évènement a été l'un des seuls points positifs de la vie de Rose, car la présélection du concours de miss Afro-asia lui redonne confiance en elle et atteste de sa beauté. Dans la première partie du roman, l'héroïne tente de remonter la pente, en tentant de devenir cette Autre qui lui fait tant défaut. Rose veut voir son image correspondre à celle de l'élite féminine réunionnaise. Or, ce casting lui prouve que la norme esthétique de la féminité ne se trouve pas forcément dans le modèle occidental. Ce qui a pour effet de la réconcilier avec son corps qu'elle n'acceptait pas et qu'elle maltraitait. Il fallait donc qu'une instance institutionnelle lui prouve le nouveau modèle féminin pour que Rose puisse s'accepter et se voir belle : « Des ailes de papillon dans le dos que je n'arrivais pas à ouvrir mais je m'étais rendue compte que j'en avais » (BOURKOFF, 2003 : 54).

Le récit de son épanouissement personnel métaphorisé peut-être parfois avec ironie dans l'utilisation des clichés donne à voir le développement de son monologue intérieur. Il est donc beaucoup question dans ce texte de critères de beauté, et de souffrance de la narratrice liée à « sa laideur », toujours comparée à la beauté de sa sœur, la véritable princesse, belle, blanche et élégante : « Elle [Maeva] mondaine aux nobles racines se forçait à sourire aux gueux qui venaient l'acclamer avec leurs yeux brillant d'admiration » (BOURKOFF, 2003 : 55).

La narratrice autodiégétique indique la souffrance qu'elle éprouve du fait de vivre dans l'ombre de sa sœur :

« Prenez donc une photo de MA FILLE, madame la voisine, si, si je vous l'offre, elle est si belle, elle est si intelligente. […] Dans ma tête, je répondais à la place de la voisine et des autres et de tous les autres. […] On a vu toutes les icônes de Maéva, de face et de profil, de jour et de nuit, tous les bulletins de Maéva depuis le CP. Et ses yeux, et ses yeux et ses cheveux et ses cheveux et son nez et son nez et ses notes et ses notes… Je n'étais même pas jalouse, ce que j'étais m'interdisais d'envier ce que je ne serais jamais» (BOURKOFF, 2003 : 55).

Cette citation laisse transparaître un paradoxe, car la narratrice dit exactement l'inverse de ce qu'elle ressent. Rose voudrait aller au-delà de cette jalousie. La violence apparaît dans le fait que ce personnage n'est pas en accord avec lui-même. Tout le récit résultera du travail d'écriture pour faire correspondre au mieux le « je » fictif et le « je » narrant.

C'est un roman d'apprentissage étant donné que la narratrice autodiégétique doit passer par un bon nombre d'épreuves qui ne l'amèneront pas au bonheur et qui ne parviendront pas non plus à lui faire oublier son passé. Elle passera d'échec en échec, et tombera plus bas que terre au moment où elle apprendra la mort de ses parents. Se rendant dans les ruelles les plus glauques et les plus sombres, elle se transformera petit à petit en « morte vivante », cherchant la mort mais ne la trouvant point, elle plongera dans l'univers infernal de la drogue : seul remède qui la fit de nouveau étinceler sur la scène audiovisuelle. Si sa vie jusqu'à présent n'avait pas vraiment de sens, excepté celui caché et exhibé de la vengeance contre sa mère, ce nouveau tournant, va lui faire perdre le peu de raison qu'il lui restait. Devenue schizophrène, arrêtée par la police, le patron de la chaîne lui propose une cure de désintoxication si elle ne souhaite pas la rupture du contrat. Dans cette clinique qui la plonge dans un nouveau monde silencieux et pesant, elle doit faire face à ce passé qui lui pourrit l'existence. Rose doit enfin exprimer l'indicible et les traumatismes :

> *« Les souffrances physiques et mentales que le manque de drogue m'engendrait ne me parurent que peu de chose lorsque je dus verbaliser l'indicible et que tout mon être refusait ce paradoxe. Le 'ça' grosse coupure rare. Par quantités infinitésimales je remboursais ma débitrice rappelant en fanfare mon passé. Aller récupérer au fond du gouffre tout ce que j'y avais jeté, belle ironie ! Et le futur serait » (BOURKOFF, 2003 : 142).*

Mélissa ne peut avancer sans ce retour sur le passé qui la ronge. Le passé fait revenir Rose. Rose qui s'était métamorphosée en Mélissa pour l'émission télévisée ne prend vie uniquement dans les histoires qu'elle raconte. De cette manière, elle a pu entrer parfaitement dans le moule médiatique, en racontant des histoires, des contes et ses vies rêvées. Toute sa vie n'aura tourné qu'autour du virtuel, de l'imaginaire, à commencer par un nom fictif « Mélissa », des amants fictifs également, s'inventant un monde dans lequel elle se plaît dans lequel elle plaît.

Durant tout le texte, Rose-Mélissa fuit un passé qui lui colle à la peau. Son attitude contradictoire prouve qu'elle est encore enfermée dans ce sentiment de subalternité. En effet, son discours qui exhibe un sentiment d'indifférence construit une image d'héroïne glaciale. Elle devient l'anti-héroïne fatale qui construit sa propre forteresse et sa carapace.

4.5 S'emparer des mots pour s'emparer de ses « maux ».

Le récit dit bien que l'on ne peut persister dans un avenir sans avoir, au préalable, réglé les problèmes du passé. Telle est la morale de l'histoire. L'héroïne ou l'anti-héroïne du conte aurait surmonté tous ces obstacles dans le but de fuir le passé réunionnais, d'un point de vue géographique, étant donné qu'elle a quitté l'île et dans le sens où elle se coupe de tous ces liens avec ceux de La Réunion :

> *« J'ai donc dû me souvenir, pas question de fuite, je devais mettre mon inconscient sur la table. Pas de bavardages sur la vie des autres, non le grand déballage de printemps de la mienne. Les tripes au grand jour » (BOURKOFF, 2003 : 143).*

Le traumatisme apparaît de façon brutale et sans transition. La vérité surgit de nulle part, comme s'il s'agissait d'un accouchement, mettant en exergue la violence du traumatisme. L'inconscient doit surgir pour qu'il y ait guérison du personnage, pour que disparaisse sa subalternité :

> *« J'admirais ma mère et reproduisis le schéma de sa souffrance avec la honte qu'elle éprouvait pour son père. Je n'ai pas pu construire un lien avec elle qui se détestait à travers moi. Ce n'était pas moi qui avait un problème honteux de couleur, mais elle qui avait un Œdipe raté. Tout ça pour ça » (BOURKOFF, 2003 : 144).*

Les confessions surgissent comme un refoulé et constituent des clés pour son futur. C'est donc en mettant des mots sur son mal, sur ce qui est la cause de son traumatisme que Rose guérit. Peut-être que l'écriture du journal l'aura incité à exprimer son « ça », son inconscient ? L'étape cruciale et le passage initiatique de Rose réside dans l'expression du sens de sa vie. D'où, l'écriture de ce journal fictif.

> *« Les mots m'étaient venus lentement comme impénétrables, inintelligibles et à force de me perdre dans les dédales de couloirs blancs, ponctués de fenêtres fermées. Je finissais par trouver un sens à ces mots et donner un sens à mon histoire. Il n'était pas forcément juste, mais il fallait accepter que ce soit le mien. Je devais apprendre à reboiser la zone dévastée de mon enfance » (BOURKOFF, 2003 : 143).*

Ce moment arrive à la fin du texte. Nous avons l'impression qu'enfin cette narratrice pourra vivre réellement et construire sa vie au lieu de se détruire comme elle l'avait fait auparavant. La dernière partie du roman consacrée au dénouement donne à voir sa libération :

> *« J'avais détruit ma vie pendant que les autres construisaient la leur' (BOURKOFF, 2003 : 131) ; 'De cet obscur parcours est née la suite de ma vie. Á l'aéroport je n'avais*

pas toutes les réponses mais un trousseau de clés, il m'appartenait d'ouvrir ou pas les portes. De comprendre sans pardonner. De continuer à vivre et essayer… d'excuser… peut-être… » (BOURKOFF, 2003 : 145).

Pourtant, le bilan évaluatif de fin de parcours est encore plus évasif que le reste du texte. Aucune information ne nous est donnée dans le détail. Plus que jamais, la narratrice laisse planer le mystère sur cette dernière partie de sa vie positive et tant attendue par le lecteur qui souhaite la voir reprendre le « droit » chemin. Rose reste donc malgré tout insaisissable pour le lecteur, même après s'être livrée le plus intimement possible :

« Avec des notes dans ma tête comme accepter d'être heureuse sans culpabilité, faire les choses pour moi et non par vengeance. Prendre conscience sans regret que d'avoir été la honte de ma mère, le tiroir-caisse de mes destructeurs bienfaiteurs avait fait de moi ce que j'étais. Ni exceptionnelle, ni médiocre juste moi. Quelqu'un de bien… Peut-être » (BOURKOFF, 2003 : 144).

Le lecteur se retrouve comme à la fin du conte consacrée à la morale du texte. Nous constatons un changement dans le discours et dans l'attitude de la narratrice qui semble s'être réellement métamorphoser :

« Je me suis assise sur mon canapé et j'ai regardé autour de moi. J'étais étonnée de retrouver les choses qui elles n'avaient pas changé. Cela me fit l'effet d'être chez un étranger. Cette fille qui était devenue l'image de magazine de ses rêves d'enfant et qui l'avait conduite au cauchemar n'était autre que moi » (BOURKOFF, 2003 : 145).

Cet arrêt sur image, sur sa vie, sur son « Moi » dont les masques sont tombés. Elle n'arrive pas à se reconnaître, ni à mettre un sens à cette ancienne vie. Rose se serait sortie d'elle-même ? Mélissa redevenu Rose, constate avec regret qu'elle n'aura été qu'un réceptacle d'image que les autres voulaient qu'elles soient. Un être de papier, un être faux :

« Je suis restée des heures sur le canapé, au milieu de cette pièce étouffante de dorures, aux murs lourds de toiles avec lesquelles je n'avais jamais eu d'affinité. […] Des miroirs partout, dans l'entrée en plâtre doré à l'or fin, dans les couloirs sculptés dans des bois rares, dans la chambre peints à la main, dans la cuisine moulés à la louche. Partout pour ne pas me perdre de vue, pour ne pas me tromper d'attitude, la bonne au bon moment » (BOURKOFF, 2003 : 145).

Ainsi, l'originalité du roman réside dans cet effeuillage identitaire de plusieurs moi faux et réels, à l'intérieure d'un récit fictif qui aurait pu passer pour vrai, tant la réalité ce « je » complexe aura fait dialoguer de nombreuses formations discursives, adoptant plusieurs personnalités au gré de ses dédoublement de personnalités et au gré de ses histoires racontées lors de son émission télévisée.

L'épaisseur rendue par sa pluralité, par son inconstance, ses contradictions, ses évolutions et ses réflexions psychologiques a contribué à rendre compte de la réalité feinte du personnage. Toute cette épaisseur identitaire est en partie réalisée par la forme hétéroclite du journal.

La narratrice souhaitait garder le contrôle sur sa vie, comme le monde médiatique centrée sur l'image, Mélissa se focalisait sur ce que les autres voyaient d'elle, peut-être pour mieux se connaître et pour être dans la maîtrise et le contrôle de ce masque. Elle n'était que l'image de ce qu'elle voulait être, de celle que les autres acceptaient. Mélissa ne faisait que paraître, alors que Rose cherche aujourd'hui à être. Elle prend de la distance avec ce qu'elle a été et ce qu'elle est devenue. Écrire un journal résulte d'une prise de distance avec soi-même et lui permet le recul nécessaire pour mieux appréhender le futur et donner sens à son existence. C'est l'espace de sa renégociation identitaire. La narratrice subalterne de couleur passe par trois étapes fondamentales avant d'acquérir une certaine sagesse :

> *« Le temps eut un nouveau rythme, j'avais besoin de lenteur. J'apprenais à vivre chaque instant comme un sursis, une sorte de résurrection, de rattrapage. J'ai réfléchi pendant un long mois avant de retourner au studio. Je voulais prendre une décision, une vraie, non par fuite, non par consolation et surtout pas pour les autres » (BOURKOFF, 2003 : 149).*

La dernière phrase fait état de sa rupture avec les Autres, car jusqu'ici, elle n'aura vécu qu'à travers le regard et pour les Autres. Dans sa perspective de reconstruction de soi, elle en vient à une remise en question :

> *« J'ai basculé la tête en arrière, j'ai regardé les moulures du plafond. Comment avais-je pu autant dévier ? J'ai dormi. Je pouvais donner le sens que je voulais à ma vie. Je pouvais décider. Alors, j'ai ouvert doucement les tiroirs, rangé et mis de l'ordre dans les placards et ma tête. J'ai mangé équilibré en m'asseyant. Plus rien n'était urgent. L'apprentissage des vraies valeurs prendrait du temps. Début » (BOURKOFF, 2003 : 146).*

Ce paragraphe met en exergue le monologue de la narratrice qui se parle à elle-même. Elle s'interroge sur comment réparer ces fautes. Rose met fin à une organisation anarchique d'une vie de débauche, de désordre, d'une vie instable. Elle aspire à présent à un certain équilibre de ses identités. Cette fois, le personnage est résolument tourné vers son avenir et non plus vers son passé ravagé.

Dans son essai de compréhension du rapport Noir-Blanc, Frantz Fanon explique que « le Blanc est enfermé dans sa blancheur », et « le Noir dans sa noirceur ». Il pense que seule une interprétation psychanalytique du problème noir

peut révéler les anomalies affectives responsables de l'édifice complexuel. Il estime qu'un individu doit tendre à assumer l'universalisme inhérent à la condition humaine. Il pense notamment à des hommes comme Gobineau ou à des femmes comme Mayotte Capécia.

> *« Le malheur de l'homme, disait Nietzsche, est d'avoir été enfant. Toutefois, nous ne saurions oublier, comme le laisse entendre Charles Odier, que le destin du névrosé demeure entre ses mains. Aussi pénible que puisse être pour nous cette constatation, nous sommes obligés de la faire : pour le Noir, il n'y a qu'un destin. Et il est blanc. […] L'analyse que nous entreprenons est psychologique. Il demeure toutefois évident que pour nous la véritable désaliénation du Noir implique une prise de conscience abrupte des réalités économiques et sociales. S'il y a complexe d'infériorité, c'est à la suite d'un double processus : - économique d'abord ; - par intériorisation ou, mieux, épidermisation de cette infériorité, ensuite » (FANON, 1971 :8)*

Les attitudes qu'il propose de décrire sont vraies, puisqu'il les a retrouvées un nombre incalculable de fois chez les étudiants, chez les ouvriers, chez les souteneurs de Pigalle ou de Marseille. Il identifiait la même composante d'agressivité et de passivité. Son ouvrage est une étude clinique, à travers laquelle il souhaite amener son frère, Noir ou Blanc, à secouer le plus énergiquement la lamentable livrée édifiée par des siècles d'incompréhension.

4.6 « Du récit au monologue autobiographique » pour dire « l'Autre c'est moi » : « je » est un autre.

Pour mieux comprendre le fonctionnement du monologue intérieur représentant la complexité du réel identitaire, nous ferons principalement appel aux théories de Dorrit Cohn.

Valéry Larbaud[330] déclare que « le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnages et ce qui lui arrive. » La citation de

[330] Valéry LARBAUD, dans sa préface à l'édition de 1925 des *Lauriers sont coupés*, Gallimard, 1968, p.9.

pensées se constituerait en forme narrative indépendante, par opposition avec l'emploi qui en est fait en contexte, dans un roman où figure un narrateur qui se charge d'introduire puis d'interrompre le déroulement des pensées[331]. Le présent grammatical met l'accent sur la simultanéité de l'événement et de l'expression, qui distingue cette forme nouvelle de « la forme usuelle du récit » à la première personne, dans laquelle l'expression est toujours postérieure à l'événement.

Dorrit Cohn appelle « monologue autobiographique » tout type de récit où le locuteur solitaire se rappelle son passé, et se le raconte, suivant l'ordre de la chronologie. Le monologue autobiographique « crée[rait] un effet rhétorique très élaboré, car il n'est guère convaincant, psychologiquement parlant, de se raconter sa propre biographie. Ou plutôt, le processus ne paraît plausible que si le locuteur agit ainsi dans un but bien déterminé, celui d'une confession publique ou intime. L'absence d'auditeurs n'empêche donc pas le monologue autobiographique de rester dans le cadre de la communication, ne serait-ce que sous la forme d'une répétition en vue d'une communication. Et cette fonction de communication devient d'autant plus paradoxale que le texte insiste davantage sur l'isolement muet du personnage » (COHN, 1891 : 208).

Néanmoins, selon elle, dans les vrais monologues intérieurs, la suite temporelle des événements passés fait place à la succession temporelle des instants du souvenir présent, et le passé se trouve ainsi radicalement dissocié de toute chronologie. Le monologue autobiographique a un trait commun caractéristique avec les autres monologues autonomes, à savoir la suppression de tout mode de présentation réaliste, caractéristiques nécessaire mais non suffisante pour donner l'illusion dont dépend le monologue intérieur, celle d'un flux de pensées fortuit.

Dorrit Cohn s'appuie sur le texte de William Golding[332] pour définir la mémoire associative comme principe narratif : « [L'homme] est un incroyable ramassis de souvenirs et d'impressions de toutes sortes, de fossiles et de concrétions coralliennes. Je ne suis pas un homme qui se souvient avoir été un petit garçon qui

---

[331] *Ibid.*, p.31.

[332] Wiliam GOLDING, *Free Fall*, Harmondsworth, Penguin books, 1973, p.6, 36; Gallimard, p.8, 48 (trad. Revue)

regardait un arbre. Je suis un homme qui se souvient avoir été un petit garçon qui regardait un arbre. »

> *« Cependant, s'il est vrai que ce privilège donné à la mémoire amène le narrateur à présenter les épisodes de son passé sans se soucier de la chronologie, « hors de toute ligne droite », il reste que le récit de ces épisodes eux-mêmes est conduit d'une façon très traditionnelle, avec un minimum de « redistribution », de « repliement » ou d' « enroulement ». En d'autres termes, ce que le récit remémoratif remet en cause le plus facilement, c'est la rigueur temporelle de la macrostructure plutôt que celle des microstructures du texte ; ce qui confirme la solidité des liens qui unissent dans le récit le mode de présentation réaliste et la continuité chronologique des événements» (COHN, 1891 : 209).*

Dorrit Cohn rapporte que tant que le narrateur « écrit » ou « parle », il se situe à l'intérieur du schéma général de la communication : il expose, il explique, il associe cause et effets, et, inévitablement, il retrouve la succession temporelle. Les associations intimes qui détermineraient la succession des souvenirs ne pourraient jouer pleinement dans le récit à la première personne que lorsqu'à la fiction de la communication orale ou écrite se substitue celle du discours intime, adressé à soi-même, c'est-à-dire lorsque le récit renonce aussi bien à la chronologie des événements dont il se fait l'écho qu'à son propre mode de présentation en tant que récit.

En tant que forme rétrospective, le monologue remémoratif est de toutes les variantes du monologue autonome celle qui est la plus proche de l'autobiographie, alors qu'en même temps elle crée l'illusion d'un « déroulement ininterrompu » de la pensée.

Dorrit Cohn explique qu'à mesure que l'autobiographie cesse d'être strictement narrative, elle se déplace et quitte la relative objectivité du point central pour aller en direction d'un pur « discours », qu'elle atteint lorsque le récit des évènements passés cède toute la place aux pensées actuelles du narrateur. Jean Starobinski parle de ce point limite de l'autobiographie comme de « formes extrêmes de l'écriture monologuée », c'est-à-dire l'expression par le narrateur, dans un récit écrit, de ses pensées actuelles.

> *« Dans cette perspective, l'expression des mouvements de conscience du narrateur par lui-même se situe à l'une des extrémités du genre autobiographique lui-même, au point où l' « histoire » se perd dans le pur « discours », au point où, comme le dit Starobinski,*

« l'événement n'est autre que le déroulement même du monologue, indépendamment des « faits » relatés, qui deviennent indifférents[333] » (COHN, 1981 :215-216).

D'après Dorrit Cohn, ce lieu de disparition de l'autobiographie comme genre est précisément celui de l'émergence, dans la fiction, du monologue intérieur comme genre, métamorphose générique que Starobinski laisserait de côté, parce qu'il ne considère que l'autobiographie réelle, historique, et non les formes de la fiction à la première personne. La théoricienne écrit qu' « *il n'y a que les personnages de fiction qu'on puisse « entendre » quand ils expriment leurs pensées sous forme discursive sans les dire à voix haute ni les écrire ; les entendre, naturellement, à leur insu, puisqu'ils ne s'adressent à personne, surtout pas à un lecteur* » (COHN, 1981 :216).

De ce fait, le monologue en tant que discours ne correspond plus à la définition que donne Benveniste du « discours » comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur », sauf à envisager un auditeur qui se superposerait exactement au locuteur. Dorrit Cohn se réfère aux théoriciens qui ont analysé la fiction par le biais de la théorie de la communication (tel que Johannes Anderegg[334]) et qui donnent du monologue intérieur la définition suivante : Une communication qui est adressée par un « ego » à son « alter ego ». Cependant, ce type de communication en circuit fermé n'est pas sans effets très particuliers sur le discours.

Dans son analyse des textes à la première personne, Dorrit Cohn rapporte que le narrateur se trouve au centre vital de son récit, dans le sens où il s'attache à son moi présent ou à son moi passé. Selon un mode narratif inverse, et bien connu, celui dans lequel le « je » se trouve en situation de témoin, le narrateur « focalise » sur les autres personnages, ou bien se fait le chroniqueur rétrospectif d'une expérience collective passée, et tant qu'il fait usage du passé grammatical ce type de récit à la première personne reste très éloigné de tout monologue intérieur. Toutefois, dès que le passé révolu est remplacé par un présent qui se déroule, la synchronisation de l'expression et des évènements rapportés crée un terrain d'entente où se rejoignent ce type de récit descriptif et le monologue intérieur.

---

[333] Jean STAROBINSKI, *op.cit*., p.89.

[334] Johannes ANDEREGG, *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen, 1973, p.71-73.

Pour la théoricienne, plusieurs raisons font du journal fictif un proche parent du monologue intérieur, et un de ses principaux ancêtres. Notamment la fiction commune de l'intimité, puisque dans le journal intime, on est censé n'écrire que pour soi, de même que dans le monologue on ne parle qu'à soi-même. Le journal serait traditionnellement, la forme de récit à la première personne qui se prête le plus spontanément à la focalisation sur l'instant présent ; dans la mesure où en l'occurrence le temps de la narration se déplace, l'auteur du journal doit faire le point de son état d'esprit comme de sa situation générale chaque fois qu'il reprend sa plume, de la même façon que dans le monologue le narrateur ne cesse de verbaliser continuellement l'évolution de sa vie intérieure.

> *« Á mesure que se sont développées les différentes techniques destinées à rendre compte directement de la vie intérieure, à la première comme à la troisième personne, la forme du journal intime, dans laquelle les romanciers trouvaient jadis le meilleur « raccourci pour atteindre l'âme », selon l'expression de Ian Watt, a perdu beaucoup de son intérêt pour les écrivains qui s'attachent aux mouvements de la conscience » (COHN, 1981 :241).*

Conclusion

Nos questions de départ étaient les suivantes : de quelles manières les romans du corpus mettent en scène les personnages féminins de couleur ? Comment l'altérité y est traitée ? Selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou, « *la littérature [serait] l'accompagnement polyphonique de l'impérialisme* ». Rose la Réunionnaise, s'assigne dans la position de l'Autre et se voit comme telle, en l'occurrence, la Noire inférieure. En adoptant le regard et le discours du dominant, elle devient « out of place »[335], selon l'expression d'Edward Saïd.

Colette Guillaumin[336] met en parallèle le « sexe » et la « race », parce qu'ils peuvent être définis comme marque biologisée qui signale et stigmatise une « catégorie altérisée », alors que selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou[337], l'ethnie recouvre une nation hétérogène, sans pureté, métisse faite de rencontres. En outre, pour Frantz Fanon, ni le Blanc, ni le Noir n'existe car il est assigné par le Blanc, et qu'il s'assigne par le Blanc du fait de l'univocité du discours. Il s'agit donc d'aller vers un Humanisme non racialisé et d'aller vers la des-essentialisation des mondes, en prenant en compte l'exclu et la complexité du réel et de la relation, nous dit Jean-Claude Carpanin Marimoutou.

Les titres des romans sont centrés sur l'altérité : « L'autre qui danse » et « Á l'autre bout de moi ». Qui est dèsigné sous l'appellation « l'Autre » ? Qui est sujet du discours et qui en est l'objet ? « L'autre qui danse » serait Matildana, objet de discours de Rehvana, car Matildana est la sœur qui place Rehvana dans la position de subalterne, en ce qu'elle symbolise la perfection, et Rehvana, l'imperfection. Toutefois à la fin du roman, comme dans le roman mauricien, Matildana se

[335] « pas à sa place »

[336] Colette GUILLAUMIN, *L'Idéologie raciste*, Gallimard, Paris, 2002, p.96-97.

[337] MARIMOUTOU Carpanin, « Présentation d'Edward Said », Les Rencontres de Bellepierre, le 29/12/2011.

rapprochera de la Martinique. Cette altérité contenue dans les titres est paradoxale puisqu'il s'agit du lien sororal. L'Autre qui renvoie au Noir et au Blanc, est aussi une partie du Moi. De fait, les titres mettent d'emblée en exergue le conflit intérieur personnifié des identités inconciliables. Dans le roman réunionnais *Rouge Cafrine*, cela prendra la forme d'un dédoublement de personnalité, puisque Rose, innommée dans la première partie du roman, devient Mélissa dès la deuxième partie, pour les besoins du plateau télévisé qu'elle anime en France.

Pour que vive et s'épanouisse Mélissa, Rose a dû disparaître. Pareillement, pour que vive Rehvana, Matildana aurait dû mourir, de la même manière qu'Anne la Mauricienne, existe réellement à la mort de Nadège : « Que Matildana meure, et je vivrai ! Il en est ainsi. Oui, il semble qu'il en soit ainsi : que Matildana meure et Rehvana vivra » (1989 : 344).

Le roman féminin postcolonial martiniquais *L'autre qui danse* semble proposer un vrai contre-discours qui dit la supériorité du Nègre sur le Blanc. Nous y observons un retournement radical du discours, une manière de voir presque diamétralement opposée aux discours dominants sur l'identité. Il serait l'exact contre-pied des représentations des narratrices de couleur qui veulent se blanchir dans les romans et les autobiographies mauriciennes et réunionnaises.

Nous relevons alors une construction d'un modèle féminin noir, de Mère-Nature traditionnaliste avec Man Cidalise. Rehvana rêve de devenir cette Femme martiniquaise toute puissante et pourtant soumise à l'Homme, Femme-Afrique pauvre par opposition de la Femme française blanche, riche, moderniste et rationnelle. Rehvana court donc après un modèle et une image réifiée de la femme noire traditionnaliste qui serait plus vraie, qui détiendrait une identité plus vraie de la Noire. Telle est la quête de Rehvana qui mourra parce que la « vraie Femme noire authentique » n'existe pas en dehors du mythe.

Suzanne Dracius-Pinalie passe par la critique du mouvement de la Négritude qui apparaît comme un contre-discours des représentations dominantes du Noir et de la ligne de couleur qui est d'habitude discriminante. Montre-t-elle les effets poussés à l'extrême de ces discours de la Négritude qui naît avec la publication du roman autobiographique de Mayotte Capécia *Je suis Martiniquaise* et contre lequel

s'insurge Frantz Fanon dans le texte fondateur *Peau noire masques blancs*. Ce premier roman autobiographique féminin de couleur martiniquais publié en 1948, traite des mêmes questions de la ligne de couleur et de l'identité comme chez Marie-Thérèse Humbert. Il s'agit dans les romans autobiographique et autofictionnel de Mayotte Capécia et de Maryse Condé, des mises en scène du féminin de couleur entrant en résonnance avec les textes de notre corpus primaire.

L'analyse comparée des romans *Rouge Cafrine* et *L'autre qui danse* a clairement montré que la représentation de l'écriture de soi par l'intermédiaire du journal contribuait à rendre encore plus réaliste la mise en scène de la narratrice autodiégétique qui ne fait que se détruire et se reconstruire au fil du texte. Le journal a permis la prise de recul et aura permis à la narratrice autodiégétique Rose de se réaliser, puisqu'elle est parvenue à sortir d'elle-même, à sortir de ses propres démons, pour exister une bonne fois pour toute. A contrario, Rehvana qui obéit à une logique autre et irrationnelle de la « Négritude » se situe davantage du côté de l'action, plutôt que du côté de l'examen de soi. Se confondant toujours entre mythe et réalité, elle mourra, comme Nadège toujours prise dans le feu de l'action.

CHAPITRE IX : DES IDENTITÉS EMBOÎTÉES SPATIALES, ASSIMILÉES SAUVÉES PAR DES PACOTILLEUSES SURNATURELLES.

Introduction

Au chapitre précédent, nous avions observé que dans le roman féminin postcolonial martiniquais de Suzanne Dracius-Pinalie *L'autre qui danse*, nous relevons le schéma inverse des romans et des récits mémoriels féminins postcoloniaux mauriciens et réunionnais du corpus, à savoir que la Terre promise et d'exil s'avère être La Martinique, voire l'Afrique et non la France qui l'oppresse et l'éloignerait de la « vraie » identité de Femme noire. Nous pourrions même établir un parallèle avec la vision de l'écrivain voyageur exotique à la recherche d'un retour à l'éden, à la vie sauvage, naturelle, haute en couleur et traditionaliste. Cette image réifiée et mythifiée de l'espace et de l'Autre couleur est réactualisée par personnage principal Rehvana. Cette dernière ira jusqu'à repousser les limites de la formation discursive identitaire de la Négritude, dont le narrateur n'est pas dupe et dont il dénonce les paradoxes, parce qu'il s'agit de discours racialisants, donc d'identités imaginaires sans rapport avec la réalité.

Il est intéressant de voir ce double décentrement opéré d'abord par la vision de la Négritude, perçue et vécue par la métisse blanche Rehvana, tournée en ridicule par le narrateur. Notre corpus comprend des représentations en miroir, symétriques et antagoniques, car nous pourrions ranger ensemble et dans une certaine mesure certains passages et certaines idéologies de *Femme sept peaux*, de *Rouge Cafrine*, dans leur idée de la Femme noire traditionaliste différente de la Femme blanche. La plupart des héroïnes des textes du corpus sont à la recherche du blanchiment alors que Rehvana recherche le noircissement de la peau. Il y a des masques qui se forment parce qu'ils sont attendus par l'assimilation qu'on a pu voir précédemment, notamment « la peau noire masques blancs » et « la peau blanche masques noirs » du personnage martiniquais et original Rehvana qui porterait le discours de la Négritude. Toutefois, la Négritude a ses propres contradictions.

Les personnages et les narratrices de notre corpus fuient ou cherchent à rattraper le passé mythique, comme Rehvana ou Rose. Ce présent chapitre se donne pour objectif de démontrer en quoi Rose, Rehvana, Mémona, Madame Auberti, Dolène et Eileen se situeraient dans un tiers-espace géographique et identitaire. Tantôt en France (excepté pour Eileen), tantôt hantées par le souvenir de leur île, l'exil recherché serait la solution pour se réaliser complètement.

Ces romans et récits mémoriels porteraient des voix qui habitent ou non l'espace insulaire et qui expriment une rencontre et un métissage, dès lors que le contact avec l'Autre les transforme et inversement. Nous ferons un parallèle entre le parcours de l'entre-deux identitaire chez Rose et Mémona dans leur carrière professionnelle sur une chaîne de télévision française. Nous nous pencherons sur les questions d'identités créoles dans une société que Jean-Claude Carpanin Marimoutou qualifie de « dysglossique ».

Dans la continuité de notre analyse du processus d'assimilation chez les narratrices autodiégétiques et chez les personnages, ce chapitre portera aussi sur les différentes unions des narratrices et des personnages qui révèleraient (si l'on s'en tient aux développements de Frantz Fanon concernant *Je suis Martiniquaise* de Mayotte Capécia) un complexe de lactification, inversé chez Rehvana et Marie-Claire. La plupart des personnages, tels que Dolène ou Madame Auberti, Anne ou Rose mettent au point des stratégies pour être dans le discours hégémonique, d'où leur départ pour la France et leur union avec un Blanc.

Nous nous demanderons comment représenter les identités des migrantes dont Eileen. Comment cette migrante représente-t-elle son identité de migrante, si ce n'est dans le processus de créolisation et d'une dynamique de perte et de sauvegarde ?

Ce qui débouche sur notre dernière sous-partie intitulée « Des personnages ancêtres féminins véritables détentrices de discours de savoir et de vérité », car le Créole serait porteur de tradition et d'authenticité dans le discours dominant. D'où notre analyse de la mère Marie-Claire et de l'âme errante Madame Joseph.

Tout se passe comme s'il y avait rupture transgénérationnelle étant donné que ces personnages n'ont pu renouer avec leur mère, n'ont pu suivre les traces de

leur mère comme nous l'avons pu le voir au chapitre précédent. Ces dernières auraient bloqués la temporalité, la diluant, et stoppant toute continuité, parce que garantes de traditions.

« Castratrices » dans *Á l'autre bout de moi* et dans *Rouge Cafrine*, ces mères feraient un blocage, parce qu'elles incarnent les dernières représentantes de l'autorité et de l'ordre colonial que les narratrices et personnages doivent dépasser pour être en accord avec les images qu'elles ont d'elles-mêmes, celles que la société projette sur elles. Les héroïnes ne souhaitent pas reproduire le schéma imposé par leur mère chef de famille.

Dans la première et deuxième partie, les narratrices sont dans le schéma hégémonique maternel, alors que la troisième partie donne à voir des narratrices qui sortent de ce cadre et retrouvent une force originelle en épousant les contours identitaires de la grand-mère (chez Rose) ou ceux de sa sœur antagonique pacotilleuse (en ce qui concerne Nadège). Passant dans l'au-delà, ces personnages disparus deviennent des ancêtres et sont des légendes dans le texte à cause de leur pouvoir surnaturel et du récit de leur épopée.

Nous commencerons par l'analyse des espaces qui habitent les voix de Rose, Rehvana, Mémona et Eileen. Hétérogènes, ces voix viennent dire qu'à un lieu ne correspondrait pas comme le pense la doxa à une identité unique, mais à plusieurs identités en contact avec l'altérité qui génère le métissage. Le métissage serait la composante de ces narratrices et personnages qui semblent se perdre en l'ici et l'ailleurs, entre le réel et le souvenir, le présent, le passé et l'avenir.

Les récits mémoriels *Miettes et Morceaux*, *Tête Haute* et les romans *Rouge Cafrine*, *L'autre qui danse* et *Femme sept peaux* racontent l'expérience de l'assimilation des personnages des narratrices autodiégétiques qui ne se réaliseront que dans le voyage, à l'arrivée en France ou au Canada. Si l'île Maurice, La Martinique et La Réunion ont toujours fait l'objet de découverte exotique et de l'espace à explorer, à analyser et à profiter dans la littérature exotique de voyage, les romans et les récits mémoriels contemporains féminins postcoloniaux décentrent davantage ce regard, puisque les narratrices deviennent les exploratrices du pays occidental, perçu comme un mythe. Il y a donc un renversement du schéma

traditionnel, car l'espace et le voyageur s'inverse. L'espace qui fera l'objet de savoir, de connaissance et de découverte, sera la France et le Québec. C'est une manière de prendre une revanche, de répondre à cette littérature de voyage et de prendre le pouvoir dans leur propre représentation de l'espace Autre, comme c'est aussi une manière de montrer la capacité pour les narratrices et personnages d'être autant Occidentaux que les Occidentaux, d'être capables de s'adapter et d'habiter Paris ou Montréal, puisqu'ils ne parviennent pas à habiter l'île. Ainsi habiter Paris ou Montréal reviendrait à dire qu'ils sont l'égal du Blanc, sachant vivre comme lui dans son pays qui deviendra le leur, comme dans une conquête spatial en vue d'une conquête identitaire.

Il y a dans cette idée, la pensée selon laquelle l'identité est rattachée au pays où l'on vit. Autrement dit, à un pays correspondrait une identité. Pour ces narratrices et ces personnages en quête d'authentique identité blanche ou noire, ils fuient le pays ou l'île qui leur rappelle leur différence. Ils s'exilent sur leur « véritable terre » qu'ils s'approprient.

1. Des voix qui habitent l'espace insulaire exprimant un métissage, une rencontre ?

Les récits du corpus s'organisent en de nombreux va-et-vient notamment dans l'auto sociobiographie de *Tête Haute* ; toutefois leurs principaux déplacements seront les vols Réunion-Paris aller-retour. Ceux du roman martiniquais *L'autre qui danse* sont plus accentué en ce qu'ils découpent le texte. Rehvana parcourra quant à elle, le sens inverse de Rose et de Mémona, puisqu'elle part de Paris pour la Martinique, pour y revenir au dernier chapitre. Pour ce personnage martiniquais métis blanc, habiter la Martinique lui permettrait d'accéder à une authenticité identitaire.

Ce neuvième chapitre interroge les mises en scène de déchirement et de sauvegarde entre deux cultures créole et française résultant du processus de la créolisation du Moi des narratrices.

Tout au long de leur journal, Rose et Mémona sont des narratrices qui évoquent dans le détail, leur carrière qui les « oblige » à quitter l'île. Pour l'une comme pour l'autre, l'arrivée sur le sol français est une bénédiction, car c'est l'occasion de se réaliser sur le plan professionnel et sur le plan culturel. Elles voient en l'assimilation le seul moyen d'accéder à leur rêve de devenir cet Autre sous les feux des projecteurs. Frantz Fanon parle de rite initiatique important et d'étape pour le Noir dans le fait d'arpenter le pays occidental dans le processus d'assimilation. Après avoir étudié les identités des narratrices et des personnages liées à la race, nous aborderons celles qui sont assignées par l'espace et le pays d'où l'on vient, car les narratrices n'ont pas qu'une seule et unique identité, mais une multitude d'identités emboîtées.

1.1 L'entre-deux espaces géographiques renvoyant à l'entre-deux identitaire.

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'écriture du récit autobiographique *Tête haute* diffère grandement de celle de *Miettes et Morceaux* et de *Letan lontan*, dans la mesure où Mémona Hintermann centre davantage son récit sur son « Je » et sur son cheminement personnelle, sur son propre parcours spatial, temporel, professionnel et identitaire. En cela, son texte se rapproche plus de l'autobiographie.

Nous pouvons faire un parallèle entre le récit mémoriel réunionnais *Tête haute* et le roman réunionnais *Rouge Cafrine* centrés sur l'accession des narratrices au monde médiatique français, donc à une forme de discours de pouvoir. Ces textes retracent deux parcours qui vont de La Réunion à Paris, et de Paris à La Réunion. Rose décide d'y rester y habiter, contrairement à Mémona Hintermann, reporter, qui construit son texte dès le départ sur de nombreux va-et-vient entre différents pays à l'image de son identité métisse. Le premier chapitre « Jeanne d'Arc… me voilà ! » relate son arrivée en France, les premiers mots d'un métropolitain chauffeur de taxi qui lui demande « -Alors, comme ça vous avez quitté le soleil pour venir chez nous ?... Sans regrets » (HINTERMANN, 2007 :9).

Dès cette première question, nous avons l'impression que le texte vient légitimer son départ, comme s'il s'agissait d'un reproche qui hanterait la narratrice parce qu'il reviendrait et qui sous-entendrait qu'à un lieu correspondrait une identité immuable. Cette question serait comme une catégorie du discours dominant qui lui rappellerait qu'elle ne serait pas à sa place. C'est pourquoi, la quatrième de couverture la présente comme une « Réunionnaise et 100% française, fille d'un musulman et d'une catholique, ayant maintenu son rêve d'absolu au nom de la France en dépit d'énormes obstacles et de drames. » Le « 100% français » répondrait à une demande de preuve de sa nationalité française, comme s'il s'agissait d'un discours de migrants face à un contrôle de papier. Serait-ce un discours sur la défensive ou sur le mode de la contre-attaque ?

L'exagération contenue dans l'expression « 100% » indique que la narratrice veut mettre en évidence son identité française, tout en démontrant qu'elle est issue de contact culturel et de multiculturalisme plutôt que de créolisation : « fille de

musulman et d'une catholique ». Elle évoque d'emblée les différences qui la constituent. Elle affiche le multiculturalisme réunionnais correspondant au mythe de « l'île arc-en-ciel ».

« Métisse, entourées de frères et sœurs mariés à des hommes et des femmes de toutes les couleurs, elle a longtemps eu l'impression d'entendre les autres parler à sa place : sociologues, experts, leaders d'opinion, accusateurs de l'histoire française… » Qu'entend la narratrice par avoir eu « l'impression d'entendre les autres parler à sa place ? » Ne renvoie-t-elle pas *in medias res* à sa subalternité ? Ne dénoncerait-elle pas le discours des sociologues, des experts, des leaders d'opinion, des accusateurs de l'histoire française ? Annonçant ainsi que son texte constituerait une réappropriation de sa propre identité, réifiée par tous ces experts : « Elle décide de raconter son combat, et de s'exprimer sans complexes sur des questions qui minent la France aujourd'hui : immigration, racisme, passé colonial. »

Serait-elle mieux légitimée qu'eux à parler de ces questions, parce qu'elle raconte « son combat », parce qu'elle se servirait de *son* expérience. D'où la présence de sous-titres tels que « Vous êtes Française ? Prouvez-le ! », « Racistes ! », « In the ghetto » dans la première partie, « Ma patrie, pas mon pays », « Les chiffres de l'immigration : un tabou bien français », « Discrimination positive : la nouvelle tarte à la crème », « Discrimination positive : un modèle américain mal compris » dans les dernières parties du texte.

Comme dans les autres romans et récits mémoriels, nous retrouvons un discours fragmenté dans ce journal intime qui présente une chronologie donnant l'impression d'un ordre sur le plan narratif. Les premiers mots du récit mémoriel ne sont pas ceux de la narratrice autodiégétique, ce qui surprend s'agissant du discours de celui qui vint la récupérer à l'aéroport. Nous supposons que cette question lui sera posée par les autres et que la narratrice se la serait posée elle-même tout au long du récit autobiographique. Cette interpellation concerne son choix de quitter son île et son soleil : « - Alors, comme ça vous avez quitté le soleil pour venir chez nous ?... Sans regrets ? Lundi 7 septembre 1976. J'ai 24 ans. Bernier est venu me chercher à la gare d'Orléans, au volant d'une petite 4 L qui pue la gauloise » (HINTERMANN, 2007 :9).

Cet incipit oriente la lecture du récit mémoriel. La place accordée à cette question est fondamentale dans le texte. L'auteure met en avant dans l'absence de réponse, l'incompréhension de l'Autre. D'autant que plus loin dans le récit, ses collègues feront comprendre à la narratrice leur compassion pour la narratrice autodiégétique qu'ils pensent nostalgique. Le fait de donner une telle importance à cette remarque pourrait être interprétée comme une critique de la part de la narratrice qui reproche à ces derniers de l'infantiliser, convaincus qu'elle ne serait pas capable de faire de bons choix. Mémona se sent d'emblée infériorisée dans ses choix et dans la conscience de ses sentiments :

> *« Je n'ai pas du tout le mal du pays, Henry. Et, si je l'ai un peu, pour être honnête, je dois dire que quelque chose d'autre me manquait cruellement là-bas. C'était la France, c'était d'être ici, les musées, les villes, les châteaux, les Français tout simplement ! […] Il sait de quoi il parle, et mes grands serments portent, selon lui, la marque d'une réaction d'autodéfense contre un grand cafard » (HINTERMANN, 2007 :16).*

Ceux-ci comme Henry ne peuvent concevoir l'amnésie de l'île, l'oubli de la terre natale et l'absence de rattachement à cet Ailleurs paradisiaque. Elle ne veut pas être objet de savoir des autres hommes. Malgré leur tentative de la transformer en objet de savoir et de discours pour mieux la dominer, la narratrice autodiégétique passe outre et ne se laisse pas manipuler. Bien au contraire, ce sont les hommes qui devraient prendre garde à trop vouloir la cerner ou à lui imposer un mode de pensée : « Sans plus tarder, j'utilise Henry, Marcel et les autres comme des cobayes. Auprès d'eux, je teste mes talents de passe-muraille linguistique, histoire de vérifier s'ils me comprennent bien, sans broncher. » Mémona Hintermann rejoue la scène de son arrivée afin de régler ses comptes avec le premier qui la jugea, Bernier :

> *« Clope au bec, ce barbu d'une quarantaine d'années m'observe en missouque[338]. Il doit penser que je suis une naïve ou une ambitieuse qui commet, de sang-froid, l'erreur de sa vie : arrivant d'un pays de rêve, j'atterris dans son univers sans relief. Je l'observe moi aussi » (HINTERMANN, 2007 : 9).*

La première rupture avec la continuité des synthèses préétablies s'effectue aux premières phrases de ce récit autobiographique qui remet en question d'emblée la vision de l'île paradis. De plus, il y a décentrement du regard, puisque c'est la narratrice qui parle pour le personnage. L'observateur se voit maintenant observé dans le texte qui renverse ainsi les rôles. La narratrice perçoit son préjugé et tend à

[338] Qu'elle traduit par « à la dérobée ».

le déconstruire, comme pour s'en défendre. Elle refuse donc d'être l'objet de discours et résiste en transformant l'autre en objet de discours dans cet incipit :

> *« Á cet instant, il pourrait symboliser le portrait-robot « vu à la télé » du Français moyen, gentil, mais très loin du cliché transporté au-delà des mers, ce mythe qui nous a fait croire que le pays des « Lumières » n'a produit que des gens éduqués, de beaux esprits affinés par une culture exceptionnelle » (HINTERMANN, 2007 :10).*

Mémona est celle qui se réapproprie les discours dominants en les invalidant. Sa première est donc comme chez Rada Gungaloo de remettre en cause les formations discursives dominantes qui assignent les espaces français et réunionnais. C'est à présent l'Autre métisse qui parle pour le français et qui adopte le regard de l'exote. Son texte est donc en quête de vérité dans l'écriture des réalités qui l'ont construite en tant qu'écrivaine et personnage. L'amour pour la France ouvre donc son récit, comme il suggère le désamour pour La Réunion :

> *« Á vingt-quatre ans, un saut gigantesque vient de me happer dans un lieu inconnu, deviné, déjà aimé. Mon pays. La tête dans les nuages, encore là-bas, déjà ici, je me débats intérieurement tant je me sens déboussolée par le décalage horaire et visuel. D'un bond, je viens de quitter l'île de la Réunion, dans l'Océan Indien, j'ai embrassé ma famille à la hâte, comme quelqu'un qui part en mission » (HINTERMANN, 2007 :10).*

Son départ en terre inconnu ne signifie pas pour autant qu'elle ne reviendra pas dans l'île. Mémona joue la scène du voyageur explorateur prêt à vivre de grandes aventures. Le lieu évoqué en premier n'est pas déterminé, parce que la narratrice a du mal à dire qu'elle préfère la France à La Réunion. Aussi, cultive-t-elle l'ambiguïté. La perte de repère signifie qu'elle serait dans l'entre-deux et la rapidité des actions exprime une blessure que la narratrice voudrait vite oublier et vite cicatriser afin de poursuivre ses rêves :

> *« Quelques larmes ont coulé, mais l'excitation et la curiosité ont gardé le dessus. J'allais enfin me retrouver au pays de mes rêves : la France ! […] j'ai parcouru la capitale, du matin au soir, à la découverte des Champs-Élysées, des ruelles du quartier Latin, de la tour Eiffel, du Louvre […] Les Parisiennes élégantes m'ont donné envie de les imiter quand elles rejettent leurs cheveux vers la nuque avec ce geste si particulier qui accompagne un mouvement de la main. J'ai loué une chambre de bonne, sombre, avec toilette au bout du couloir. Désormais, sur le dos des enveloppes, j'écrirai une adresse, sur laquelle Paris figure en lettres énormes et soulignées. Ça change tout » (HINTERMANN, 2007 : 10-11) !*

La pauvreté de sa chambre vaut bien la ville lumière. La narratrice affiche donc son désir d'être Parisienne. Obsédée par cette ville :

> *« Je ne veux vivre qu'à Paris, même si je travaille à Orléans. Tant pis s'il faut endurer le calvaire quotidien des allers-retours interminables en train omnibus, dans des wagons de*

secondes classe bourrés de gens fatigués, et l'air mal lunés. Départ six heures quinze chaque matin, métro avec changement, gare sale et puante, retour vers vingt-deux heures, six jours sur sept » (HINTERMANN, 2007 :11).

Mémona met l'accent sur la réalisation de son rêve de la rencontre avec l'Autre. Elle veut tout connaître de Paris et l'habiter en faisant comme tout le monde, en imitant les Parisiennes. Le contraste entre les fantasmes que nourrissent cette vile et la manière dont elle y vit. *Tête Haute* ne serait-il pas le récit mémoriel du désamour de l'île comme chez Rose et Eileen Lohka, qui, contrairement à tous les auteurs de récits mémoriels, sont attachés à la terre insulaire, à l'île-mère ? Le dix-septième chapitre s'intitule « un retour aux racines ». Comme dans le roman *Rouge Cafrine*, la narratrice évoque le retour dans les dernières parties pour boucler la boucle. Elle fait part de ses sensations ambigües quelques heures avant l'atterrissage : « - Mesdames, messieurs, veuillez redresser le dossier de votre siège… Mon corps revient doucement à la vie, engourdi à force d'être plié sur une place étroite, un peu groggy comme après une nuit dans un camp de réfugiés » (HINTERMANN, 2007 : 251).

L'image de « réfugiés » utilisée est paradoxale en ce que la narratrice n'en a jamais été, mais que son langage révèle qu'elle se verrait en tant que tel à cause du regard des Autres en France.

« La conscience refait surface par étapes, comme un sous-marin revenant des profondeurs de l'épuisement, pour naviguer avec paresse, zigzaguant confusément entre appréhension et bonheur » (HINTERMANN, 2007 : 251). Cette métaphore renvoie-t-elle à son identité de réunionnaise enfouie depuis son arrivée à Paris, en même temps qu'elle renverrait à la léthargie de son corps causée par le vol ? La symbolique du réfugié et du sous-marin est celle du déplacement qui est au cœur de son texte et du voyage dans le subconscient.

« Plus que quelques heures, direction plein sud, et je serai arrivée. Encore un instant suspendu à l'espace cotonneux, emportée par l'imagination dans les temples des pharaons, l'Égypte est déjà derrière nous. L'univers bleu et blanc abolit le temps, camoufle un gigantesque mouvement oblique de l'avion. Les côtes de l'Afrique disparaissent… Les yeux picotent au-dessus de l'océan qui brille comme une tôle à midi » (HINTERMANN, 2007 : 252).

Elle a donc conscience d'être dans un espace flou, non délimité, pluriel : espace du rêve, de la réalité, espace de l'aviation, espace transitionnel, où les heures se confondent au-dessus de l'espace océanique : « La carlingue résonne peu à peu de

voix confuses, encore endormies, familières, comme une berceuse ronronnant dans une cage. Comme un chant dans un ventre. Je rentre chez moi » (HINTERMANN, 2007 : 252).

L'avion qui l'aurait mené à ses rêves, à Paris et qui l'aura permis de visiter et de travailler en tant que reporter, et qui la ramène « chez elle », serait-il sa véritable mère comme le suggère la métaphore du ventre ?

> *« Partir, revenir, sans jamais être blasée, si rassasiée par un cérémonial immuable. Une jubilation intacte me saisit quand tout mon corps devine les contours de l'île mauve, trapue et fantomatique. Je connais par cœur ce compte à rebours : les derniers kilomètres d'océan vert foncé sont engloutis à une vitesse phénoménale sous la carlingue, et, le temps d'un battement de paupières, la route littorale, le Barachois – mes repères vus et revus en rêve – s'effacent et la mer, si proche, s'offre, à portée de main, au bord de la piste qui s'avance » (HINTERMANN, 2007 : 252).*

Son identité se construit sur un va-et-vient constant entre la France et La Réunion. Son discours de savoir de la topographie de l'île marque son l'appropriation de l'île et sa « réunionnité ».

> *« Soleil brûlant, air salé, farandole de gros mots juste pour se tordre de rire, gendarmes en shorts mais portant chemises à épaulettes impeccables marquées RF – République Française – accent traînant et alphabet avalé. Dans une cohue transpirante – où chacun met un point d'honneur à dire pardon si par mégarde il heurte quelqu'un – parents, sœurs, frères, cousins, amis endimanchés, larme à l'œil et sourire aux lèvres, se précipitent vers des voyageurs aux regards égarés. On se bouscule pour serrer dans les bras ces proches un peu solennels qui viennent passer leurs congés loin de la métropole » (HINTERMANN, 2007 : 252).*

Sa description mécanique et machinale exprimerait l'habitude, la rapidité et le désordre de ses retrouvailles. Comme s'il s'agissait toujours du même scénario. Ne serait-ce pas là encore le regard de la Réunionnais observatrice mieux légitimes à en parler qu'un autre. Elle dépeint ce tableau des retrouvailles des Réunionnais venus de France et des membres de leurs familles comme le ferait un sociologue :

> *« Pour les Réunionnais, revenir est une affaire longuement préparée qui ne tolère pas le laisser-aller habituel du vacancier. Les plus sérieux sont passés la veille chez le coiffeur, ils ruissellent dans des costumes trois pièces décorés de chemises à jabots de dentelle, les pieds coincés dans des chaussures vernies ou imitation crocodile, pendant qu'à leurs côtés, les femmes, juchées sur des talons vertigineux, déambulent, engoncées dans de lourds manteaux d'hiver : c'est chic et il faut tenir son rang coûte que coûte, l'essentiel étant de prouver le changement de statut : montrer que ' là-bas, nous c'est d'moun' ! (nous sommes des gens importants) » (HINTERMANN, 2007 : 253).*

La narratrice se moquerait-elle de ces Réunionnais de retour qui marquent bien leur différence de classe sociale qui viendrait de ce qu'ils habiteraient la France, c'est-à-dire qu'ils auraient expérimenté et découvert l'empire et par

conséquent, qu'ils seraient détenteur d'un savoir et d'une identité nouvelle inconnue de ceux restés dans l'île ? Elle tournerait ainsi en dérision ces imposteurs réifiés qui sont dans le paraître et non dans l'être comme le connote l'imitation crocodile.

> *« Á l'aéroport Roland Garros de Saint-Denis, la foule qui s'interpelle, se salue, se congratule, est un concentré de nos origines et de nos manières. Un kaléidoscope qui ne surprend que les visiteurs non avertis. Ce paysage miniature de l'humanité est si ' normal' que personne ici ne s'aviserait de commenter notre diversité » (HINTERMANN, 2007 : 253).*

Il s'agit de faire davantage état des différences spectacularisées comme dans la littérature exotique. De fait, nous supposons que la narratrice ne peut rendre réellement compte de l'identité créole alors que paradoxalement, elle affiche une identité métisse. En insistant sur cette position qu'elle a d'observatrice réunionnaise qui saisit ces scènes, elle marque sa différence avec le visiteur occidental capable de décrire la poésie de la scène sans pour autant l'expliquer dans le détail.

> *« Enfin à l'air ! L'air du pays, semblable à nul autre ; tous les immigrés de la planète connaissent cette vague qui déferle et vous submerge en posant le pied sur la terre natale, ce sentiment archaïque qui fait du bien, ouvre le cœur, chavire l'âme » (HINTERMANN, 2007 : 253).*

Cette citation laisse à penser qu'elle se perçoit comme une immigrée qui respire à nouveau au contact de sa terre d'origine. Mémona relate la communion avec sa terre et le lien particulier qui la rattache à La Réunion qui l'a portée.

> *« Pour moi, cette sensation indicible se mêle à la douce et réconfortante impression de n'être jamais vraiment partie. […] J'ai mis du temps à comprendre pourquoi cette île que les navigateurs ont surnommée Eden est unique. Comme un miracle. Il m'a fallu faire le tour de la terre, séjourner sous toutes les latitudes, rencontrer les peuples les plus divers dans des circonstances inattendues, pas seulement dans la rue, mais sous leur toit, le jour, la nuit, par temps de joie ou de deuil, pour réaliser une évidence : à la Réunion, les gens sortent de l'ordinaire par leur simplicité, un naturel intact, et une authentique capacité à accepter l'autre, tel qu'il est, sans lui demander de comptes, sans arrière-pensées. Tout simplement parce que nous sommes d'origines vraiment trop métissées pour vouloir débusquer la différence chez les autres. Quelle chance » (HINTERMANN, 2007 : 254).*

Ce passage témoigne de l'appropriation du discours du voyageur occidental sur l'île et du mythe édenique de la littérature exotique par la narratrice, qui exprime donc son fort attachement à La Réunion par cette formation discursive. Tout se passe comme si la narratrice pouvait avoir ce regard décentré du navigateur, et le recul suffisant pour pouvoir saisir la réelle différence entre La Réunion et tous les autres pays. La morale de ce récit autobiographique semble dire : partir pour mieux

revenir. Ce serait le récit de l'ouverture des autres mondes qu'elle connaît sur sa propre île qu'elle ne connaissait pas aussi complètement.

Elle avoue ne pas avoir habité l'île dès le départ et ne pas l'avoir accepté, ce qui signifie aussi qu'elle n'a pas non plus dès le départ accepté son identité de Réunionnaise. C'est pourquoi, elle fait l'éloge de Paris, insiste sur les origines de sa mère qui la rapproche de la France et celle de son père qui la rapproche de l'Inde. Aurait-elle comme les narratrices de *Miettes et morceaux* et de *Rouge Cafrine* renié son identité insulaire pour la retrouver par la suite après s'être assimilée, après avoir adopté une autre identité ?

C'est Mémona Hintermann qui à présent devient l'exploratrice, l'auteure de récit de voyage exotique qui cherchait à déconstruire leurs discours, finit par le reprendre. C'est elle, qui aurait le privilège de décrire l'île topographiquement et socialement de l'intérieur et de l'extérieur, parce qu'elle y aura vécu, parce qu'elle l'aurait comparé à d'autres pays et parce qu'elle y serait née. Par conséquent, elle serait donc mieux légitimée pour en parler et pour transmettre un savoir vrai. Nous pouvons donc faire le lien avec cette littérature exotique et l'intertextualité avec ce type de texte donnait à voir cet Ailleurs différent du monde occidental à l'infini. Cette question de la représentation de l'espace insulaire et du regard qu'il suppose datant du 16ème siècle hante toujours les textes contemporains, comme nous l'avons pu voir à Maurice, à La Réunion et à La Martinique.

1.2 Mémona porteuse d'identités d'immigrants, donc d'identités déjà plurielles.

« Qui a peur de son passé d'immigrants et pourquoi ? Qui a honte de ses origines au point d'en maquiller le vocabulaire, de s'abriter derrière un paravent lexical » (HINTERMANN, 2007 : 23) ? Par ces questions, la narratrice veut dénoncer les discours dominants sur l'immigrant, qui parlerait pour le migrant.

> *« Cette attitude est-elle un réflexe de protection issu d'un manque de confiance en soi ? Á la Réunion, il n'est ni interdit ni honteux de parler de son appartenance à tel ou tel groupe de population. Personne ne se sent offusqué de mentionner ses ancêtres indiens, malgaches, chinois, etc. Quelle importance de m'entendre qualifier de 'batarde z'arabe', puisque c'est ainsi que sont désignés les métis créoles indiens comme moi » (HINTERMANN, 2007 : 23).*

Mémona parlerait ici pour tous les Réunionnais et homogénéiserait la situation réunionnaise en en faisant l'étude anthropologique dans son récit autobiographique, sous prétexte qu'elle est Réunionnaise. Comme il est inscrit sur la quatrième de couverture, elle ne se reconnaît pas dans les propos des sociologues, dans leur analyse, car pour elle, tout ne serait qu'harmonie. Dans sa perception, La Réunion en serait d'ailleurs la parfaite illustration, espace dans lequel les contacts de cultures ont lieu sans heurts. Tout se passe comme si le racisme n'existait pas à La Réunion, et que nous lisions un roman colonial qui donne à voir la cohabitation quasi harmonieuse de chaque race.

> *« L'expression est approximative mais elle reflète une façon de s'exprimer, rien de plus. Si à mon arrivée à France 3, des copains m'appelaient parfois 'l'indigène', je le prenais pour une marque de camaraderie, et je riais avec eux. Aucun complexe, aucune honte pas de malaise, je suis à l'aise avec moi-même, heureuse de mon parcours » (HINTERMANN, 2007 : 23).*

Ce qui voudrait dire que nommer et interpeller l'Autre par son appartenance raciale serait rentré dans les mœurs et n'aurait aucune connotation raciste. Dans sa conception, réduire une personne unique à une ethnie et le renvoyer constamment à son altérité contribueraient à faire paradoxalement disparaître le racisme ; parce qu'ils créeraient une sorte de lien dans la dialectique, dans cette reprise d'un mot devenu surnom affectif, réapproprié qui dirait peut-être autre que chose que la différence, en lui conférant un autre sens. C'est ce qu'elle tente d'expliquer en se référant à la politique linguistique de la Négritude.

« Lorsqu'à la fin des années trente, le futur Président Sénégalais Léopold Sédar Senghor crée à Paris un journal étudiant, il propose à son condisciple martiniquais, le poète Aimé Césaire, d'utiliser le mot ' nègre' plutôt que celui de 'noir'. Ce mot 'nègre', explique Senghor, 'nous est lancé comme une insulte, eh bien, je le ramasse, et je fais face'. Comme le chantre de la négritude, qui empêche un homme ou une femme dont les parents sont nés à Dakar ou Tunis de dire sa fierté ? Pourquoi faut-il taire sa différence, cultiver l'amnésie, faire comme si nous étions tous Gaulois et se fâcher si quelqu'un mentionne notre origine' 'L'expression est approximative mais elle reflète une façon de s'exprimer, rien de plus.» (HINTERMANN, 2007 : 24).

Ce passage traduirait une bataille linguistique pour donner de nouveaux sens aux mots exprimant la différence raciale. Ce qui annulerait les tabous et le négatif qui leur est rattaché. La narratrice affirme que seuls ceux qui sont complexés y verraient une attaque. La migration ne doit plus être taboue, en ce sens, nous pouvons dire qu'il y a dans son discours une volonté de rompre avec la continuité de formes préalables sur l'expression de l'identité de migrants, c'est-à-dire l'identité de celles et ceux qui se déplacent et qui choisissent de vivre dans un pays autre que le pays natal.

1.3 Rose, en quête « géographique » de son identité.

Si Mémona Hintermann commence son récit mémoriel sur son arrivée à Paris, Rose ouvre quant à elle, sa deuxième partie sur son atterrissage qui témoigne de sa renaissance. Nous choisissons de comparer le récit mémoriel *Tête Haute* et le roman réunionnais *Rouge Cafrine* parce qu'il semble que leur « exil » serait un moyen pour les narratrices de se retrouver et de réaliser le « Moi – rêvé ». Elles feraient une croix sur leur identité réunionnaise désormais faisan partie de leu passé. Le contact avec la nouvelle terre parisienne fait opérer la magie de la transformation.

« Deuxième Partie / Atterrissage. Des lumières dans la nuit. Pas de paparazzi. Une pancarte écrite au marqueur rouge 'MELLISSA'. 'Bonjour, c'est moi'. Il me demanda mes bagages, je lui ai montré mon sac à main en fibres de coco tressées. J'ai eu froid, très froid » (BOURKOFF, 2003 : 85).

Les phrases averbales pourraient signifier que les mots se bousculent dans la tête de Rose devenue Mélissa ; sa pensée reste confuse. Elles renverraient aussi

certainement à la rapidité des actions autour d'elle, le changement de rythme de vie qui contraste avec le rythme précédent de l'adieu à la terre natale.

« J'ai rouvert les yeux pour ne plus voir que du bleu. Le bourdonnement des moteurs, les oreilles en coton, j'ai fini par m'endormir. Je bennais mon passé, tombé à pic d'une hauteur de mille pieds » (BOURKOFF, 2003 : 84). Tout se passe comme si le sommeil avait suspendu le temps et qu'au réveil comme la Belle au bois dormant, sa transformation sera entièrement réalisée. La narratrice se débarrasse de son passé, de Rose, pour se reconstruire et devenir Mélissa.

> *« Je l'ai suivi par cette fin d'après-midi. Le tarmac que je laissais derrière moi était éclairé par les phares sur les pistes. Les avions continuaient leur bal. Un coup d'œil au ciel privé de lune, vide d'étoiles. Un coup d'œil autour, les gens chaudement vêtus de noirs s'affairaient. Ils tourbillonnaient en promenant des effluves pollués. Je grelottais, j'étais heureuse, très heureuse, sur ma nouvelle planète » (BOURKOFF, 2003 : 85).*

La métaphore de la planète met en évidence son nouveau monde et le nouvel air. Les étoiles rappelle le rêve américain qui dans ce passage, sont absentes de cette nuit pourtant magique pour la narratrice, puisque le premier contact avec la terre d'accueil concourt à sa métamorphose. Cette absence ne serait pas comme un présage signalant l'échec de cette transformation :

« Lorsque je me suis assise sur le siège arrière de la voiture, inondée de sensations inconnues, avide de ces premières fois, j'ai voulu tout connaître de cet univers en un seul trajet » (BOURKOFF, 2003 : 85). Tout se passe comme si la narratrice expéditrice portait à présent le regard de l'exote, comme si elle visitait la terre promise. Son impatience exprime son exaltation face à tant de nouveautés qui la renouvellera :

> *« Je n'ai distingué que des lumières opaques défilant sur fond de ciel gris mais j'ai senti la magie de la vengeance naître en moi. Je savourais ma liminale revanche. J'apprenais le goût du sang respirant à grandes bouffées l'air vicié. Qu'il sentait bon ! Pas besoin de scaphandre, ce milieu était le mien ! Á l'aise, j'aurais volontiers poussé le cri du nourrisson mais les leçons de protocole me l'interdirent » (BOURKOFF, 2003 : 85).*

Ce récit de renaissance physique sous-entend le mythe d'une nouvelle terre nourricière, contrairement aux premiers mots de la première partie qui évoque sa première naissance à La Réunion, qui ne lui a pas vraiment permis d'exister comme autre chose que celle qui porte la marque de la souillure raciale :

> *« Je suis née sur une île tropicale entre une plantation de canne à sucre et un champ de vanille. Entre un frère et une sœur. C'était il y a un peu plus de trente ans, à la fin de la*

récolte des litchis. […] un homme que je n'ai pas connu et qui m'a pourtant choisie pour porter le lourd fardeau de la carnation avilissante. Celle indélébile qui souille, celle qui crêpe les cheveux, épate le nez, atrophie les rêves, celle qui transforme l'intérieur, pas en mieux, jamais mieux que le blanc, la pureté n'a pas d'égal » (BOURKOFF, 2003 : 7).

Le champ lexical de la production de fruits rappellerait l'histoire de la colonisation, suffisamment importante pour que quelques cannes à sucre apparaissent au-devant de la case de type coloniale. La maison peinte et les cannes à sucres photographiées sont en noir et blanc, alors que le personnage féminin coloré et superposé apparaît comme une intruse dans ce paysage ancien. D'une part, parce qu'elle symboliserait le métissage qui va à l'encontre du discours de pureté de la race hérité du colonialisme que symbolise la case créole coloniale. Serait-elle la nouvelle gardienne du temps passé qui veut se faire mémoire sur cette première de couverture ?

La case créole qui apparaît sur la couverture de *Rouge Cafrine* (connotant à la fois l'identité créole folklorique, touristique et patrimoniale) renvoie directement à cette notion finale développée dans la troisième partie, à savoir habiter l'île. Le récit contraste avec cette couverture étant donné que la narratrice, telle une nomade s'était attardée davantage sur sa transformation ébauchée à La Réunion et totalement réussie en France. Assimilée dans son rôle de Mélissa-Shéhérazade, conteuse d'histoire comme sa grand-mère, elle redevient pourtant un objet exotique.

Son retour à La Réunion est peu détaillé. La peinture de la case créole de sa grand-mère, en fait un élément identitaire fondamental, bien qu'il s'agisse d'une identité stéréotypée et passée. D'autant que le personnage féminin de couleur dessiné (tout de rouge vêtu) revoie également au cliché à cause de la coiffure. Ce collage de la cafrine rouge sur un fond en noir et blanc, laisse à penser une Réunion du temps de longtemps auquel aspire désormais l'héroïne. L'identité créole authentique se trouverait donc du côté du passé et dans le présent d'une société moderniste. L'identité créole réunionnaise « vraie » serait donc incompatible avec la société moderniste occidentale. Nous retombons alors dans le mythe dominant des récits mémoriels réunionnais. D'où les habits, la coiffure et les pieds nus qui renvoient à un hors-temps.

La troisième partie de son roman, comme l'un des derniers chapitres de *Tête Haute* raconte le retour au pays, après la cure de désintoxication qui lui aura fait prendre conscience de sa vraie identité enfouie et étouffée. Elle commence ainsi :

> *« Le taxi protesta en m'annonçant deux heures de route. De me reconnaître le fit sourire et il m'en coûta deux fois le prix de la course. En plus de dix ans le décor n'avait pas vraiment changé, un modernisme apportant le confort dans les cases y avait posé sa patte en perchant des poteaux dans les champs, en suspendant des câbles dans le ciel, en construisant des immeubles, en créant des rues. Toutes ces infrastructures restaient néanmoins discrètes et ne dénaturaient pas sa mémoire. Non, le reste était intact à la canne à sucre près » (BOURKOFF, 2003 : 156).*

La narratrice adopte dans ce passage, une vision de La Réunion inchangée qui trahit sa pensée. Elle veut habiter l'île d'antan, l'île qu'elle a connu, La Réunion immuable, inchangeable, un paradis, une utopie que la civilisation ne pourrait totalement changé, comme bon nombre d'auteurs de récits mémoriels nostalgiques qui souhaitent le retour de quelque chose qui a disparu et qui ne sera plus : « Finalement le temps n'avait que très peu imposé ses nouvelles normes. Le passé trônait toujours avec sa culture et sa sagesse » (BOURKOFF, 2003 : 156). Il lui faut retrouver quelque chose de connu qui lui prouvera qu'elle est bien chez elle. Au terme de son apprentissage Rose qui cherchait tant à fuir son passé, en fait désormais l'éloge : « Le passé doit nous rendre plus fort et pas nous détruire » (BOURKOFF, 2003 : 188). Rose évoque entre les lignes tout ce qu'elle a enduré à cause de sa couleur de peau parce qu'elle n'avait vu dans celle-ci que la présence de l'esclavage, d'un peuple noir inférieur, victime, souillant la lignée blanche, supérieure.

De toute évidence, les identités se forment au fil des déplacements et dans la manière d'habiter les pays, de l'accepter ou de le rejeter comme terre maternelle ou marâtre, dans le sens où c'est à son contact que les narratrices évoluent, grandissent, atteignent leur rêve, qu'il soit professionnel ou identitaire. La France et La Réunion deviennent alors deux espaces mythifiés contraires qui sont aussi des étapes dans le développement personnel de ces héroïnes.

1.4 Les « dysglossies identitaires » de Rose et Mémona.

En ce qui concerne La Réunion, pour Jean-Claude Carpanin Marimoutou, l'isolement géographique de l'île a eu des conséquences sur les mentalités et les modes de vie, sur le rapport insulaire au monde qui est fait à la fois d'auto dévaluation et de surenchère identitaire, de négation de soi et de recherches exacerbées d'une identité valorisante mise à mal par l'Histoire et par les rapports de production. Il s'agit d'une identité réunionnaise mise en scène dans la littérature romanesque qui puise ses thèmes dans une ruralité qui est fantasmée. Il s'agit donc, pour lui, d'une représentation de l'identité réunionnaise en retard sur les pratiques réelles et sur le rapport au monde de toute une jeunesse urbaine, scolarisée avec plus ou moins de bonheur, petite bourgeoise ou prolétaire (MARIMOUTOU, 1990 : 15).

Jean-Claude Carpanin Marimoutou explique que l'île est à la fois perçue comme un tombeau, et comme un berceau, d'où la présence dans les textes et dans les discours, des diverses tentatives de retour aux terres et aux cultures originelles, notamment quand l'Autre les a reconnues grandes et belles. Tout se passe comme si ces cultures n'étaient que des rêves. Il est aussi question d'un retour aux langues perdues et de retrouver ce qu'il appelle « l'origine d'avant l'origine », qui n'a jamais existé sur l'île-frontière. Les textes et les discours portent également en eux, le rêve d'un temps bienheureux d'avant la faille, générant des pratiques ethno muséographiques, le recensement des pratiques du terroir et la quête de l'authentique. Ainsi, conclut Jean-Claude Carpanin Marimoutou, de tombeau, l'île devient musée. De sorte que l'identité est gelée dans la reconnaissance de signes que l'Autre ne lit pas, ou lit mal, de signes qui sont- pour l'Autre- nécessairement exotiques.

C'est ce que nous constatons dans les objectifs avoués et non avoués des auteurs de récits mémoriels, qui tendent à atteindre « l'authentique vie d'antan créole », perdue à cause du modernisme. D'ailleurs les photos et images qui composent en grande majorité les récits mémoriels mauriciens et réunionnais participent de la construction d'une tradition créole « pure » et d'un mythe qui

construit une mémoire collective plongeant à la fois dans la littérature orale des légendes que dans l'ethnotexte. « L'authentique, c'est la tradition, ce que l'autre lit comme tradition, contre la modernité réservée dès lors, aux pratiques socio-économiques et culturelles venues de l'Europe » (MARIMOUTOU, 1990 : 17).

C'est pourquoi, dans notre interprétation de la première de couverture de *Rouge Cafrine*, nous avons parlé de réactualisation de cliché en vue de signifier la Tradition, comme élément culturel et identitaire créole vraie. Dans la même perception de Rehvana. C'est ce que Jean-Claude Carpanin Marimoutou nomme « dysglossie » qui serait intériorisée, vécue et spectacularisée comme signe identitaire.

> *« Car le débat ne porte pas seulement sur les langues (créole/français), sur leur valeur et leur répartition fonctionnelle, il porte aussi sur une certaine conception de l'identité défendue aujourd'hui par un certain nombre de militants culturels, qui la vivent et la théorisent soit comme une perte, soit comme un retour, soit comme un gel. Or l'identité est dynamique, et elle s'inscrit dans la langue (le sujet est ce qui glisse dans la chaîne des signifiants, […] ; à La Réunion à force de glisser dans des signifiants qui lui échappent, le sujet va finir par tomber, muet, gelé définitivement » (MARIMOUTOU, 1990 : 17).*

Á la lumière de ces théories, nous pouvons ainsi supposer que les narratrices sujets de leurs discours, en reprenant les discours dominants de l'Autre occidental sur l'île, redeviennent muette, donc subalternes, puisqu'en un sens, elles sont parlées par ces discours dominants de l'Occidental. Elles ne peuvent sortir de cette perception et de cette continuité hégémonique qui les empêcherait finalement de penser par elle-même et voir l'île avec leurs propres yeux, et l'identité qui va avec. Cette question de l'identité que porteraient les narratrices parce qu'elles viennent de l'île est essentiel dans la mesure où percevant l'île finalement comme le colon du Passé, comme l'Occidental contemporain, telle que la formation discursive dominante la présente, revient à exister identitairement à l'image de cette île, c'est-à-dire traditionnaliste, immuable, folklorique, exotique et toujours différent de l'Occidental.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou rappelle cependant que toute langue structure le monde et que le sujet existe dans et par le langage, dans l'interaction discursive. Jean-Claude Carpanin Marimoutou parle de frontière mouvante qui unit et sépare le sujet de l'Autre. Á La Réunion, la langue de l'Autre n'est pas uniquement l'autre de la langue.

> *« Comment empêcher que l'Autre dans la langue n'en vienne à occuper toute la place ? […] Quand les langues se frôlent et parfois s'interpénètrent (ou plus précisément quand une langue dominante ne laisse plus d'espace à une langue dominée pour son développement), la problématique de la traduction se pose de façon différente. Comment dire la langue de l'Autre et sa langue, comme être l'Autre dans une langue, comme se situer comme sujet dans les langues » (MARIMOUTOU, 1990 : 17-18)*

Ce qui pourrait être interprété comme suit, les narratrices qui utilisent la langue française comme langue d'expression de la narration de leur vie ne parviendraient pas réellement à prendre place dans cette langue et dans ce langage français qui les obligent quelque part à penser comme les Français. Une langue se caractérise aussi dans son mode d'expression par sa manière de voir. D'où la difficile dissidence et rupture avec la continuité des stéréotypes qui font partie des conceptions du monde chez ces narratrices métissés qui s'expriment principalement en français chez Mémona et exclusivement en français chez Rose. D'autre part, étant Créoles et Françaises, elles sont obligées d'adopter les deux cultures, et les deux manières de voir le monde. Leur histoire serait ainsi un conflit perpétuel entre ces deux visions.

Au cœur de la dysglossie réunionnaise explique Jean-Claude Carpanin Marimoutou, il y a la question identitaire, la question de la production et de l' (auto) représentation des identités. Il y voit trois mouvements : la volonté d'assimilation au modèle européen, le désir de se construire dans une reprise des cultures ancestrales et l'intention de prendre en charge et de développer une « créolité ».

Les cultures doivent être pensées comme un mouvement, comme une contradiction de mouvements. Jean-Claude Carpanin Marimoutou avance l'idée que bien que la diglossie génère la perte des références et des valeurs liées à une langue qui ne produit plus, parce que les espaces de production sont largement détruits, l'identité n'est pas perdue en ce qu'elle se construit dans la déconstruction et la reprise, selon une dialectique permanente du Même et de l'Autre. Aussi la diglossie problématise l'identité et oblige à la penser comme une dynamique conflictuelle, comme un processus troué.

Ce conflit identitaire dans le cheminement du « je » et dans le parcours spatial de ces personnages féminins de couleur témoigne de leur quête de l'identité authentique, comme chez Rehvana qui dans le roman martiniquais *L'autre qui danse*, montre aussi très fortement son attachement et sa dépendance pour la terre

Martiniquaise. Nous pourrions même parler encore une fois de schéma inversé chez Suanne Dracius-Pinalie, dans le sens où c'est l'île qui figurerait cette Terre Promise et tant rêvée, justement parce qu'elle y revoit le mythe de l'éden sauvage traditionnel éternellement indépendant du modernisme occidental. Rehvana serait-elle, elle aussi comme Rose et Mémona à la fin de leur journal, dans la réappropriation du discours dominant occidental sur l'espace insulaire ?

1.5 Rehvana prise et divisée entre Paris, la Martinique et l'Afrique.

Comme l'héroïne de *Rouge Cafrine,* Rehvana se voit plonger dans un monde traditionnaliste qui paraîtrait porteur d'une identité authentique. C'est pourquoi, Rehvana va elle aussi, quitter le confort de son appartement de Paris pour vivre misérablement en Martinique, comme une « véritable femme martiniquaise traditionnelle ».

L'organisation de ce roman martiniquais se découpe en trois parties correspondant à trois voyages. Le « Chant premier » relate « l'alliance initiale » à Paris, le « Chant second » révèle sa « deuxième alliance » en Martinique, tandis que le « chant ultime » retrace ces « dernières alliances » avec « l'autre Paris » et « l'autre Martinique », signifiant qu'elle serait quelque part entre l'une et l'autre. D'ailleurs la dernière sous-partie intitulée « nulle part » signifierait-elle que Rehvana ne serait chez elle nulle part, et qu'elle ne parviendrait à habiter aucun lieu, à part celui de ses rêves et de son imagination produite par la formation discursive des mythes sur La Martinique et sur l'Afrique ? En d'autres termes, le roman de Suzanne Dracius Pinalie dit bien qu'il y a très peu de rapport entre ces représentations du lieu et la réalité. Ce décalage entre représentations et réalités ont causé la désertion et la disparition de Rehvana : « Rehvana se lève à midi, traîne comme une âme en peine dans le minuscule studio et contemple sans aménité les toits de Paris. Elle traîne ainsi depuis des jours » (DRACIUS-PINALIE, 1989 :41).

Comme un fantôme à la recherche de ce qui avait peut-être ou non existé, Rehvana est constamment à la recherche de ce qui n'existe pas. Le personnage principal erre comme une âme en peine dans ce premier chapitre, comme ses pensées vagabondent du côté qui la ramènera une identité noire, et non une identité métisse blanche.

> *« Rehvana se dit parfois qu'elle se repose, que cette vie est paisible ; Rehvana se dit même qu'elle est bien. Et cependant elle se languit dans cette vie morne, elle subit, sans l'avoir recherchée, la présence tourbillonnante et désespérément optimiste des voisins de Jérémie, de tout ce sixième étage exubérant et studieux, et de Marie-Aude, douce blonde toujours au beau fixe […] Elle se sent de plus en plus mal parmi ces tâcherons plein d'allant ; qu'elle ne supporte plus de les voir ignorer l'Afrique et n'entrevoir, dans les Antilles, qu'une bande d'îles à bombes immatures pour qui le zouk s'avère le seul médicament. […] Dans cette cacophonie estudiantine, guillerette, cordiale et chaleureuse, Rehvana s'ennuie à mourir » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 46-47).*

Au fur et à mesure, le personnage principal ne se sent pas à sa place et ne se reconnaît pas en ces autres qui l'entourent, qui cherchent à la comprendre, mais qui ne le peuvent. Son discours ne peut être entendu par ceux qui ne pensent pas de la même manière, ne partageant pas la même culture. Nous avons presque l'impression que Rehvana convaincue que la Noire doit toujours être différente des Blancs, se plaît à aller systématiquement dans le sens contraire de ces derniers.

Le « chant second » de la « deuxième alliance » ne comprend pas de transition, puisque nous passons de sa déclaration d'amour pour Éric qu'elle considère comme l'homme de sa vie, à sa rencontre avec sa terre natale, la Martinique dans l'aéroport.

> *« Non contente d'avoir absorbé, pantelante, l'effluve fiévreux montant vers elle de sa terre – s'immobilisant, hiératique, fervente, à l'écoute, au mitan de la piste, tandis que les voyageurs affairés contournaient avec étonnement cette grande fille figée dans une offrande obscure, jusqu'à ce que son compagnon l'entraîne, agacé, taciturne, presque hostile, avec un haussement d'épaules- , Rehvana savourait maintenant, momentanément libérée de la présence moqueuse d'Éric, occupé à guetter l'arrivée des bagages, les senteurs sui generis de son île natale retrouvée. Rehvana faisait une orge d'odeurs chaudes et vivaces » (DRACIUS-PINALIE, 1989 :88).*

L'héroïne serait enfin en communion avec la terre, en retrouvant sa terre natale qui aurait le pouvoir de la guéri. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un rite de passage d'un véritable cérémoniel dont se moque le narrateur premier, son compagnon ainsi que les autres personnages martiniquais ; ce qui laisse présager qu'elle restera même ici aussi incomprise dans sa quête spirituelle et identitaire antillaise qu'elle ne l'était en France.

« Des senteurs de l'ylang-ylang, des caresses de la frangipane, des violences du rouge balisier, de l'étourdissement du créole, du frémissement universel au parfum de sueurs sucrées, Rehvana recueillait pieusement le don, l'héritage, l'attendu » (DRACIUS-PINALIE, 1989 :88).

La description exotique de l'espace martiniquais en fait une terre accueillante et généreuse pour l'homme. Rehvana communique ainsi avec la nature par ses sensations, comme si elle était à l'écoute de la nature, de chaque élément naturel qui la ramènerait à la vie, qui lui redonnerait son identité originelle :

« Et, à mesure qu'une fièvre sacrée, délicieuse, s'insinuait le long de sa peau, elle sentait battre toute sa vie, surgissement si longtemps différé, tout son corps dépouillant l'être ancien dans l'enthousiasme de tous ses pores, veines scandant le cri victorieux, sang frappant toute sa chair, et l'extase sourd de sa peau entière, dans l'allégresse de tout son être restitué » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 88).

Comme Rose qui ressuscite à Paris, Rehvana ressuscitera dans l'aéroport de Martinique. Elles y retrouvent leur identité rêvée. Comme si leur avait manqué la moitié de leur être qu'elles retrouvaient dans la deuxième partie du roman.

« Il lui tarde de happer à nouveau, frémissante, l'air libre du dehors. Elle ne redoute ni les néons, ni les chariots tapageurs, ni les taxis, ni les annonces tonitruantes, ni les réclames criardes de la modernité ; elle avance, le bras fort d'Éric à nouveau sur le sien, le beau sourire d'Éric vainqueur de sa fièvre insensée, dans l'ivresse de sa terre foulée. Elle est prête ; […] Et là, sur le parking d'aéroport de nuit, comme elle est née dans la petite maison des Terres-Sainville, lui vient, promise, la naissance enfin » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 89).

C'est Éric qui aura eu raison d'elle et qui guérira peut-être son mal-être que le narrateur premier ne cesse de ridiculiser :

« Depuis son retour en Martinique, Rehvana avait consciemment cultivé cette foi aveugle et cette crédulité forcée, car elle voyait là comme l'essence occulte de l'âme antillaise ; elle leur prêtait le pouvoir de tisser un lien aves ses racines atrophiées, de renouer l'unité rompue. Ainsi, lorsque, grouillant du bestiaire infernal qu'elle avait soutiré de son âme – résolue à être antillaise, se faire antillaise, totalement -, la redoutable nuit tombait sur Chère Épice sans qu'Éric fût rentré, Rehvana sombrait-elle, hallucinée, hagarde, dans le cauchemar de veille ardente qu'elle s'était elle-même infligé » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 101).

L'autre qui danse n'a pas la forme du journal comme *Rouge Cafrine* et *Tête haute*, parce que le rôle du narrateur premier est de tourner en dérision le personnage principal qui croit trouver le bonheur en courant toujours après ce qui n'existe que dans son imagination. C'est une tragédie qui joue avec humour pour que le lecteur puisse prendre de la distance avec ce contre-modèle et puisse se rendre compte de l'absurdité de sa pensée. Le narrateur premier ne veut-il pas en faire une anti-héroïne incapable de penser de manière lucide, toujours faiblarde, et à l'écoute de la moindre

présence surnaturelle ancestrale qui la visiterait et qui serait une autre forme de lien qu'elle entretiendrait avec les Antilles :

> *« Elle se laisse envahir de pénombre ; elle attend, compagne humble et soumise, prostrée dans une résignation farouche, l'homme qui ne revient pas. Solitaire sur l'immense véranda, elle s'applique à puiser, dans le moindre craquement quelque ombre infinie, un souffle vague, d'enivrantes terreurs ancestrales. Transie de peur dans l'haleine obscure de la nuit, soudain elle sursaute et tremble, se dresse et parcourt toutes les pièces pour se rasseoir, échevelée, comblée » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 101).*

La prise de distance du narrateur infantilise l'anti-héroïne qui s'invente un nouveau monde surnaturel. D'un autre côté, nous pouvons dire qu'elle est subalterne du narrateur qui la décrit, raconte son histoire et explique parfois ses actions.

> *« Elle s'est installée dans cette vie, et cet univers est le sien. Elle l'a proclamé haut et clair. Son billet de retour, elle l'a vendu. Elle l'a bradé sans hésiter et non sans quelque ostentation le lendemain même du jour où Éric avait tant perdu aux combats de coqs : il s'était lamenté, se plaignant de n'avoir plus un sous pour payer ses tissus et d'être couvert de dettes… Quand elle avait étalé le lot de billets sur la table, Éric avait empoché le tout avec un large sourire » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 128-129).*

Le discours indirect libre de Rehvana prouve qu'elle s'est approprié le lieu pour l'habiter définitivement. Ce discours d'amour pour sa terre natale est aussi tourné en dérision, puisque le narrateur dit clairement qu'elle s'est faite piéger par Éric qui la violentera chaque jour un peu plus.

« A quoi bon se lever parmi cette petite aube blafarde, copiant autant qu'elle la figure, par une cruelle dérision – mais s'est-elle vue elle-même, si dérisoire et si fongible sous la fifine-la-pluie ?-, la délitescence de sa vie et de tout ce qu'elle a rêvé » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 282).

Face à sa désillusion, Rehvana s'abandonne peu à peu à la mort. Aucun de ses rêves ne s'est réalisé. Éreintée par la vie et devenue impuissante, inutile, presque invisible aux yeux de son amant, elle renonce à la vie :

> *« Le départ de l'enfant, que la jeune mère avait accepté sans trop de peine, et même accueilli comme une vraie providence, parce qu'elle croyait qu'Éric ne serait plus dérangé, quand il viendrait, par les cris nocturnes du bébé et lui en saurait gré, avait curieusement coïncidé avec la disparition quasi-totale de son amant […] Elle ne rend plus aucune visite à son enfant. Où trouverait-elle le réflexe de moralité, le souci d'hygiène, l'amour de soi nécessaires pour se faire une toilette, faire disparaître l'odeur de vie intempestive, l'odeur morbide, cette odeur de sang lourd et de mort qui s'est collée à tout son corps » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 298) ?*

Rehvana ne parvient ni à être une bonne mère, ni à être une amante, et la désinvolture avec laquelle le narrateur met en scène cette succession d'échec fait

sourire le lecteur. Pourtant, les phrases qui suivent changent de tonalité et annonce déjà le drame avec le champ sémantique de la mort. Car à l'image de ses rêves, Rehvana se dissout peu à peu. Les questions rhétoriques font voir une certaine fatalité et une malédiction. L'anti-héroïne ne serait plus sujet de son destin, étant donné qu'elle le subit :

> *« Il lui faudrait se ressaisir, se reprendre. Mais où puiser la force de commander à son corps, de s'enfuir ? Il faudrait un grand vent d'orgueil, un élan total vers la vie, vers sa fille, pour l'arracher à cette maison, pour voler Aganila, oui, aller jusqu'à son enfant, l'étreindre, l'emporter, et partir. Avec son sang s'écoulent les jours, et Rehvana ne sait d'où pourraient lui venir le surgissement, l'énergie salvatrice et vitale qui la sortiraient de cet antre où se terrent sa douleur et son orgueil blessé » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 300-301).*

C'est dans le lieu que Rehvana puise sa force et son énergie. D'où sa question « où puiser la force » ? Brisée, Rehvana tente à présent de s'échapper de sa solitude, de revenir à la vie, à une autre vie en renouant avec sa première mère, à savoir Paris, tout en refusant l'aide de sa sœur Matildana :

> *« Appeler Matildana, l'appeler au secours, et pleurnicher ? Appeler Matildana, pour lui raconter sa vie ? Sa mort, plutôt. Sa mort depuis le commencement. De renaissances en retours, de quêtes en culpabilisations, sa mort depuis le début. « Héautêntimorouménê », celle qui se châtierait d'elle-même d'une faute inconnue, folle ou martyre, cette créature impudente et ingrate déraisonnablement vivant et demi-morte, ricanerait Matildana. Quelle emmerdeuse, avec son grec et ses grands mots ! Appeler Matildana, pour qu'elle la questionne et la raille, et la confesse ? Se confier à Matildana, pour que la grande sœur triomphante s'ingénie à lui faire avouer quelle vérité infime elle ambitionne de faire jaillir de son excès de folies ! Ou bien il lui faudrait mentir, et fabuler, fabuler, fabuler, comme quand elle était petite, mais comment pourrait-elle tromper la vigilante au regard pénétrant » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 313).*

Les mots grecs disent son histoire, comme si Rehvana revenait petit à petit à une conception occidentale de la vie, puisque celle qui était censée la faire revivre ne l'a mené qu'à la mort. Ce passage donne à entendre son monologue intérieur qui fait le bilan de sa vie et qui mène une réflexion sur la nouvelle route à prendre qui serait en total désaccord avec tout son parcours et ses convictions. La narratrice se parle à elle-même, comme dans un dédoublement de personnalité qui la persuaderait de prendre des décisions concernant sa situation économique. Elle refuse de donner raison à sa sœur qui lui a toujours semblée supérieure à elle et qui porterait le discours dominant occidental. Le conflit sororal refait surface dans ce roman martiniquais, car comme Anne, Rehvana doit se défaire de son masque. Matildana, comme Nadège, paraitrait plus mature, plus maîtresse d'elle-même, sans complexe identitaire, sujets de leur vie et de leurs discours de vérité « dérangeant ».

En d'autres termes, Rehvana ne veut pas admettre à la face du monde que ce discours dominant aura eu raison d'elle, en retournant auprès de sa sœur. Ainsi Rehvana se serait-elle sacrifiée pour la cause noire, Puisqu'elle refuse de donner à son existence une interprétation qui dirait une fois de plus la grandeur de l'état-Providence, de l'empire colonial français et de sa civilisation dont elle dépendrait une énième fois, après avoir fait l'expérience de la barbarie et de la sauvagerie masculine noire de ses bourreaux amants noirs qu'on été Abdoulaye l'Africain et Éric le Martiniquais qui l'ont violenté tout au long du roman. Les premiers chapitres relèvent effectivement la sauvagerie dont elle a été victime, des coups que lui a assenés Abdoulaye par jalousie. Jérémy que Rehvana considère comme le Noir assimilé apparaît toujours comme son sauveur, celui qui saura prendre soin d'elle. Dans sa deuxième partie qui se déroule en Martinique, la violence physique et psychologique ira crescendo. De fait, la Femme noire que représente Rehvana doit être sauvée par les Blancs comme le rappelle le discours dominant colonial.

> *« Elle n'a pas su vivre sa chance, la misérable Rehvana. Celui qui lui offrait l'Afrique fit de l'initiation un calvaire ; celui qui fit frémir sa chair l'a délaissée pour d'autres abordages, ravagée, rompue corps et âme, et celui qui l'aime en douceur n'a cure de son retour aux sources » (DRACIUS-PINALIE, 1989 : 313).*

Elle avait vu en ces hommes noirs, la possibilité de revenir à une identité plus pure de femme noire africaine ou martiniquaise dans une vision duelle et manichéenne qui opposerait l'homme blanc civilisé à l'homme barbare dans sa relation à la femme. Comme chez plusieurs personnages dont ceux de *Femme sept peaux* et de *Je suis Martiniquaise*, Rehvana choisit son compagnon pour pouvoir réaliser son identité rêvée. Á l'inverse des deux autres, cette anti-héroïne choisit comme compagnon le chef de la secte des Ébonis africains Abdoulaye et Éric un Martiniquais, contrairement à Dolène, à Mayotte, à Rose ou à Anne qui refusaient l'homme de couleur. Nous pourrions faire référence à l'attirance d'abord cachée qu'éprouvait Anne pour son voisin franco-mauricien Pierre Augier que ridiculisait toujours sa sœur Nadège. Puis, l'affaire du mariage arrangée entre Nadège et Paul Roux, le médecin français que Nadège repoussa bien vite. Rose termine son récit sur l'histoire d'amour avec celui qu'elle ne pouvait aimer auparavant parce qu'il était noir, à savoir, Juste qui renverrait à une histoire qui se répète, puisque sa grand-mère s'était mariée avec un cafre.

2. Les unions métisses et le processus de lactification.

2.1 Un Métissage à venir ou une malédiction de la « Cafrine rouge » ?

Si accéder au pays français était l'un des moyens d'atteindre l'identité rêvée de la Blanche, l'union avec le Blanc en devient également le moyen. Le roman de *Rouge Cafrine* se clôture sur une déclaration d'amour refoulée qui survient tardivement et qui maintient le suspense dramatique, puisque le lecteur ignore si cette histoire d'amour entre métis sera possible.

> *« - Je suis marié, encore marié, nous divorçons, c'est un peu pour ça que je pars. Nous nous séparons parce que j'aurais voulu que ma femme soit toi. Je l'ai aimée pourtant, mais pas comme il aurait fallu que je l'aime, elle. Elle est blanche, tu m'avais persuadé que le noir n'était pas la bonne couleur… Or, pour vivre ensemble ce n'est pas la bonne couleur mais la bonne personne qu'il faut » (BOURKOFF, 2003 : 188).*

Les théories de Frantz Fanon peuvent-elles aider à lire son discours ? Il n'est plus question pour eux de se blanchir à tout prix grâce à l'alliance avec un Blanc, mais d'aimer une personne au-delà de sa couleur, comme l'avait fait sa grand-mère. La même problématique présente chez Mayotte Capécia, et analysée par Frantz Fanon termine le texte romanesque de Véronique Bourkoff sur le mode interrogatif. Ainsi, nous voyons que du 20ème et au 21ème siècle, la question de la ligne de couleur et des mariages interraciaux reste un sujet central, comme un symptôme de la littérature postcoloniale.

La narratrice tente donc par ce récit de transmettre un savoir découlant d'une expérience, comme Mémona Hintermann qui justifie son récit autobiographique d'apprentissage par son vécu à partir duquel elle produit un savoir. De même, Rose ferait du récit de sa vie, un texte d'apprentissage qui apparaît comme un contre-exemple, un contre-modèle à ne pas suivre :

> *« j'ai perdu dix ans d'amour et peut-être ma vie en fuyant tous ceux qui m'aimaient. Je n'ai pas envie de philosopher entre une salade et une tranche d'ananas pour savoir si c'est possible ou pas dans l'absolu, de savoir si les romans de gare sont parfois plus vrais que les vraies histoires de vraie littérature » (BOURKOFF, 2003 : 188).*

Rose fait ici état de son échec liée à son inexistence qui est le lot des autres personnages du corpus, dont Anne. La dernière phrase de cette citation fait surgir deux voix, celle de la narratrice parlant pour l'auteure ou pour elle-même qui a tout au long du texte raconté son parcours personnel et qui admet le côté fictif de son récit, tout en persuadant le lecteur de la vraisemblance de son histoire et de la vérité que représente son roman comparée à celle des vraies histoires, à savoir des autobiographies.

En d'autres termes, la narratrice et l'auteure insinuent que leur texte romanesque, donc basé sur une fiction se rapprocherait plus de la réalité que les textes autobiographiques, en ce qu'il donnerait à voir toute l'intimité et la perplexité de la construction et déconstruction du Moi, dans un monologue intérieur continu, plus long et qui serait doté d'une plus grande liberté, puisqu'il fait appel à la fiction, un champ de représentation de tous les possibles. C'est en cela précédemment que nous avons observé que la fiction serait le lieu de représentations plus fidèle à la réalité, donc plus vraies que les textes autobiographiques.

> *« Si l'univers quotidien devient fiction par le simple procédé qui consiste à révéler la vie secrète des individus qui l'habitent, l'inverse est également vrai : les personnages de fiction les plus authentiques, ceux qui ont le plus de « profondeur », sont ceux que nous connaissons le plus intimement, et d'une connaissance qui nous est précisément interdite dans la réalité »*[339]*(COHN, 1981 : 17-18).*

Pour Dorrit Cohn, dire que l'effet de réalité particulier au récit de fiction, dépend de ce qui reste le plus caché aux écrivains comme aux lecteurs dans l'existence quotidienne : ce que pense un esprit qui n'est pas mon esprit, ce que ressent un corps qui n'est pas mon corps. Le romancier devient contrefacteur en décrivant la vie intérieure. Même en se fondant sur la théorie psychologique et sur l'introspection, le romancier crée ce que Ortega y Gasset appelle « une psychologie

---

[339] Dorrit Cohn, *La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981 : 17-18.

imaginaire […] la psychologie du possible de l'homme ». Il est question de ce qu'Ortega y Gasset considère comme « matière spécifique du roman »[340].

Les romanciers les plus soucieux d'authenticité dans leur représentation de l'existence humaine sont aussi ceux qui placent au cœur de leur dispositif une entité qui est le fruit de leur imagination, et qui ne peut être vérifiée de manière expérimentale. Dorrit Cohn fait référence à Stendhal pour qui le roman est « un miroir qu'on promène le long d'un chemin », dans la mesure où il suit le déroulement des pensées de son héros avec plus de précision qu'on ne l'avait jamais fait avant lui. Dorrit Cohn reprend également la définition de James qui affirme que « La seule raison d'être d'un roman est de s'attacher vraiment à reproduire la vie » ; « l'air de la réalité (la solidité de tous les détails) me semble être la vertu suprême d'un roman[341] ».

Pour Dorrit Cohn l'illustration parfaite du paradoxe fait que le récit de fiction atteint son « air de réalité » le plus achevé dans la représentation d'un être solitaire en proie à des pensées que cet être ne communiquera jamais à personne. Ce paradoxe serait au cœur du réalisme dans le récit, et aurait d'importantes implications théoriques et historiques (COHN, 1981 : 19). Par conséquent la représentation de la vie intérieure des personnages serait la pierre de touche par laquelle, dans le même mouvement, la fiction se distingue de la réalité et élabore le semblant d'une réalité d'un autre ordre. Dorrit Cohn évoque les travaux de Kate Hamburger qui prend pour point de départ la mimésis aristotélicienne, comprise comme représentation et non comme imitation. Elle en arrive à la distinction entre langage de la fiction et le langage constatif de l'expérience réelle. En s'appuyant sur des analyses textuelles, elle démontre qu'il existe des structures discursives qui permettent de rapporter les faits psychiques, telles que les verbes de sentiment, le monologue intérieur cité directement ou intégré dans le récit, les adverbes de temps ou de lieu faisant référence à la définition spatiale et temporelle des personnages.

---

[340] José ORTEGA Y GASSET, « Ideas sobre la novela » (1925), dans *Obras completas*, Madrid, 1955, III, p.417-418.

[341] JAMES Henry, « The Art of Fiction » (1884) dans ZÉRAFFA Michel *L'art de la fiction*, Klincksieck, 1978, p.17-38.

Elle conclut que le récit de fiction reste le seul genre littéraire et le seul type de récit dans lequel est possible de décrire le secret des pensées, des sentiments, des perceptions d'une personne autre que le locuteur. La formulation de Käte Hamburger désigne spécifiquement la représentation mimétique de la conscience comme le sujet qui permet de distinguer le récit de fiction de tout autre récit, et de toute fiction non narrative d'autre part, notamment le théâtre et le cinéma, eux aussi peuplés d'individus imaginaires.

2.2 Les unions qui dérangent l'opinion publique pour sortir de l'altérité.

Marie-Claire la mère de Mémona comme Mémona elle-même, sont deux personnages féminins de *Tête Haute* qui souhaitent voir et connaître le monde, ce qui explique le choix d'être journaliste-reporter chez l'une et l'union avec un Indien « moderne » Cassim qui lui ferait voir un monde différent de celui que lui impose le patriarche Jules Séry. C'est ce par quoi commence récit de la narratrice de *Tête Haute*, pour peut-être mieux faire le lien entre ses idéaux et ceux de sa mère, car ses parents tendaient à connaître l'Autre et aspiraient au métissage. D'où la revendication du métissage chez Mémona plutôt que d'une créolisation plus complexe.

Mémona comme Madame Auberti de *Femme Sept peaux* verraient dans le changement de leur nom oriental en nom occidental grâce au mariage, un moyen d'être acceptées dans la société. Dans le cas de Mémona, il est surtout question de démontrer sa légitimité à exercer son métier de journaliste, tandis que dans celui de Madame Auberti, il s'agissait d'enfouir le nom Li-Sun-Tak sous Auberti, pour, selon elle devenir quelqu'un. Son choix rappelle beaucoup celui de Mayotte dans *Je suis Martiniquaise*, dénoncé par Frantz Fanon dans son essai *Peaux noires, masques blancs*.

2.3 Marie-Claire, personnage féminin qui tente de sortir de sa subalternité par son union avec l'Autre dans *Tête Haute*.

> *« Ce séducteur va attirer ma mère. Quand a lieu leur première rencontre ? Á quelle date ? Un soir ? Un matin, ou plutôt vers midi […] Était-ce un jour où ma mère a eu le droit d'accompagner son père à la ville ? Jamais, ni Marie-Claire ni Cassim n'ont voulu parler du premier regard qui les a ensevelis. Pourquoi ? Ni l'un ni l'autre n'a jamais laissé un seul signe nous confirmer ce que la rumeur a raconté » (HINTERMANN, 2007 : 42).*

Mémona condamne son père et place sa mère dans la situation de victime piégée et non pas sujet de ses choix et de sa vie. Elle accuse son père d'avoir embarquée sa mère sur une pente descendante et humiliante. Les questions rhétoriques disent le tabou qui entoure cette relation « non autorisée » et la force de cette hégémonie discursive. Mémona soupçonne donc sa mère et son père d'avoir eu une liaison cachée non officialisée. Par ailleurs le verbe « ensevelir » ramène à la mort de ces deux personnages qui se sont unis en dépit de ce que l'on disait :

> *« Les mauvaises langues chuchotent qu'ils se sont aperçus dans un club de jeu clandestin, là où le rhum des fangourins prohibés coule à flots, dans l'arrière-boutique d'un Chinois qui plume ces 'couillons' de petits propriétaires venus s'encanailler au poker, à la lueur du fanal. Confirmer une telle version aurait été terrible : ma mère serait sortie du droit chemin. Quelle faute lourde, inexpiable » (HINTERMANN, 2007 : 42) !*

La narratrice parle pour sa mère de ses choix et explique le sens de sa vie et de son honneur. Elle rapporte ainsi les stratégies utilisées par sa mère pour ne pas être parlée par les rumeurs. Nous percevons dans ce type de discours que la faute en revient essentiellement à la femme plutôt qu'à l'homme. Tout se passe comme si la femme devait constamment être représentée sous le regard de l'église.

> *« Pour une fille de créoles blancs, impossible de faire marche arrière après une telle rencontre ; les mains ligotées, privée de choix à vingt ans, elle se lance dans un concubinage teinté de honte, l'acte décisif qui enferme son destin et l'inscrit au registre du désastre, dès la première heure » (HINTERMANN, 2007 : 42).*

La description de sa mère devenue subalterne, objet de la doxa en fait paradoxalement et de manière inattendue un personnage sujet en ce qu'elle résiste aux préjugés.

> *« Tout les sépare. Il est musulman, beau garçon, couleur de cuir. Elle est catholique, blonde aux yeux bleus comme ces ancêtres bretons. Deux cercles totalement hermétiques en ce temps-là. Il vient de la ville, elle n'en a jamais vu. Marie-Claire Séry est née sur les*

hauteurs du Tampon, dans un minuscule hameau accroché à un flanc de montagne abrupt et sauvage, un de ces lieux que les Blanc ont choisis pour refuge lors de la suppression de l'esclavage en 1848, dans l'espoir d'être le moins possible au contact des Noirs » (HINTERMANN, 2007 : 42).

Nous remarquons que Mémona commence toujours par décrire l'homme avant la femme, peut-être parce qu'il représenterait le modernisme et la nouveauté. Tout se passe comme si depuis 1848, le monde blanc n'avait pas changé et que le discours colonial avait toujours lieu. L'objectif étant de toujours blanchir la race, comme à Maurice. Or, Marie-Claire Séry refuse de suivre cette voie.

« Dans cette famille étriquée mais bâtie sur un équilibre protecteur, Marie-Claire va tout bousculer. Comment peut-elle ignorer qu'elle enclenche un mécanisme irréversible ? Sa rencontre avec Cassim présente un risque terrible pour son avenir. Seule, sans moyens, sans profession, sans toit, sans argent, elle défie Jules Séry. […] Avec son esprit rebelle, sa volonté d'autre chose que la vie d'une petite paysanne promise à un pauvre planteur de géranium, elle décide de prendre le large » (HINTERMANN, 2007 : 47).

Marie-Claire défie le discours paternaliste en décidant d'un autre destin. Par cette décision, elle prouve qu'elle est seule maîtresse de son destin. Toutefois Mémona perçoit sa mère dans le regard de son père et déclare qu'elle ne serait rien d'autre qu'un moyen pou son père de se blanchir, de coloniser la France en quelque sorte: « Maman est une belle jeune fille, la peau blanche et fine, les yeux pétillants, la chevelure blonde et lourde. Conquérir ce symbole de l'Europe représente peut-être un trophée pour Cassim » (HINTERMANN, 2007 : 47).

Elle ne parle pas d'amour mais de conquête culturelle par cette union symbolique, qui mettrait la mère dans une position d'objet à posséder. Finalement la narratrice met en évidence le fait que durant toute sa vie, sa mère ne sera qu'objet des hommes. Mémona la présente ainsi comme inférieure à l'homme, puisqu'elle s'est faite piéger par son soi-disant sauveur. Pourtant son esprit libéré de tout préjugé en fait un être exceptionnel, unique dans ces Hauteurs de l'île :

« Elle n'a pas d'a priori sur les coutumes, la religion, la couleur de peau. Non, Jules Séry n'a pas réussi à lui imposer sa manière de voir le monde. Quoi, est-ce interdit de vivre sa vie à vingt ans ? Interdit d'imaginer un instant, sous le vent, que d'autres peuples ont le droit de vivre différemment, ici, à côté de nous ? Comment les ignorer ? Ils sont bien là tous ces gaillards qui ne ressemblent pas vraiment à Jules Séry » (HINTERMANN, 2007 : 46) ?

De fait, Marie-Claire est au-dessus de la doxa, ce qui laisse à penser qu'elle en est sortie, et ne serait donc plus subalterne, c'est-à-dire plus parlée par le discours du pouvoir et par son père. Mémona prend soudain en charge le discours de sa mère

en utilisant le mode du discours direct. Les questions rhétoriques soulignent la violence des discours dominants sous-entendus qu'elle cherche ici à déconstruire.

> *« Noirs, marrons, chinois, indiens, rouges, verts, malgaches, ces voisins, papa Jules voudrait ne jamais les fréquenter, de près ou de loin. Pour rien au monde, il n'accepterait l'un d'eux dans sa famille : il ne sait pas ce que signifie l'expression « racisme », personne ne mentionne ce mot, mais d'avoir des enfants métis- on dit bâtards sous nos tropiques – lui fait horreur. Un insupportable déshonneur, une douleur tenace, jusqu'à la veille de son trépas » (HINTERMANN, 2007 : 47).*

Ce discours au style direct emprunté à sa mère, revient à son propriétaire originel comme l'indique l'appellation « papa Jules ». Il vient surtout signifier que Marie-Claire n'aura fait ce choix de vie uniquement dans le but de contredire le discours raciste de son père. Son existence peut donc être prise comme un contre-discours colonial. Le discours de Marie-Claire se mêle à celui de Mémona, car toutes deux tournent en dérision cette famille. Ce qui peut expliquer le fait que l'écrivaine affiche en premier lieu son identité de Métisse, comme dans le prolongement de la perspective de sa mère.

> *« Mais Marie-Claire a déjà rompu les amarres et contemple ce monde coloré qui l'entoure. Ces Angama, Apavou, Moutoussamy viennent 'du dehors', une autre planète. Ils sont les cafres et les malabars à qui des prêtres zélés en chasuble brodée veulent apprendre à grands coups d'encensoirs que l'immense Christ, là-bas à l'air rigolard sous les flamboyants rouges, est venu jusqu'ici pour les sauver. Bien sûr, Jules lui aussi a déjà senti le frisson de l'Aventure, un jour à Saint-André, dans la chaleur étouffante de janvier autour d'une frénétique marche sur le feu, en apercevant les pénitents de Shiva et Vishnou 'faire le carême' sur les feuilles de bananiers. Il a même bu le lait de coco en signe de partage » (HINTERMANN, 2007 : 47).*

Marie-Claire devient à son tour, l'exploratrice en quête de nouvelles terres et de nouvelles sensations. Elle contemple ces races, comme une peinture exotique et porte le regard de l'exote. Dans la vision de Mémona et de Marie-Claire la différence et le métissage viendraient de l'ethnie liée à la religion. Aussi, elles restent prises dans une binarité et dans un schéma identitaire essentialiste qui ne prend pas en compte les mélanges, les négociations et la complexité du réel réunionnais. Autrement dit, elles conservent paradoxalement une partie du discours patriarcal et colonial. Le contact avec l'Autre est compris comme une aventure, une curiosité qui ne peut devenir un véritable lien. L'extrait suivant sous-entend qu'aucune passerelle ne peut être réellement possible : « Mais le planteur de géranium a aussitôt regagné sa plantation avec une idée définitive en tête : on peut se respecter et vivre côte à côte sans obligatoirement se mélanger » (HINTERMANN, 2007 : 47).

Jules Séry retourne dans son monde qu'il décide de verrouiller davantage. Le sous-chapitre suivant intitulé « Jacquot vient danser » fait office de voyage interreligieux qui inspira Marie-Claire et la conforta dans ses choix de devenir une nouvelle Réunionnaise, d'habiter l'île et de devenir une créole blanche autre que celle que son père prédestinait :

> *« Pourtant, comment éviter de plonger un jour dans le grand bain de la 'créolité' ? Au premier de l'an, comme tout le monde, Marie-Claire se précipite dans la foule autour du Jacquot qui sillonne les chemins de terre, depuis la Ravine des Cabris, en passant devant l'église, puis la mosquée. Jacquot le clown, descendant d'esclaves, peint de mille couleurs, vient donner des leçons de civisme, ose crier sous les fenêtres des familles des ' grands Blancs : 'nous toutes lé pareils', quelque chose qui dit 'liberté, égalité, fraternité' » (HINTERMANN, 2007 : 48).*

C'est aussi vouloir être moderne que de voir positivement les échanges et le contact des cultures résultant de la créolisation. De fait, Marie-Claire décide d'être moderne. Mémona insinue la contradiction du geste et de la pensée de son grand-père Jules Séry qui va à contre-courant de la société réunionnaise. Tout se passe comme s'il vivait isolée et en dehors de l'univers réunionnais, reclus comme la mère de Nadège dans *Á l'autre bout de moi* ou comme Rehvana en Martinique, ayant pour but de purifier la race, qui suppose l'absence de contact et d'échange avec le monde extérieur. Le concept de créolité mis entre guillemet est rarement utilisé par la narratrice qui préfère la notion de métissage. Sa question rhétorique remet en question une créolité blanche pure héritée du discours colonial. Mémona se sert de l'image du Jacquot comme personnage métaphorique et symbolique qui ferait le lien entre toutes les communautés. Il s'agirait aussi d'un personnage qui aurait la capacité et le droit de se moquer des « grands Blancs » comme dans un carnaval. Jacquot est celui qui peut leur donner une leçon.

> *« Marie-Claire aussi, instinctivement, croit qu'il est temps de secouer l'ordre établi, secouer 'grand Moune Jules'. 'Grand Moune', le patriarche créole, celui qui décide pour toute sa descendance. Mais elle, qui n'a eu le temps d'apprendre ni à lire, ni à écrire, ne veut plus rien comprendre et se range du côté de Jacquot qui cette année encore, l'air de rien, répète à ces cafres, ces 'z'arabes' - les Indiens de confession musulmane-, ces malabars et ces catholiques, des mots de subversion : sur cette terre où ils ont posé leurs sacs et leurs ballots, personne n'a le droit d'imposer à personne sa loi, ses coutumes, sa religion. Tous égaux. Pas besoin d'avoir chanté l'Internationale. Une simple affaire de bon sens pour vivre en harmonie. Le secret de ce coin du monde, pense sûrement Marie-Claire » (HINTERMANN, 2007 : 48).*

Marie-Claire tend à se révolter contre l'état d'objet dans lequel l'a placée son père en se fondant dans la masse réunionnaise, et en adoptant ce nouveau discours

de subversion, ce discours anticolonial. Mémona lui fait dire le discours de Jacquot qu'elle brandit pour répondre à son père et devenir libre.

> *« Pour vivre ce rêve, elle 'vole chemin'. Une faute irréparable. Elle quitte le toit familial. La liberté ! Finies les corvées. Elle a trouvé le grand monde, rencontré celui qui lui parle encore et encore de Bombay ! Á des semaines de bateau, une ville immense dans un pays gigantesque. Pas une pastille jetée sur l'immense Océan Indien comme ce petit truc qu'on appelle la Réunion, mais une immense contrée, avec des diamants, des pinces, des éléphants, de l'or partout. Son prince, le beau Cassim, avec ses yeux de velours et ses promesses à dormir debout, va l'emmener au pays des merveilles. Elle partira là-bas, où tout est tellement grand et beau. On n'attend qu'elle, parée en princesse ! Elle est tellement jolie avec ses joues rouges » (HINTERMANN, 2007 : 48).*

Sa relation avec Cassim lui permettrait de voir autres choses, d'apprendre ce qu'elle n'a pas pu lire dans les livres. Elle constituerait sa sortie de secours et le moyen de se libérer et de découvrir le monde avec une nouvelle vision. Marie-Claire a envie de grandeur par opposition simpliste au celle étriquée de son père. La représentation de l'île qu'à Marie-Claire serait aussi celle de Mémona qui voit au départ, l'île comme un emprisonnement à cause de son exigüité et de ses préjugés racistes. Marie-Claire comme Mémona, aspirent à l'ouverture des mondes dont l'espace insulaire serait incapable de réaliser.

Pourtant, Mémona raconte avec distance critique le conte de fée oriental de sa mère qui ne serait qu'illusion :

> *« Pauvre Marie-Claire ! Tu rêves. Personne ne t'as jamais dit : 'Tu es belle', tu n'as jamais entendu dire 'je t'aime'. Rêve vite. Quand tu ouvriras les yeux, un interminable cauchemar t'attend. Et nou aussi » (HINTERMANN, 2007 : 48) !*

Cette histoire qui avait si bien commencée parce qu'elle annonçait le rêve de liberté, d'amour entre populations et de grandeurs n'a été que le début d'un nouvel asservissement de misère et désamour, sans la moindre possibilité d'explorer de nouveaux horizons, comme l'espérait Marie-Claire. Toutefois, nous pouvons dire que ce rêve aura nourri et fait grandir celui de Mémona la narratrice, toujours en quête de nouveaux mondes.

2.4 Mémona l'exploratrice française coloniale contant les mariages stratégiques identitaires ?

La narratrice de *Tête Haute* ne parle pas de l'identité créole, mais d'identité métisse, peut-être parce qu'elle ne se perçoit pas comme créole. Pourtant, son troisième chapitre révèle son jugement négatif quant à l'union de ses parents qu'elle tourne en ridicule :

> *« En pensant à mes parents je suis partagée entre rires et larmes, imaginant leur erreur de casting, composé sur un coup de dès du hasard le plus ironique, deux têtes d'affiche d'un scénario catastrophe. D'emblée ils ont dû convoquer le destin et s'arranger pour perdre sur toute la ligne. Ils ont vu grand : onze enfants. Une vraie PME ! Avec un seul programme : vogue la galère. Nous avons ramé, ramé, ramé… à contre-courant » (HINTERMANN, 2007 : 37).*

Si son début de récit signale une tragédie, le reste du paragraphe tourne en comédie burlesque, comme pour montrer l'inconscience et le manque de maturité de ses parents. Ce récit prouve sa totale maîtrise et connaissance de l'histoire de ses parents, qu'elle explique sur le mode épique comme suit :

> *« Cassim Ismael Afféjee arrive de l'Inde au début des années quarante. Le voyage en paquebot a duré un bon mois, après un embarquement dans un port grouillant de miséreux affairés, sur les côtes de Bombay, mégapole la plus peuplée du sous-continent asiatique, après Calcutta, lieu de naufrage de millions d'humains. Dans mon enfance, Bombay, la prospère, m'a transportée sur les ailes du rêve. Un nom rempli de mystères, destination délicatement calligraphiée à l'encre noire sur des malles vert pâle quand papa faisait ses allers-retours » (HINTERMANN, 2007 : 37)…*

Par ce détour du côté de l'Inde de l'époque, la conteuse nous fait voyager à travers le temps et à travers l'espace. Sa description correspond d'ailleurs à celle des orientalistes. Nous avons l'impression de nous trouver ou bien dans un conte de Shéhérazade ou bien dans un film indien.

> *« Qui l'a poussé à quitter sa famille ? Pas la nécessité : il est éduqué, cultivé, parle l'anglais aussi couramment que l'hindi et même des rudiments de français, vestiges culturels d'un attachement éphémère au comptoir de Pondichéry. Il pourrait tranquillement continuer à gagner de l'argent, dans le magasin de tissus avec son père et ses frères, comme des générations de commerçants aisés. Les foules indiennes, en haillons, traînant leurs misères dégoulinant de détresse crasse, ce n'est pas vraiment son monde » (HINTERMANN, 2007 : 40).*

Elle parle ainsi pour son père en tentant de comprendre et d'expliquer son départ, sa migration qui ne serait pas économique, puisqu'il ne ferait partie des classes sociales inférieures.

> *« Peut-être veut-il fuir ces univers livrés à la déroute qui ignorent les livres, les accents sucrés de la cithare qu'il aime tant, ou peut-être veut-il tout simplement voler de ses propres ailes. Le sort de la planète intéresse-t-il ce candidat à l'exil : il aime lire les journaux et écouter la radio anglaise, pressentant peut-être que l'avenir est incertain dans son propre pays. Les Anglais en seront-ils chassés un jour » (HINTERMANN, 2007 : 40) ?*

Le père qui est le chef et le patriarche devient objet de discours de la narratrice qu'elle tente en vain de saisir, comme le prouve ses questions laissant planer le mystère. Cette remontée dans le temps et dans l'histoire singulière du passé de son père, lui permet d'embrayer aussi sur l'histoire politique du pays colonisé.

> *« Pour l'heure, le Mahatma Gandhi est encore inconnu aux yeux de ses millions de compatriotes. Les hommes en chapeaux melon règnent toujours en maîtres sur les immensités de son pays qui s'étale des contreforts de l'Himalaya jusqu'au battant des lames de l'Océan Indien. Quand celui qui sera un jour mon père quitte sa terre, l'Inde millénaire semble éternelle, fier royaume de maharadjas, parsemé de palais couverts de pierres précieuses, joyau de l'Empire de sa gracieuse Majesté » (HINTERMANN, 2007 : 40).*

La narratrice garde ainsi cette position supérieure puisqu'elle détient les rouages de l'histoire de son père. Le héros de son histoire porterait la culture illustre indienne, de l'Inde riche, de l'Inde des contes qui intéresse l'empire colonial britannique. C'est donc un portrait élogieux que la narratrice dresse du pays d'origine de celui qui lui donnera la vie. Comme s'il s'agissait de l'Inde mythique de son enfance que lui aurait racontée son père.

> *« Cassim aimerait bien que les hommes de sa génération aient davantage le droit à la parole, mais il n'a pas vraiment l'âme d'un militant de l'indépendance. Son père lui a raconté mille fois qu'un jour, une imposante et intimidante reine est apparue, au balcon du gouverneur, un immense éventail doré à la main. Victoria en personne ! Á moins que le père n'ait simplement inventé l'événement pour faire plaisir au fil qui rêve tant de splendeur et de voyage » (HINTERMANN, 2007 : 40-41).*

La narratrice évoque-t-elle la vie de son père, son enfance, son caractère pour expliquer son propre désir d'expédition ? Elle mettrait ici en parallèle sa vie et celle de son père et signifierait de manière intime sa généalogie et sa destinée déjà tracée :

> *« Pour vivre ses rêves, cap sur l'aventure. Cassim Afféjee a entendu parler d'un itinéraire, une route déjà balisée depuis quelques temps par d'autres jeunes entrepreneurs en quête de fortune. Direction le sud. Mais au lieu de continuer vers les côtes de l'Afrique, du côté du Cap de Bonne Espérance ou de s'arrêter plus haut, à Mombassa, comme des voisins de sa rue qui viennent de prendre la mer, il préfère poser le pied sur une île, une colonie*

française : la Réunion. Le commerce ne demande qu'à y prospérer » (HINTERMANN, 2007 : 41).

Elle parle pour lui, comme pour dire qu'elle revit ses sensations de découvertes à travers lui. Tout se passe comme s'il s'agissait de conquérir un pays et de nouvelles fortunes. Le groupe « mais au lieu de » signale le jugement et exprime l'infériorité de l'île, alors que ce qui suit la présente de façon positive :

« Sa bande de frères et de cousins, en businessmen avertis, se partagent la conquête commerciale de ce petit bijou volcanique de deux mille cinq cent kilomètres carrés. Cassim est chargé d'aller prospecter le sud de l'île. En principe, c'est à Saint-Pierre – connue depuis longtemps, pour sa rade, par les navigateurs arabes – qu'il aurait dû déposer l'ancre » (HINTERMANN, 2007 : 41).

Dans la représentation de ses ancêtres indiens, son île natale a d'abord été perçue comme un espace économique important, terre de promesse et d'avenir que Cassim n'aura pas su exploiter :

« Au lieu de cela, le jeune expatrié choisit de monter vers le Tampon, bourgade de planteurs de cannes à sucre, pas vraiment un paradis du commerce avec ses deux seules routes goudronnées qui forment une croix. L'aventurier Cassim était-il déjà en mal d'inspiration pour planter ses ambitions dans ce coin perdu, à des années lumières de Bombay » (HINTERMANN, 2007 : 41) ?

Elle retrace ainsi sa généalogie de ses parents qui l'éloigne de l'île, puisqu'elle met surtout en exergue le fait qu'ils viennent d'autres horizons. La Réunion n'est alors que terre de rencontres. Elle décrit sa mère comme une « aïeule née De Kerveguen. »

« Ce nom évoque une légende, celle d'un aristocrate puissant, le comte Denis de Kerveguen qui battit sa propre monnaie – des pièces de vingt kreutzers en argent. De Kerveguen, une sorte de seigneur du XIX^{e} siècle à chapeau de paille de vétiver, régnant sur ces terres du sud de la Réunion. […] De cette origine familiale, un seul bien a survécu : l'usage de mots, de proverbes appartenant au vieux français, surtout un vocabulaire marin. 'Plus royaliste que le roi', aime dire maman pour nous dépeindre » (HINTERMANN, 2007 : 41).

Le seul bien hérité de sa famille serait pour elle, ce qui lui reste du vieux français, donc ce qui aurait échappé au mélange, à la créolisation. La narratrice met donc en avant un lien langagier qui la rattache à la France royaliste ou à Bombay. Serait-elle aussi à la recherche d'une authenticité et d'une pureté identitaire ? D'autant plus, qu'elle ne perçoit l'île que sous l'angle économique historique, avec le regard des colonisés :

« Les rois de France avaient appelé Bourbon notre superbe pastille insulaire. Depuis longtemps déjà, elle n'est plus l'île des senteurs délicates qui envoyait son inimitable café

à la table de Louis XIV. L'autre trésor, la vanille, orchidée fécondée artificiellement en 1841, ne pousse pas sur les hauteurs à cause des températures qui chutent pendant l'hiver austral, entre juin et septembre » (HINTERMANN, 2007 : 43).

Mémona affirme au quatorzième chapitre intitulé « Bonjour la France ! », avec pour sous-titre « Ma patrie, pas mon pays » être une immigrée. Par ailleurs, le sous-titre lève l'ambiguïté :

« Le temps au bord de la Seine s'est étiré longuement, plus longuement que mes années passées des côtes de l'Océan Indien, sans jamais effacer l'attachement viscéral aux chemins rocailleux de ma jeunesse. Au contraire, plus les saisons passent, plus je me sens proche de ma famille, restée au loin. Pas un jour, où que je me trouve, sans être là-bas par l'imagination. Je suis une immigrée. Un point c'est tout. Le reste est illusion » (HINTERMANN, 2007 : 215).

Paradoxalement à tout son texte qui dit presque l'impossibilité pour elle d'habiter l'île, ce quatorzième chapitre indique finalement aussi l'impossibilité d'habiter la France. Ou alors voudrait-elle signifier qu'elle serait dans l'entre-deux pays ?

« Souvent, je me surprends à jouer au petit poucet, comme si, pour garder des repères, il me fallait constamment tenter de retrouver les cailloux semés pendant trente ans. Tout au long de ce parcours, j'ai vu le visage de la France changer. […] Aujourd'hui, les Français semblent incapables de regarder l'avenir ensemble. […] Chacun pour soi, dans un paysage émietté, sans identité commune, dans un panorama flou. Flou, comme les images d'un album de famille dont on feuillette les pages jaunies en remontant le chemin parcouru. Ai-je la nostalgie d'une France chevaleresque, ce mythe vanté dans les beaux livres des colonies ? Le cliché serait facile, le constat sans importance. Mais cette France qui m'a tant attirée, fascinée, remplie d'espérance, n'est plus la même » (HINTERMANN, 2007 : 215-216).

Ce passage indiquerait qu'elle ne serait pas maitresse de ses sentiments et qu'elle ne se comprendrait pas elle-même. Perdue dans l'espace-temps, dirait-elle ici sa désillusion vis-à-vis de la France ? D'où le revirement de situation et l'attachement pour l'île de sa jeunesse qui afficherait un multiculturalisme harmonieux du discours colonial des romans coloniaux. Son rêve d'une nouvelle identité s'achève-t-il ici ?

« Mon premier voyage vers les bords de Seine fut intense et dépaysant, une véritable expédition sur une planète lointaine. Partir signifiait rompre les amarres, changer de peau pour se fondre dans la masse, se mettre au diapason d'une terre d'accueil. Partir fut un pari » (HINTERMANN, 2007 : 216).

Le changement d'air l'aura transformée et assimilée puisqu'elle se défait de toute son altérité pour devenir la Parisienne semblable à toutes les autres, comme la narratrice de *Miettes et morceaux* qui parle aussi de se fondre dans la masse. Cette

citation rappelle celle de la narratrice de *Miettes et Morceaux* d'Eileen Lohka, qui utilise l'image du caméléon et qui explique cette entreprise paradoxale :

> *« Comme eux, je voulais me fondre dans la masse, devenir Madame Tout-Le-Monde. C'était la seule façon d'être acceptée, de faire partie de l'élite que j'émulais. Si je me concentrais suffisamment, même la couleur de ma peau devrait disparaître au regard de mes nouveaux amis. Il suffisait de gérer intelligemment les apparences afin de masquer les différences qui me marginalisaient de mon milieu adoptif ; d'effacer tout lien visible avec le pays très différent de celui-ci d'où je venais. Muta penchait la tête écoutant intensément ce plan d'action. Elle avait remarqué la contradiction de mon raisonnement. […] Au mieux, je gérerais les apparences, je porterais un masque constant, je cacherais mon moi derrière un non-être blanc de lys, bourgeois, sans odeur, sans patrie, sans identité. Loin de devenir Madame-Tout-Le Monde, j'étais à deux pas de devenir Madame Personne » (LOHKA, 2005 :117).*

Chez Mémona, il s'agit d'un parcours non conflictuel parce qu'il y aurait des compartiments d'identités qui ne se mêlent pas :

> *« Jour après jour, sans aucun coup de pouce particulier, l'expérience de l'assimilation de A à Z va me transformer. L'étape A commence à l'école. Aujourd'hui, parvenue au point Z, je me sens comme… une plante greffée : en moi cohabitent plus ou moins pacifiquement, des atomes des côtes salées de Bretagne – la terre des ancêtres de ma mère – et des particules d'une rue poussiéreuse de Bombay, la ville de mon père. Dans le convoi de François Mitterrand en visite officielle à New Delhi en 1988, et presque dix ans plus tard avec Jacques Chirac dans le même rôle, au même endroit, je me sens étrangement chez moi en Inde » (HINTERMANN, 2007 : 218).*

Comment expliquer le fait que la narratrice passe du processus d'assimilation à son voyage à Bombay ? Tout se passe comme si elle pouvait intégrer totalement toutes ces cultures et habiter tous ces pays à la fois de manière surprenante.

> *« Tout me paraît familier : les odeurs, les sons, les images, les couleurs, l'atmosphère. Je suis à la maison. Á des milliers de kilomètres de ma porte, dans le brouhaha de langues incompréhensibles, quelque chose d'indicible me rapproche des Indiens, de leur façon d'être, de leur regard sur la vie. Je pourrais croire que j'ai vécu au milieu d'eux. Et pourtant, au moment où le Président mentionne le mot 'France', me voici instinctivement de l'autre côté. Á ses côtés. Aucun doute, aucun débat, le plus naturellement du monde, sans l'ombre d'une hésitation mon cœur se met à battre avec les premières mesures de la Marseillaise » (HINTERMANN, 2007 : 218).*

Tête Haute présente une schématisation du lieu réunionnais correspondant à la vision « utopique » d'isolat minuscule face à la grandeur moderniste du pays français ou indien. Comme la narratrice mauricienne de *Miettes et morceaux*, qui veut fuir l'île minuscule inconnue et sans intérêt, pour s'en aller habiter le Canada. Pourtant, leur texte a valeur d'ancrage et marque leur volonté de « s'amarrer ». Le récit mémoriel par son discours permettrait de manière performative, de se lier et d'habiter l'île autrement, par le langage en revisitant le fond « traditionnel oral créole » qui compose la première moitié de *Miettes et morceaux*. Mémona

Hintermann choisit de les placer en épigraphe jouant le rôle de prolepse qui guide la lecture dans le sens où le chapitre sera l'illustration de la maxime contenue dans l'expression ou le proverbe créole.

Tout se passe comme si la narratrice de *Tête Haute* transmettait un enseignement, étant journaliste et se conformant à ce nouveau genre de socio-texte, sociobiographique, l'auteure se doit de transmettre une certaine culture qui légitimerait sa profession de journaliste. L'enseignement philosophique passe par la connaissance des proverbes créoles qui feraient autorité dans le sens où comme des mini-contes, ils sont répétés par tous, comme une morale. Son enseignement paraît plutôt pencher du côté du colonialisme avec dans l'idée d'un état français providence qui reste sa terre mère, celle qui l'a sauvée de la misère, celle qui aura réalisé son rêve. Ce récit mémoriel porte un discours paternaliste sur les Réunionnais et La Réunion.

Mémona Hintermann vivrait heureuse sa transculturalité. Le pays qu'elle habite réellement n'est autre que la France, comme Rose qui s'y sent d'emblée chez elle. En montrant qu'elle n'habite pas qu'un lieu, mais qu'elle serait chez elle un peu partout, c'est-à-dire aussi bien à La Réunion, qu'en France ou en Inde, la narratrice veut signifier que son identité reste insaisissable.

Mémona nuance son récit d'assimilée en évoquant le refus de suivre le conseil de Louis-Marie Cohic qui aurait abouti à une transformation totale et sans doute fausse :

> *« J'ai refusé cependant de suivre les pressants conseils de Louis-Marie Cohic, cet ancien marchand de vins propulsé, place du Barachois, à la tête de la radiotélévision. Peu de temps avant de faire mes adieux à mes collègues, il demande à me parler, l'air soucieux : […] – Vous savez, dans un pays comme la France, pour travailler à la télévision, ce serait mieux si vous changiez de nom… Changer de nom ! Je fais mine de prendre sa position à la légère. Mais le gros monsieur rougeaud qui trompe son embarras en torturant de ses doigts courts un stylo bic jaune ne plaisante pas. Ce plouc a du culot ! S'est-il demandé si son nom reflétait une élégance particulière » (HINTERMANN, 2007 : 217).*

Mémona règle ici ses comptes en rejouant le conflit en l'absence de son interlocuteur qui tente de lui faire renier son nom et ses origines, alors que la narratrice n'en démord pas :

> *« Si, entre Lille et Menton, des gens pensent comme lui, c'est leur problème. Pas le mien. Je porte un nom indien, et alors ? […] –Là-bas aussi, des journalistes, des écrivains, des scientifiques, des gens ordinaires ou célèbres portent des noms bizarres. Je ferai mon*

> *chemin avec mon identité… […] –Non, écoutez-moi. Je vous assure, vous faites une sacrée erreur ! Mémona Afféjee… Croyez-moi, un nom comme celui-là, ça ne passera pas ! 'Un nom comme celui-là !' Je m'éclipse avec un fou rire de rage, déterminée à ne pas arriver masquée à l'autre bout du monde. L'idée de rayer mon passé, choisir de m'appeler Dupont ou Durand, quel manque de confiance en soi-même, quelle honte de renier sa famille » (HINTERMANN, 2007 : 217) !*

Elle refuse de montrer une quelconque identité falsifiée qui témoignerait de sa faiblesse, de son manque de confiance en elle, et de la supériorité des Autres blancs.

> *« Je ne pars pas comme une réfugiée économique, les mains vides, à la recherche d'une vie matérielle meilleure, mais titulaire d'un petit bagage universitaire – une maîtrise de droit – dûment estampillé par l'Université d'Aix Marseille – tuteur du centre universitaire de la Réunion – et munie d'un contrat de travail comme reporter à la station de FR3 Orléans » (HINTERMANN, 2007 : 217).*

L'immigration est bien au cœur de son récit autobiographique, puisqu'elle tente de légitimer sa décision de travailler en France. Elle parle ici de sa légitimité à habiter la France, ce qui revient à dire l'illégitimité des réfugiés. Pourtant au premier chapitre, Mémona évoque entre les lignes et de manière inattendue, comme résignée à son changement de nom.

2.5 Le rejet du nom associé à la ligne de couleur discriminante dans *Tête Haute* et dans *Femme sept peaux*.

« « De quelle nationalité êtes-vous ? Mémona Afféjee, ce n'est pas français. Votre accent est gênant. Ce que vous faites, d'autres chez nous sont mieux à même de le faire » » (HINTERMANN, 2007 : 18) est le message écrit par un téléspectateur anonyme que le rédacteur en chef de la narratrice remet à Mémona, comme si lui aussi, partageait cet avis.

Alors qu'elle réussissait à réaliser son rêve d'aventure française, ce message vient tout chambouler chez la narratrice. En pointant du doigt sa différence qui lui ferait défaut, l'énonciateur met en doute la légitimité de la prise de discours de Mémona. Comme ce que reprochaient les Leblond aux auteurs de la littérature exotique. Á partir de ce moment, sa formation identitaire est ébranlée. Son objectif

étant l'assimilation : « Je n'ai pas le choix : la route sera longue avant de pouvoir me fondre dans le paysage » (HINTERMANN, 2007 : 17).

Dans un premier temps, elle veut taire sa différence et souhaite par tous les moyens se métamorphoser en la parfaite Métropolitaine : « Mes essais de voltige, sur les mots visent un seul but : qu'on oublie vite d'où je viens » (HINTERMANN, 2007 : 16). La langue correspondant à une identité, son but est d'atteindre l'image de la Française par la langue. Apprendre à parler parfaitement le français, revient à adopter la vision française du monde qui est contenue dans son langage, comme nous l'avons évoqué précédemment :

> *« Me voici donc la plus jeune de cette rédaction où tout le monde fait tout. Comme sous les tropiques, je pars en reportages et présente le journal régional- une vraie institution – très regardé chaque soir, retransmis en même temps sur Antenne 2 » (HINTERMANN, 2007 : 17).*

La narratrice exotise son île qui devient périphérique. Elle aurait adopté la vision des Métropolitains pour dire son pays. Elle ne perçoit pas (ou n'a jamais perçu) son île comme un centre mais comme une périphérie comme les narratrices de *Rouge Cafrine* et de *Miettes et Morceaux* qui ne voyaient pas Maurice au départ, comme un centre. Toutes utilisent le point de vue occidental pour parler des îles, rappelant ainsi les discours des auteurs exotiques.

Apparaissent ainsi des identités en conflit dans cette opposition des représentations de l'espace insulaire. Par conséquent, nous pouvons dire que Mémona se situe dans un entre-deux espaces, puisque nous retrouvons juste après : « D'abord, je suis seule à porter à l'écran un nom unique – Mémona Afféjee. Á l'époque, cela fait penser à une extraterrestre ou comme on dit chez nous, 'mond' y vient dérièr soleil'[342] » (HINTERMANN, 2007 : 17).

Sa transformation va passer par le canal langagier, mais aussi par son changement de nom, comme Rose-Mélissa de *Rouge Cafrine* : « Affégee est mon nom de jeune fille. Hintermann vient d'un premier mariage. Les deux ensemble étaient trop longs pour l'écran : j'ai gardé le second, celui de mes enfants » (HINTERMANN, 2007 : 18-19).

---

[342] Qui est glosé.

Après le discours raciste du téléspectateur, la narratrice justifie le fait qu'elle n'ait gardé à la télévision que l'unique nom Hintermann plutôt qu'Affégee, parce que ce nom la liait à ses enfants, mais sans donner raison au téléspectateur, qui de manière anonyme met en évidence son altérité sur plusieurs niveaux : d'abord concernant son nom de famille qui « ne fait pas » Français et qui rappelle une origine indienne ou arabe, ensuite concernant son accent, qu'il trouve gênant. Il finit par dire explicitement qu'elle n'a pas sa place sur ce plateau télé à cause de sa différence.

> *« 'De quelle nationalité êtes-vous ? Mémona Afféjee, ce n'est pas français. Votre accent est gênant. Ce que vous faites, d'autres chez nous sont mieux à même de le faire…' Affégée est mon nom de jeune fille. Hintermann vient d'un premier mariage. Les deux ensemble étaient trop longs pour l'écran : j'ai gardé le second, celui de mes enfants. « C'est la première fois que ma nationalité est mise en question à cause de mon nom. Je chiffonne ce torchon. Il ne me fait rien du tout, d'abord. Je bloque toutes mes écoutilles» (HINTERMANN, 2007 : 18-19).*

Pourquoi se justifie-t-elle si elle affirme que cette remarque ne lui fait rien du tout ? S'agit-il d'une information qu'elle donne au lecteur, étant donné que le nom figurant sur le roman est Hintermann et non Affégée. Son discours paraît sur la défensive. D'ailleurs le verbe « bloquer » nous conforte dans l'idée que la narratrice du récit se renferme sur elle-même pour mieux se protéger des attaques : « Inutile de laisser s'infiltrer le poison du doute, d'ébrécher ma carapace, ce serait la porte ouverte aux complexes » (HINTERMANN, 2007 : 19). La métaphore filée exprime le conflit culturel impliquant le conflit identitaire chez la narratrice qui souhaite se « fondre dans le paysage français de France ». Elle s'est forgée une identité qu'elle ne souhaite pas voir s'effondrer : « Avant d'arriver à Orléans je savais qu'elle était la ville « de la rumeur ». Alors… Il doit y avoir un fou par ici, certain que je suis venue voler l'emploi d'une blonde aux yeux bleus qui parle pointu » (HINTERMANN, 2007 : 19).

Elle met en doute la parole et surtout la valeur de la parole de ce téléspectateur qu'elle qualifie de fou. La narratrice tente d'amoindrir la portée de son discours qui est dans la doxa de la rumeur et l'assigne en subalterne. Mémona en faisant un parallèle entre le genre de la rumeur et le discours du fou signale que le discours est erroné. Ce flou autour de l'identité du téléspectateur rappelle également le principe de la rumeur qui est passée de bouche à oreille, mais dont on ignore totalement l'identité de l'auteur. Toutefois la rumeur est aussi une forme de discours

hégémonique qui régit la société. Elle a donc un pouvoir qui vient de l'invisibilité de ceux qui la transmettent. Ce discours de l'altérité dit l'infériorité discursive et l'infériorité culturelle de la narratrice à cause de son origine communautaire et rappelle le discours colonial. Il y a ici le retour du discours orientaliste selon lequel la femme de couleur serait incapable de produire un discours maîtrisé et vrai, restant subalterne. En outre, le parallèle que la narratrice fait entre elle et une blonde aux yeux bleus qui parlerait pointu, montre clairement qu'il s'agit bien de cet orientalisme qui sous-tend la question de la ligne de couleur discriminante :

> *« L'attaque dont je fais l'objet ne peut pas m'atteindre : je crois dur comme fer en cette jolie profession de foi des Noirs Américains, compagnons d'armes de Martin Luther King : 'Nobody can make you feel inferior without your consent' (Personne ne peut vous forcer à vous sentir inférieur sans votre consentement), c'est-à-dire, en gros, pour moi, 'Tous les racistes du monde sont en rade si je m'en fous d'eux' » (HINTERMANN, 2007 : 19).*

Après cette attaque faite à sa nationalité et à sa capacité d'exercer ce métier dans ce pays, la narratrice fait parler Martin Luther King en anglais qu'elle traduit, pour combattre le discours raciste. Le discours idéologique des *Black américains* met en avant le pouvoir noir qui vient en réponse au discours hégémonique colonial.

S'il y a rejet chez le téléspectateur de son nom, nous pouvons dire qu'implicitement, il y a aussi rejet de la part de la narratrice qui explique le choix d'Hintermann plutôt qu'Affégee qui renverrait à ses origines indiennes musulmanes. Dans le roman réunionnais *Femme sept peaux*, nous observons également chez Mme Auberti (appartenant à la haute société blanche réunionnaise) la volonté de porter le nom du mari. Madame Joseph, l'âme errante hante l'esprit de cette dernière par sa chanson qui revient et qui lui rappelle constamment sa condition réelle de subalterne, puisqu'elle lui rappelle sa vraie identité et non celle acculturée. Il s'agit de mettre en scène un jeu de « masque » puisqu'il faut se blanchir :

> *« La jeune femme frissonne (Mariette) soudain : elle entend chanter Madame Joseph. Oui, c'est bien elle ! La voix est si lointaine, mais elle l'entend… Sinoi rann mon moné/ Sinoi voler inoi volèr…*[343]*Non, je ne veux pas ! Assez, assez !... Mariette s'approche, n'ose proposer son aide à la patronne. Les paupières serrées avec force, les deux mains sur les oreilles, madame Auberti essaie de fuir… Chinetoque Maoulé ! Chineoque Maoulé ! C'était elle, oui, c'était elle ! Il y a longtemps. Non, c'était hier. C'est encore aujourd'hui. Deux vies, elle a deux vies. Une pour les gens qui la regardent, une pour elle, en dedans, bien cachée. Bien enfoncée au tréfonds d'elle-même. Et puis là, aujourd'hui, ça remonte. A cause de cette chanson. Á cause de cette vieille maudite» (SÉVERIN, 2003 : 32-33) …*

[343] Typographié en italique.

Nous voyons ici se fissurer le masque du moi social de Mme Auberti par le moi profond que ressuscite comme par enchantement Madame Joseph. Nous avons affaire à la mise en scène d'une déchirure. Le frissonnement de Mariette signale la présence de l'âme errante qui se met à chanter une chanson stigmatisant la communauté chinoise, dont avait fait partie Madame Auberti. Cette insulte liée à la ligne de couleur discriminante fait ressurgir son traumatisme. C'est alors l'occasion d'exhumer ses souvenirs et les épisodes marquants de sa vie :

> *« Et puis un jour elle avait rencontré Jean-Louis Auberti. Elle ne s'était pas demandé s'il était beau, s'il était riche, s'il était intelligent. Il était ce qu'elle voulait qu'il soit : il était celui qu'elle attendait, celui qui allait enfouir Li-Sun Tak sous Auberti. Un mari zoreil. Un nom zoreil plus que zoreil. Adieu papa, adieu maman ! Á peine un regret. C'est trop dur de ne pas être bien dans les yeux des autres. Sa mère avait compris. Sûrement. Sinoi rann mon moné/ Sinoi volèr Sinoi volèr» » (SÉVERIN, 2003 : 34).*

La formule « Et puis un jour » rappelle le conte de fée qui introduit l'élément perturbateur. De même le nom « Jean-Louis Auberti » en fin de phrase laisse entrer le mystère dans le texte. Le lecteur devine qu'il s'agit du prince charmant venu la sauver de cette misérable société. Or, la narratrice tourne en ridicule ce personnage, comme s'il n'avait de qualité que son nom de famille et sa « blancheur » : « *Elle ne s'était pas demandé s'il était beau, s'il était riche, s'il était intelligent*. » Il y a donc une redéfinition du prince charmant chez ce personnage qui n'attend pas du prince les qualités habituelles. Ce comique dû à son empressement en dit long sur le personnage qui ne s'est peut-être pas marié par amour, mais par intérêt pour pouvoir gravir l'échelon social, comme Mayotte dans *Je suis Martiniquaise*, comme l'héroïne du roman de Maryse Condé, ou comme Anne *d'Á l'autre bout de moi* : « Il était celui qu'elle attendait, celui qui allait enfouir Li-Sun Tak sous Auberti » (SÉVERIN, 2003 : 34).

Sa longue attente place Jean-Louis Auberti dans la position de prince charmant. L'homme blanc devient le moyen pour mademoiselle Li-Sun Tak de se débarrasser de son nom de jeune fille d'origine chinoise comme on se débarrasserait d'un cadavre gênant. C'est une partie de son identité qu'elle souhaite faire disparaître par le mariage avec un Zoreil, c'est-à-dire avec un Métropolitain : « Un mari zoreil. Un nom zoreil plus que zoreil » (SÉVERIN, 2003 : 34). La répétition de la catégorie ethnique « zoreil » dit l'obsession de Mademoiselle Li-Sun Tak, qui

serait symptomatique chez les femmes de couleur selon Frantz Fanon dans *Peaux noires, masques blancs*.

« Adieu papa, adieu maman ! Á peine un regret » (SÉVERIN, 2003 : 34). La narratrice tourne le discours de ce personnage en ridicule. Elle l'accuse d'avoir honte de ses parents et de s'en débarrasser également. D'où l'ironie dans la mise en scène théâtralisée de son départ.

« C'est trop dur de ne pas être bien dans les yeux des autres. Sa mère avait compris. Sûrement » (SÉVERIN, 2003 : 34). Il s'agit de la représentation du discours colonial de l'acculturation, selon lequel le Blanc prévaut sur toutes les autres races. Le moi social de Nicole doit s'adapter pour l'Autre. Elle devient alors ce que les Autres veulent qu'elle devienne et non ce qu'elle est, d'où la constitution du masque du moi social blanc. Elle refuse la position marginale exhibant la chanson porteuse de la doxa : « Sinoi rann mon moné/Sinoi volèr Sinoi volèr ». Cette chanson qui est issue de la littérature orale, passée de bouche à oreille comme la rumeur, dont les auteurs restent anonymes apparaît comme une voix puissante, fantomatique, insaisissable et pesante qui la poursuit, qu'elle intègre et qu'elle adopte.

Denise Brahimi fait référence à Frantz Fanon, dans son article « Amour Métis »[344], pour qui le désir instinctif des gens de couleur les porte vers l'être blanc dont l'amour, consacré par une union légitime, ne peut que les valoriser. Ce dernier explique que cette aspiration à se « blanchir » est doublée chez de nombreuses martiniquaises, par une phobie de la régression que constituerait le mariage avec un Nègre. Frantz Fanon y voit un sentiment néfaste d'infériorité : « C'est parce que la négresse se sent inférieure qu'elle aspire à se faire admettre dans le monde blanc » (FANON, 1952 : 68).

Interprétant le roman de Mayotte Capécia *Je suis Martiniquaise*, Frantz Fanon explique que pour qu'il y ait amour entre la femme de couleur et l'Européen, le sentiment d'infériorité et l'exaltation adlérienne doivent être expulsés : « J'aurais

---

[344] Denise BRAHIMI, « Amour Métis », Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Jean-Michel RACAULT, *Métissage : actes de colloque international de Saint-Denis de La Réunion, 2-7 avril 1990. Tome I Littérature Histoire*, Paris, L'Harmattan, 1992.

voulu me marier, mais avec un Blanc. Seulement une femme de couleur n'est jamais tout à fait respectable aux yeux d'un Blanc. Même s'il l'aime. Même s'il l'aime. Je le savais. »[345] Cette citation rappelle quelque peu celle de la mère d'Anne et de Nadège dans le roman mauricien du corpus primaire *Á l'autre bout de moi* :

> *« Mais comment pourrait-il [le père d'Anne et de Nadège] m'aimer, moi [la mère d'Anne et de Nadège], mon vilain teint mat, ma peau si brune, mes cheveux et mes yeux trop sombres, sans éclat ? […] La peau de Philippe est plus claire que la mienne et ça me fait honte. Je voudrais tant avoir des enfants à la peau blanche. Ils seraient sûrement plus heureux » (HUMBERT, 1979 :130).*

Nous y voyons comme dans le passage de *Je suis Martiniquaise*, le mépris intériorisé de la femme de couleur, face à l'homme blanc, à cause de cette ligne de couleur. Comme Mayotte Capécia, la mère de Nadège et d'Anne aime un Blanc dont elle accepte tout. Frantz Fanon explique que l'infériorité avait été historiquement ressentie comme économique.

[345] Mayotte Capécia, *Je suis Martiniquaise*, Paris, Corréa, 1948, p.202

3. Comment représenter son identité de migrantes, les identités culturelles, sociopolitiques et littéraires des Créoles ?

Après avoir pris en compte les questionnements concernant les identités nationales à la base des romans de Véronique Bourkoff, de Suzanne Dracius Pinalie, des textes autobiographiques de Mémona Hintermann et d'Eileen Lohka, nous observerons comment cette dernière représente son identité de migrante mauricienne-canadienne qui termine son récit mémoriel sur l'image poétique de la plage comme allégorie de son « Moi » en perpétuel formation et insaisissable. Cette métaphore filée rend possible sa conscience d'elle-même comme personne hybride, créole, habitée par plusieurs espaces, renégociant son identité face à ses interlocuteurs. Elle permet de mettre en scène cette permanence de la dynamique sociale et culturelle de la créolisation.

Dans cette perspective, nous aborderons la question plus générale des représentations de ce que recouvre le terme créole à Maurice et à La Réunion, sur les plans culturels, politiques et littéraires.

3.1 Eileen, une narratrice femme-mer, femme-plage de l'hybridité identitaire.

Eileen Lohka termine son récit mémoriel par un chapitre qui la décrit comme une plage changeant au gré des contacts :

> *« Déjà cette plage, inchangée à première vue, s'est laissée façonner par le hasard d'une rencontre prescrite. La convergence du lieu et du moment m'ouvre à cette marée inéluctable. La vague qui se retire polit ma surface sans en effacer toutes les zébrures. Le sable mouvant a simplement englouti ces premières impressions. Á marée basse, j'observe ma nouvelle physionomie, je m'habitue à ces reliefs minuscules mais marquants, je m'accommode à ma nouvelle peau » (LOHKA, 2005 : 140).*

Cette idée de la mer comme symbole d'identité reliant les différents pays rappelle le processus de créolisation et la négociation identitaire de chaque instant selon chaque interlocuteur. La narratrice veut signifier le mouvement constant identitaire qui n'est pas stagne, comme la mer :

> *« La mer ne reste jamais immobile. Bien vite, une nouvelle série de vagues déferle, me couvre et me découvre […] Comme autant de beautés provocantes, poésies de Lamartine, règles de grammaire, grands mots de quat**R**e syllabes[346], se posent sur moi, l'instant d'un ressac, pour s'enfuir avec la prochaine vague. Je voudrais bien les faire mienne, les incorporer. Quel travail cela demanderait ! Il faudrait pour cela accepter l'aide de cette mer qui me les a apportées, travailler patiemment avec elle pour transformer ces beautés en grains aussi microscopiques que mes milliers de particules étincelantes. Alors seulement ce qui est autre sera moi. Je serai changée, encore et toujours, quoique semblable à moi-même au regard indifférent du passant » (LOHKA, 2005 : 140).*

En ce sens, ces narratrices restent insaisissables puisqu'elles contredisent le discours dominant qui assigne à un lieu une identité. Le terme syllabes que la narratrice note en bas de page met l'accent sur son identité de créolophone et renverrait indirectement à tous les créoles du monde. Eileen serait à la fois créole du monde et canadienne et fait état de l'altérité qu'elle incorpore à son identité et qui fera partie intégrante de son Moi. Il s'agit d'une différence constante. L'image évocatrice de la mer que la narratrice développe de façon poétique, lui permet de signifier l'identité multiple et indomptable. Elle doit passer par l'écriture poétique pour se dire elle-même dans son intimité et sa complexité.

---

[346] Ce **R** majuscule en caractères gras dans le texte souligne l'effort que tout îlien créolophone doit accomplir pour prononcer le « r » ou autre consonne en position finale.

> *« Ainsi le veulent les circonstances de la vie d'une plage, cette zone fluide, le prochain chapitre me retrouve fascinée par un nouveau trésor : une belle perle, polie parfaite dans sa roseur froide et flegmatique. Cette perle qui sait exactement d'où elle vient, comment elle est faite, qui elle est, nargue mon immensité informe. Ses traits lisses, sa confiance en sa supériorité soulignent mon héritage incertain. Elle est complète, une, ronde, parfait. Et moi ? Mes mille grains parsemés sont à la merci d'un raz-de-marée ou du prochain cyclone. Pourtant, têtue comme je suis, mes mille grains se mettent à l'œuvre » (LOHKA, 2005 : 141).*

C'est à ce moment que la narratrice se rassemblerait, c'est-à-dire qu'elle rassemblerait ses « miettes et morceaux » pour s'unifier. Á l'image d'une plage composée de grains de sable, la narratrice s'est constituée elle aussi de fragments de coquillages. La comparaison de la perle au sable déconstruit l'image d'une identité complète et finie que la narratrice envierait à cause de sa forme lisse et parfaite. Son identité serait plutôt celle du composite et de l'imprévisible, de l'impur et du non définissable. De cette manière, l'identité de la narratrice serait plurielle. Au fil de la métaphore filée, Eileen décrit les profondeurs de son « Je » qui n'apparaît réellement que dans la deuxième partie de son texte.

> *« Tournant et retournant la perle, nous l'usons imperceptiblement. Petit à petit, elle se perd en nous, elle change aussi notre contact. Nous pouvons maintenant rouler nos voyelles comme si nous avions la bouche pleine de cailloux. Shakespeare et Keats deviennent aussi familiers que Victor Hugo et Chateaubriand. J'aspire à devenir aussi mouvementée que cette mer de houle, de susurrer comme les coquillages de Paris, d'exploser du haut de mes moustaches très britanniques » (LOHKA, 2005 : 141).*

Cet extrait dit la complexité de la relation étant donné que l'autre change aussi au contact de la narratrice. Cette perle symboliserait-elle la prononciation française, cette langue française que l'auteure utilise ? Elle serait la métaphore de la culture française-canadienne que la narratrice adopte, dont elle avait toujours rêvé, étant Franco-mauricienne. En outre, il s'agit dans cet étalage du multiculturalisme de souligner le contact entre culture française et anglaise.

> *« Le combat continue en moi, ces parcelles identitaires me donnent l'indigestion. Chez une grand-mère, il faut tenir les mains bien sagement sous la table, sur ses genoux, chez l'autre, délicatement poser les poignets sur la table. Je me revois ressassant ces particularités à voix basse pour inverser inévitablement les convenances une fois arrivée à destination » (LOHKA, 2005 : 141).*

Le terme « combat » rappelle cependant qu'il s'agit aussi d'une lutte identitaire. Autrement dit, la négociation identitaire ne se fait pas seulement dans la douceur. Eileen parle des traditions de chacune des cultures gardées et transmises par les grands-mères. Elle évoque donc sa position instable puisqu'à chaque interlocuteur, elle règle ses paramètres identitaires pour que la rencontre ait lieu.

« Les conversations passent de l'anglais, au créole puis au français dans la même phrase au gré des interlocuteurs. Les phrases s'enroulent et se déroulent d'un accent à l'autre et les images se transposent insidieusement, toutes prêtes qu'elles sont à défaire le travail acharné des professeurs décidès à nous faire maîtriser chaque langue aussi purement que les français de France ou l'anglais des fonctionnaires britanniques » (LOHKA, 2005 : 142).

Dans ce passage, la narratrice autodiégétique viendrait signifier les frontières entre les langues que les sociétés et les institutions scolaires instaurent, alors que naturellement, les langues, comme les cultures seraient faites pour s'emmêler.

C'est d'abord dans la langue qu'Eileen habite que se joue la négociation. La narratrice nous renseigne donc sur l'identité de l'autre interlocuteur qui conditionne son identité. Grâce à leur accent, même sur le plan langagier, les Mauriciens parviennent à être dans les deux langues en même temps et parviennent à se les approprier. L'institution scolaire tournée en dérision par la narratrice, porte le discours colonial interdit le mélange des langues. Aussi, la narratrice construit un discours anticolonial.

« Même mon nom révèle cette lutte identitaire : patronyme anglais, middle name français. Nulle confiance sauf dans la langue chantante offerte dès le premier regard par les nénènes protectrices. Sa profeser la pa kone ki li pe dir. Mo tifi fer dezord[347]*. Après tout, mo tifi a toujours raison, n'est-ce pas » (LOHKA, 2005 : 142) ?*

Le jeu d'inversion de langue dans cet extrait exprime la complémentarité de ces langues « coloniales » qui sont inscrites dans l'identité de la narratrice. Son nom est constitué lui aussi de deux cultures coloniales. Ce qui peut expliquer le fait qu'elle soit allée s'exiler au Canada, terre de ces deux cultures. L'École symbole de la supériorité de la culture française et anglaise est dévalorisée par rapport aux nénaines qui détiendraient le vrai savoir. Le discours rapporté de sa nénaine valorisant la narratrice en tant que sujet et être pensant est celui qui choisit de suivre cette dernière.

« En attendant, la même petite fille-batture se laisse encore mouler par les flots capricieux. Chaque voyage, chaque rencontre renforce la bigarrure déjà annoncée. Chaque ajout à cette plage, maintenant couverte de rigoles, d'algues et de trésors, lancine et relance les questions. 'Pas tout à fait semblable, pas tout à fait l'Autre'. Cette mer qui roule, glisse, attaque, s'arc-boute contre mes efforts fragiles à protéger mes châteaux de sable, va bientôt me happer. Impossible de lutter contre le courant tout-puissant qui m'appelle vers le grand large. Comme une bouteille jetée à l'eau, je dérive, j'arrive ; de rive en rive, les éléments me façonnent » (LOHKA, 2005 : 142).

---

[347] Cet enseignant ne sait pas ce qu'il dit. Ma petite fille ne cause jamais de problème !

Son appellation d'elle-même « fille-batture » redit cet espace limitrophe entre la mer et le rivage. La narratrice devient femme-mer, femme-océan. Dans cette métaphore filée identitaire, la narratrice échapperait à toute assignation. Ce monologue intérieur qui étire ses identités en fait un sujet conscient d'elle-même et de ses différences qui ne se laissera pas réifier par le lecteur.

> *« L'indolence méditerranéenne dépose une légère pellicule de sel et de soleil sur un horizon qui s'ouvre à nouveau, au renouveau. La gangue de glace canadienne allonge mes voyelles anglaises, mon accent chantant des îles se teinte quelquefois de diphtongues gaspésiennes à l'approche de certaines voyelles, j'oscille entre 'canneberge' et 'airelle' » (LOHKA, 2005 : 142-143).*

C'est dans ses accents et dans son rapport aux langues que la narratrice perçoit sa formation identitaire. Influencée par l'apport canadien, elle reconstruit sa francophonie. Contrairement aux esclaves, la mer serait pour elle une échappatoire :

> *« Les esclaves considéraient la mer comme une ceinture étouffante qui les emprisonnait à jamais sur leurs îles de douleur. Ma mer-geôlière à moi, c'est la cuvette denveroise entourée de montagnes : l'odeur de varech y fait douloureusement défaut, les rides proviennent du vent des cimes. La géographie s'inverse. Les mornes abritaient la liberté fragile des Noirs marrons, la mer leur barrait les montagnes, je cherche cette mer-évasion-sirène qui a toujours su ensorceler les miens. Et pourtant, l'ex-îlée s'imprègne du parfum des pinèdes, les légendes amérindiennes touchent des cordes sensibles, font écho aux cadences des vieux contes créoles qui régalaient mon enfance. Cette plage transplantée en taïga de la Mile-Hi City se teinte de nuances autochtones, nacre des ormeaux sur mon rivage. Konper liev se fait corbeau » (LOHKA, 2005 : 143).*

Elle habiterait ainsi la mer pour atteindre son identité de femme mauricienne libre. Comme les esclaves, il lui faut trouver un nouvel espace pour qu'elle puisse s'évader et se reconstruire. L'imaginaire de la mer et des montagnes ferait échos ici, à cause des légendes qui racontent ces espaces magiques. D'autre part, grâce à l'écriture, Eileen restitue son identité. De fait, la littérature a une fonction performative :

> *« Au gré du vent et des tornades, de la mer et des raz-de-marée, la plage-page s'encode, s'inscrit, éternellement renouvelée. Je suis ce lieu où le fluide rencontre le solide l'espace d'un moment, tantôt mer, tantôt terre, et qui permet de retrouver le soi dans l'autre tout en cherchant l'autre en soi. Le secret est de s'offrir, d'accepter la richesse infinie de mon errance. Ma plage recèle, aujourd'hui comme hier, des trésors déposés par la vague. Devenue batture exponentielle, je glisse sur une mer sans retour, apprivoisée par ses effleurements et ses violences » (LOHKA, 2005 : 144).*

Il est question d'errance, d'ouverture d'esprit et du fait d'être disposé à la rencontre avec l'Autre. La narratrice parle d'un secret comme d'une leçon de vie, une leçon de rencontre, une attitude à avoir pour se connaître soi-même. Elle partage

cette expérience d'îlienne comme un parcours initiatique que le lecteur doit à son tour expérimenter.

C'est à la lumière des théories de la créolisation développée par Jean-Claude Carpanin Marimoutou et Françoise Vergès que nous pourrons aller plus loin dans notre interprétation de cette identité en mouvement.

3.2 La permanence de la dynamique sociale et culturelle de la Créolisation et les Représentations qui feraient apparaître le caractère constamment hybride.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou et Françoise Vergès[348] parlent de s'amarrer dans l'histoire et non pas à l'histoire, et proposent la notion d'india-océanité comme ancrage et amarres. Ils privilégient la métaphore de l'ancrage car elle permet de penser l'exil et le déplacement, le mouvement et le flux, mais sans ignorer le territoire d'où ils sont partis. Identité ancrée et en voyage, pour tracer ou reconnaître des routes, des itinéraires où l'échange, la rencontre adviennent. La réappropriation du territoire libèrerait l'imagination, permettrait de partir sans angoisse, sans peur et de voyager (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 21).

L'île de La Réunion, sur l'axe Afrique-Asie, a été la conjonction de différentes économies et cultures-mondes. Cet espace ordonné par des pratiques successives de territorialisation se recoupent, se détruisent, se mélangent et se réordonnent. Les créolisations india-océanes ne sont jamais terminées, toujours retravaillées.

> *« Négociations, nécessité de la perte, du renoncement président à sa dynamique. Sans perte, pas de créolisation. Sans inégalité, pas de créolisation car celle-ci demande, requiert un espace de négociation où tensions, conflits se résolvent mais ne se dissolvent pas. Renoncer pour admettre la place de l'Autre et de l'inconnu. Pour partager la terre, l'île » (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 22).*

---

[348] VERGÈS Françoise, MARIMOUTOU Carpanin, *Amarres : créolisation india-océanes*, Marseille, Le Tampon, K'A, 2003.

Ces théoriciens sont partisans d'une inscription à la fois sur l'île aux marges des continents et des aires de civilisation aux territorialisations multiples, dans l'espace d'une postcolonialité.

Le corps des narratrices et des personnages féminins de couleur sont les lieux et les théâtres de cette reterritorialisation et de cette créolisation. D'où cette métamorphose corporelle.

Françoise Vergès et Jean-Claude Carpanin Marimoutou expliquent que la créolisation n'est pas un agrégat, une somme de différences. Elle se sait inachevée, soumise aux mutations et à la perte. Elle serait à la fois emprunt, mimétique et créatrice. Elle ne craint pas de s'enraciner car pour elle, la racine n'est pas nécessairement mortifère, si elle amarre pour mieux laisser partir.

> *« Pas d'idéalisation du mouvement, mais une intégration de la distance à la terre, au lieu, à l'autre. L'amarre est relation qui accepte le lien, qui ne craint pas d'être soumis aux sens, au désir, qui accepte le renoncement. L'Autre ne peut plus être évalué à la mesure de l'Un. Toute civilisation est en contact avec d'autres, aucune n'est détentrice de l'universalité, de la modernité. Chacune est traversée par des conflits entre différentes traditions et modernités, chacune présente des frontières mouvantes, des configurations complexes. Les territoires se chevauchent, les histoires s'entrecroisent. La diversité culturelle est un fait, le dialogue entre les civilisations une donnée d'avenir. L'homogénéisation du monde est une offensive contre l'interculturalité, le multiple, le divers » (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 43).*

Françoise Vergès et Jean-Claude Carpanin Marimoutou défendent une philosophie de l'emprunt, de la contrefaçon, de l'imitation, une dynamique du rafistolage et du bricolage. Ce monde n'hésite pas à imiter et créolise la chose imitée pour en faire quelque chose d'autre, qui invente du quotidien. Ils parlent de dynamique d'altérité où ils ne voient pas d'aliénation, de soumissions mais de la créativité d'un monde soumis à une permanence d'apports conflictuels, car tout groupe social et tout individu se constitue dans un réseau d'emprunts, de dettes et de reprises.

Le monde serait de plus en plus confronté au pluri-linguisme, au pluri-religieux, au pluri-culturel, alors que le monde s'était construit sur une gestion des différences en les minorant, en les marginalisant, dans un rapport d'inégalité.

> *« Aujourd'hui, aucune culture, aucune aire de civilisation n'admet d'être placée sur une échelle hiérarchique. La notion de monoculture n'a plus de sens, si jamais elle en eut un. Les peuples de la créolisation ont une longue expérience de l'inter-culturel, de la négociation des contrastes marqués et de leur résolution toujours remise en cause» (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 48).*

Bien que pour le moment, l'image d'une rencontre conflictuelle semble dominer, la créolisation est un des produits des différentes globalisations et elle représente pour Françoise Vergès et Jean-Claude Carpanin Marimoutou, « l'amarre » qui, partant de l'île, relie les Réunionnais aux autres îles et aux continents. Les groupes qui arrivèrent à la Réunion ou à Bourbon, ont été soumis à un processus de créolisation. En d'autres termes, les membres de ces groupes ont dû renoncer à des croyances, des traditions, des pratiques, mais ils ont aussi dû préserver des aspects de ces croyances, traditions et pratiques tout en empruntant aux autres.

Qu'est-ce que la créolisation ? Il s'agit d'une dynamique de la perte et de la préservation de croyances, traditions et pratiques nécessairement altérées, expliquent Françoise Vergès et Jean-Claude Carpanin Marimoutou (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2003 : 30). Ces derniers expliquent que chaque groupe nouveau d'esclaves, d'engagés, d'immigrants était soumis à un processus de créolisation par ceux qui étaient déjà établis et qui leur transmettaient parfois violemment les manières de survivre, mais eux-mêmes recevaient des nouveaux arrivants des traces de traditions et de croyances oubliées. Jean-Claude Carpanin Marimoutou et Françoise Vergès se demandent alors « *comment les Réunionnais vont […] préserver cette dynamique, éviter le repli, éviter de fonder l'identité réunionnaise sur l'exclusion* » comme on peut le retrouver dans la société mauricienne.

La créolisation se trouve fragilisée parce qu'elle se voit confrontée à des expressions culturelles hégémoniques, aux produits culturels de multinationales qui recherchent surtout le profit. Cette fragilité de la créolisation doit donc être reconnue et pensée dans le contexte de la mondialisation libérale, de la montée des identités meurtrières et du repli identitaire. De fait, le projet MCUR se proposait d'étudier et de favoriser les expressions et les pratiques de créolisation dans le but de préserver, d'affirmer et de valoriser la diversité culturelle de l'unité réunionnaise, mais aussi dans le but de participer aux mouvements qui dans le monde, partagent cette approche et s'opposent à l'hégémonie de l'Un et du Même. En outre, ce projet s'est intéressé aux blocages qui traversent la société réunionnaise comme la violence, le sexisme, l'égoïsme, l'homophobie et les souffrances qui en découlent (VERGÈS, MARIMOUTOU, 2006 :29).

Que recouvre le terme créole ? Dans la première moitié du 17ème siècle, le qualificatif créole s'est appliqué aux Antilles comme aux Mascareignes, aussi bien à des Blancs qu'à des Noirs.

> *« Puis à partir de cette indifférenciation ethnique, des sens différents sont apparus selon les lieux et les sociétés. Seul le créole réunionnais semble avoir conservé le sens ancien puisque « créole » désigne les Blancs, les Noirs ou les Métis nés dans l'île. »*[349]

Aux Antilles, le terme créole désigne des Blancs, tandis qu'à Maurice et aux Seychelles, il désigne le Métis ou le Noir africain. Selon Robert Chaudenson, « Créole » est le seul lexème qui dans l'une de ses acceptations désigne le Noir ou le Métis né dans l'île.

« Retenons toutefois que s'il existe un ensemble « créole » propre à englober le Noir, le Blanc et le Métis réunionnais, une barrière [constituée par] le mépris et le racisme tend à exclure l'Indien » (NICOLE, 1996 :34).

Dans *L'Atlantique noir : modernité et double-conscience*[350], Paul Gilroy cherche à dépasser les contraintes de l'état-nation et d'ethnicité nationale. L' « Atlantique noir » constituerait le désir de dépasser à la fois la structure de l'État-nation et les contraintes de l'ethnicité nationale (GILROY, 1993 :19). D'où son développement du concept de « diaspora noire » qui désigne l'hybride, le créole et le métis, qui privilégie l' « impureté » contre les « absolutismes raciaux » (GILROY, 1993 :29). Aussi, le concept de « l'Atlantique noir » viendrait en réponse au système de pensée de pureté de la race spécifique à une nation. Dans la même perspective, Stuart Hall comprend l'expérience de la diaspora par la reconnaissance d'une nécessaire hétérogénéité et diversité, par une conception de l' « identité » qui existe par et à travers, et non en dépit, de la différence et de l'hybridité. Stuart Hall propose la conception d'une identité nationale hétérogène (HALL, 1993 : 401-402)[351].

---

[349] Robert CHAUDENSON, *Les créoles français*, Paris, Nathan, 1979, p.11.
[350] Paul GILROY, *L'Atlantique noir : modernité et double-conscience*, Paris : Éclat, 1993.

[351] Stuart HALL, « Cultural Identity and Diaspora", *Colonial discourse and Post-colonial Theorie: a Reader*, London, Patrick Williams and Chrisman, 1993.

Cependant, la notion utilisée par Paul Gilroy est issue d'un environnement historique, politique, social, culturel, propres à l'Atlantique anglophone. Pourrait-elle être pertinente pour l'étude d'autres contextes, tels que le contexte mauricien et réunionnais qui sont des aires créoles ? Paul Gilroy fait appel aux concepts de « créolisation » et d'« hybridité » pour décrire l'originalité de la «diaspora noire ». Il est question d'une idéologie du métissage, différente de l'idéologie de pureté de la race et différente de l'absolutisme ethnique, qui prône l'absence de mobilisation ethnique. Pour que le « noir » sorte de l'invisibilité, il faut que le régime politique affirme le caractère pluriethnique et multiculturel de la nation.

3.3 Identité créole et littérature en langue créole pour une nation mauricienne e réunionnaise ?

> *«Á Maurice, le terme « créole » a une dimension ethnique claire et renvoie aux descendants d'esclaves ou à tous ceux qui ne trouvent pas leur place dans la nomenclature communaliste officielle de la république mauricienne : franco mauriciens, hindous, musulmans, chinois. Autrement dit, est défini comme créole de Maurice, celui qui ne peut pas se prévaloir d'un rapport fort à une origine extra-insulaire, à une langue originelle, à une civilisation multiséculaire pour ne pas dire millénaire. »*[352]

En d'autres termes, est créole tout individu qui n'entretient pas un lien important avec son pays d'origine, ou son pays natal, contrairement aux franco mauriciens, aux hindous, aux musulmans et aux chinois. Á Maurice, le Créole est donc descendant d'esclaves, coupé du monde de ses ancêtres, de la culture et de la langue de ses ancêtres. Il n'a donc pas une place officielle dans la nomenclature communaliste de la république mauricienne. Le Créole serait-il rejeté et méprisé par la société mauricienne ?

> *« En ce sens, et dans ce cas précis, le mot « créole », dans sa dimension anthropologique, a une acception, à l'intérieur des relations inter communautaires qui organisent l'appréhension de l'espace social, économique, imaginaire et symbolique mauricien, plus*

---

[352] Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, « Littérature, imaginaire, créolisation : textes et intertextes » dans Laurent MÉDÉA, Lucette LABACHE, Françoise VERGÈS (Dir.) *Identité et société réunionnaise, Nouvelles perspectives et nouvelles approches*, Sainte Clotilde, Zarlor éditions, 2009, p.127

péjorative que méliorative. En somme, serait créole celui qui ne saurait se définir autrement. »

Par conséquent, à Maurice, le Créole est perçu négativement dans l'espace social, économique, imaginaire et symbolique mauricien. Il serait celui qui ne sait pas d'où il vient clairement, excepté de Maurice. Selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou, le fait créole est une construction par défaut : « On serait créole parce que l'on vient de nulle part ailleurs, parce que le lien- sinon colonial aux métropoles de départ- a été coupé. » Comment expliquer cette vision négative du Créole ? D'où vient qu'à Maurice, le Créole est ainsi identifié ?

« On est là, bien sûr, dans le cadre d'une société explicitement libérale (au sens économique du terme) où le multiculturalisme –redéfini et exacerbé en communalisme – hérité de l'époque coloniale, organise les rapports sociaux en fonction de l'ethnicité. »

Ainsi le communalisme, hérité du colonialisme est au centre de l'organisation sociale mauricienne. Jean-Claude Carpanin Marimoutou va plus loin dans sa définition du terme « créole » en soulignant le fait que « l'être et le faire créoles impliqueraient un rapport particulier au lieu, une nécessité de se constituer par rapport à l'espace historique insulaire, au lieu créole, qui a mis en place des rapports sociaux exceptionnellement violents, fondés sur les réalités et les imaginaires de l'esclavage et de l'engagisme » (MARIMOUTOU, 2009 : 128).

Si le terme créole s'applique de telle manière dans l'île Maurice, qu'en est-il à La Réunion ? Au cours de l'histoire, ce terme connaît une évolution sémantique :

« Au début du peuplement, « créole » signifie bien tout individu né sur l'île, comme l'atteste sans conteste le mémoire de Desforge Boucher (1710), ce qui, par ailleurs confirme l'idée qu'être créole construit un rapport au lieu. Mais très vite le discours colonial, en particulier à partir de l'arrivée massive de travailleurs indiens après l'abolition de la traite puis de l'esclavage, va régler le terme au plus près, le réservant aux descendants des blancs, comme le montre toute la littérature coloniale qui oppose les créoles blancs aux autres, définis essentiellement par la couleur de peau, leur origine géographique ou leurs pratiques culturelles et cultuelles non européennes et non catholiques » (MARIMOUTOU, 2009 : 128).

Autrement dit, à La Réunion, au départ appelée Bourbon, les Créoles recouvraient sans distinction ceux qui étaient nés dans l'île. Le lien à l'espace constituait l'identité créole, comme ce qu'on retrouve à Maurice, puisqu'est créole, celui qui ne peut prétendre venir de nulle part ailleurs. Au moment de l'engagisme, au moment de l'arrivée massive de travailleurs indiens, le discours colonial

s'approprie le terme créole et l'utilise pour n'identifier que les descendants des Blancs, à l'inverse de ce qui se passe à Maurice, puisque le créole désigne le Noir.

Cette représentation raciale du Créole est au centre de la littérature coloniale, notamment dans les romans coloniaux réunionnais de Marius et Ary Leblond dont *Le Miracle de la race*. Dans ce roman, comme dans la littérature coloniale, il s'agit d'opposer les « races », et plus particulièrement les Créoles blancs aux autres, dans le sens où ces écrivains se veulent ethnographes, contrairement à la littérature exotique de Pierre Loti :

> *« Les écrivains Marius-Ary Leblond en viennent à parler de 'génie des races' pour fonder en légitimité pseudo-scientifique l'idéologie d'une impossibilité d'intercompréhension et de métissage réel ou symbolique, en tout cas entre les blancs et les autres » (MARIMOUTOU, 2009 : 129).*

Le métissage renverrait à une impureté, à une souillure qu'il faut à tout prix éviter :

> *« Chaque « race » est ainsi dotée de caractéristiques précises qui l'amènent à occuper une place spécifique dans l'espace social et culturel réunionnais. Se construit ainsi une représentation de l'île créole comme microcosme non pas du monde tel qu'il est mais du monde rêvé, synthèse de toutes les harmonies et espace d'annihilation des conflits, d'un point de vue situé explicitement comme européen, blanc, dans la mesure où la dimension européenne n'est pas évoquée dans cette synthèse rêvée ; c'est elle qui l'ordonne » (MARIMOUTOU, 2009 : 130).*

De fait, le roman colonial des Leblond donne à voir des rapports mythifiés par le discours colonial. Il est question du point de vue de l'Européen. C'est le Blanc qui met en scène la supériorité de la race créole sur les autres races dans la société bourbonnaise. Alors qu'à partir des années 60-70, le travail de réélaboration identitaire consistera à donner au terme « créole » une acception unificatrice fondée en particulier sur la langue commune qu'est la langue créole, nous dit Jean-Claude Carpanin Marimoutou. Le mouvement culturel qui opère à cette époque se base sur l'étude de la langue créole pour constituer une identité créole plus unifiée. Ainsi, seraient Créoles tous ceux qui parlent la langue créole. Le lien avec l'espace n'est plus le seul critère d'identité créole, puisque s'y ajoute le critère linguistique :

> *« Langue commune, c'est-à-dire, encore une fois, langue du lieu partagé, construite par et pour les besoins du lieu. Seraient donc créoles ici [La Réunion], soit ceux qui sont nés dans le lieu, soit ont une relation forte au lieu »* (MARIMOUTOU, 2009 : 130).

Vicram Ramharai[353] explique que depuis longtemps, des partis politiques comme le MMM (le Mouvement militant mauricien créé au début des années 1970, et le défunt mouvement militant mauricien socialiste progressiste ont fait de la langue créole une question politique. Il écrit que quelques personnes ont voulu joindre l'action culturelle à l'action politique en pensant à une sorte de complémentarité entre littérature et politique. De 1976 à 1982, le MMM est au faîte de popularité. Le thème « le créole, langue nationale » a eu un succès important auprès de l'électorat de ce parti, voire auprès de la population en général. La popularité du MMM culmine sur une victoire éclatante aux élections générale de juin 1982. Cette euphorie aurait continué sur le plan littéraire en 1983, l'année de l'éclatement du gouvernement (en mars) et de l'organisation de nouvelles élections générale (en août). « De ce fait, la littérature créole a été intimement liée à une littérature de combat» (RAMHARAI, 1993 : 57).

Pour Jean-Georges Prosper[354], la créolité de l'île Maurice ne saurait s'identifier à une sensibilité nationale ; les créoles mauriciens ne constituant qu'une des composantes d'une population multiraciale et plurilingue. Aussi, la créolie, explique-t-il, synonyme de réunionnité demeurerait une spécificité réunionnaise.

> *« Une identité culturelle dans laquelle Maurice, Rodrigues, Seychelles, Comores, Madagascar (où dans certaines régions autour de Toamasina, ex Tamatave, des migrants parlent encore créole) ne se retrouvent que partiellement, quoique de manière significative. En revanche, nos îles du sud-ouest de l'Océan Indien peuvent toutes se réclamer d'une pensée créatrice commune, d'un nouvel humanisme qui n'exclut pas la créolité, et que l'essayiste et critique mauricien Camille de Rauville (1910-1986) a dénommé indian-océanisme » (PROSPER, 1993 : 84).*

Lors de sa communication au colloque du « Festival du livre de l'Océan Indien » (Saint-Denis de la Réunion 2-7 avril 1990), Jean-Georges Prosper avait tenté de cerner les concepts mixtes et jumelés de la créolie et de l'indian-océanisme qui ont été proposé par les îles de la région pour se réclamer d'une nouvelle province et d'un nouveau mouvement littéraire, lequel évolue dans le sillage de la

---

[353] Vicram RAMHARAI, « La littérature créole depuis l'indépendance », in *Littérature mauricienne*, Paris, CLEF, 1993.

[354] Jean-Georges PROSPER, « La place de Maurice dans la créolie de l'Océan Indien », in *Littérature mauricienne*, Paris, CLEF, 1993.

négritude, de l'occitanie et de l'antillanité. Jean-Georges Prosper se demande si la négritude ne figurerait pas la préhistoire de la créolité ?

> *« S'il est un fait que la créolité ou la créolie de l'Océan Indien ne peut qu'être tributaire d'une africanité des îles et d'un métissage ' biologique et culturel', cependant l'expression, voire la valorisation, sinon de la langue créole elle-même, n'est le monopole d'aucun groupe ethnique, ni d'aucune classe sociale en particulier » (PROSPER, 1993 : 85).*

Jean-Georges Prosper déclare qu'à l'approche des années soixante qui allaient aboutir à l'indépendance politique de Maurice, les « hindous et les noirs » de ce pays, (comme les appelle Loys Masson dans son roman primé *Le notaire des Noirs*,) ont été appelés par les nouveaux tribuns populaires à combattre le colonialisme pour revendiquer leur identité et affirmer leur personnalité mauricienne.

> *« Au lieu de continuer à se sentir mal à l'aise dans leur peau et à occulter leur culture ancestrale africaine, les créoles de Maurice, par la voix de leurs dirigeants ou la plume de leurs écrivains […], se sont mis à réhabiliter, à exalter leur créolité et leur classe sociale. […] Toute une génération de poètes créoles qui ont commencé à se manifester dans les années soixante se sont inspirés du métissage et même de la négritude, des préjugés et discriminations –'dans ce pays où l'on cultive la canne à sucre et les préjugés' a écrit Malcom de Chazal dans Petrusmok (1951) – avec les thèmes ancestraux, socio-culturels et politiques ; les thèmes identitaires aussi. Le carnaval social des 'peaux noires et masques blancs' comme s'écriait Jean-Clément Cangy, journaliste créole en évoquant Frantz Fanon » (PROSPER, 1993 : 86).*

Jean-Claude Carpanin Marimoutou écrit dans son article « Littérature, imaginaire, créolisation : textes et intertextes » que dans l'Océan Indien, Maurice et La Réunion sont les deux îles créoles qui se définissent le plus par un caractère assumé et revendiqué de contacts de langues et de cultures. En revanche, elles ne seraient pas créoles de la même façon, à cause de leur histoire et d'un rapport au lieu et aux origines différents. De même, ces deux îles ne jouissent pas du même statut politique.

Néanmoins Jean-Claude Carpanin Marimoutou affirme que la culture créole ne serait qu'un aspect d'une culture réunionnaise plus large en voie de conceptualisation. Le processus de créolisation caractérise La Réunion, qui est sans cesse négocié et rejoué, que ce soit dans le partage ou dans le conflit. Il fait référence à l'importance des divergences concernant les conditions et les réalités de cette créolisation.

3.4 Métissage et champ littéraire mauricien.

Véronique Bragard et Srilata Ravi dans *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, affirment que la thématique du métissage monopolise la littérature mauricienne depuis sa création :

> *« Vu l'absence de population indigène sur l'île, le métissage culturel a été perçu comme la caractéristique majeure de l'imaginaire identitaire mauricien. Telle une métaphore du 'métissage', l'île a servi de prétexte littéraire parfait pour l'interprétation esthétique de ce phénomène, qui a été produit par le mélange ethnique et culturel lors de circonstances spécifiques à l'Océan Indien (Toussaint, 1977 ; Selvon, 2001). Á l'image des premiers 'Créoles' Paul et Virginie (des Européens nés et élevés sous les tropiques) et 'La Dame Créole' (1857) de Baudelaire, Charles Castellan (1832) a ajouté l'image du 'Malabare' et de la métisse 'Mulâtresse'. Le 'Bronze Artemis' (1936) de Robert Edwart Hart et le 'royaume métis' (1964) de Maunick ont renforcé l'image d'une coexistence harmonieuse des races et des ethnies comme seule et unique facette de l'identité mauricienne »*[355] *(BRAGARD, RAVI, 2011 : 11).*

La littérature mauricienne est étroitement liée à l'image du multiculturalisme et du métissage, que la littérature mauricienne entretient et nourrit. En d'autres termes, la littérature mauricienne se développe dans et par cette thématique du métissage, qui vient pourtant à l'encontre du discours colonial. Pour Véronique Bragard et Srilata Ravi, il y a rupture avec le roman de Marie-Thérèse Humbert *Á l'autre bout de moi*.

> *« Le texte le plus audacieux de cette nouvelle génération d'écrivains francophones est probablement celui de la femme, le « drame métisse » passionné de Á l'autre bout de moi (1979) de Marie-Thérèse Humbert, un ouvrage romanesque qui rompt avec les récits traditionnels de populations mauriciennes métissées » (BRAGARD, RAVI, 2011 : 11).*

Comme l'illustre la citation suivante tirée d'*Á l'autre bout de moi*:

> *« Nos parents se seraient fait hacher menu plutôt que d'avouer le moindre métissage… Á les entendre on aurait cru qu'être 'gens de couleur', c'était avant tout une question de classe ou de caste, en aucun cas une affaire de race. […] Á peine avaient-ils la peau un peu mate, mais comme il est fréquent de l'avoir en France quand on est brun. Racistes avec ça, racistes jusqu'à la moelle ! Quand ils parlaient des Noirs ou des Indiens, ils pinçaient la bouche avec mépris, par rapport à eux, nous on était des gens de bien» (HUMBERT, 1979 : 21-22).*

Cette citation pose le problème de l'idéologie raciste, exprimé avec violence. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un discours qui explosait après avoir connu

---

[355] Véronique BRAGARD, Srilata RAVI,, *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

l'oppression du discours hégémonique, qui brisait le silence avec les points d'exclamation et la répétition du terme même « raciste ». Ce discours tabou survient avec force au fur et à mesure dans cette citation, puisque nous notons d'abord le mot « race » en évoquant qu'il est clairement banni du langage familiale et qu'il y a un problème de sens, un transfert de sens en ce qui concerne l'expression « gens de couleur ». La narratrice explique ce qui est sous-entendu et soulève le décalage dans la signification. Elle pointe du doigt ce qui est non-dit, mais qui fait pourtant partie de la réalité, à savoir qui en est à l'origine.

Selon Véronique Bragard et Srilata Ravi, ce texte évoquerait pour la première fois à Maurice, les préjugés raciaux postcoloniaux. Il est clairement question de dénoncer une situation sociale et familiale, car la famille reprend à son compte le discours colonial que nous retrouvons dans les romans coloniaux, à savoir le rejet du métissage et l'aspiration à la pureté de la race blanche.

Le déni du métissage est la preuve du mal être identitaire : « Á peine avaient-ils la peau un peu mate, mais comme il est fréquent de l'avoir en France quand on est brun. » Nous voyons s'étendre dans ce paragraphe, le champ lexical varié de la ligne de couleur qui connaît une évolution, dans le sens où l'on va de ce qui est toléré à ce qui ne l'est pas par l'élite : « métissage », « gens de couleur », « caste », « race », « peau un peu mate », « brun », « racistes » répété deux fois, « Noirs », « Indiens ». Ce dégradé de couleur recouvrant ce paragraphe montre bien l'importance du partage de la ligne de couleur dans la société, dans la doxa et chez la narratrice. L'originalité du texte vient aussi du fait que la narratrice adopte finalement ce discours comme pour s'en persuader, mais aussi pour montrer l'identité conflictuelle, le rejet intégré par la narratrice [Anne] de cette couleur et de ces autres races dont elle ne souhaite pas faire partie, contrairement à sa sœur jumelle Nadège.

La violence exprimée par le point d'exclamation et par la répétition du mot « racistes » indique qu'il s'agit d'une parole censurée et d'un contre-discours tabou. Les premières phrases signalent le décalage de sens et les sous-entendus concernant la ligne de couleur discriminante du discours colonial. Le déni du métissage prouve le mal être identitaire. L'originalité du texte réside dans le fait que la narratrice rejette à la fois, ce discours et l'adopte comme pour s'en persuader.

3.5 Penser le sujet Noir comme relation et comme essence.

Le problème des races et de la ligne de couleur a été posé par William Edward Burghardt Du Bois, au 19ème siècle. Le cadre de pensée et d'expérience de William Edward Burghardt Du Bois est celui des États-Unis en 1903. Il se centre sur le problème de la République américaine dont les principes fondateurs étaient esclavagistes. Dans *Les âmes du peuple noir*, il donne à voir une situation ségrégationniste, postesclavagiste et non postcoloniale, nous dit Magalie Bessone dans l'introduction. Selon elle, le début du 21ème siècle semble par contraste, vouloir se penser en termes de fractures civilisationnelles, non en termes de lignes de couleur.

> *« Le problème du XXe siècle est le problème de la ligne de partage des couleurs- de la relation entre des races d'hommes plus sombre et des races d'hommes plus claires, en Asie, en Afrique, en Amérique et sur les îles océaniques » (DU BOIS, 2007 : 20).*

Une grande partie du travail de Du Bois peut aider à saisir dans toute son étrangeté ce que signifie être Noir, à l'aube du XXe siècle ; car le problème du XXe siècle est le problème de la ligne de partage des couleurs (color line) » (DU BOIS, 2007 : 7). William Edward Burghardt Du Bois signale qu'être « Noir », a un sens étrange. « Être un problème est une expérience étrange. » Voilà comment l'explique Magalie Bessone :

> *« L'identité noire, qui se constitue selon Du Bois dans la rencontre, dans la relation avec autrui à travers les jeux du regard qu'entraîne cette rencontre, s'appréhende comme un problème, formulé en termes célèbres de « double conscience »» (DU BOIS, 2007 : VI).*

Partant du cas américain, le théoricien déclare que « chaque Noir américain doit vivre une double vie, comme Noir et comme Américain, entraîné par le courant du XIXe siècle, mais toujours en lutte contre les remous du XVe siècle – sa confiance en lui ne peut qu'en être moralement ébranlée ; ne peuvent émerger qu'une conscience de soi douloureuse et un sens presque morbide de sa propre identité » (DU BOIS, 2007 : 192). Cela veut dire que les mondes qui sont à l'intérieur et à l'extérieur du Voile de couleur, autrement dit, dans le regard de l'Autre, dans le filtre que l'Autre impose pour se voir soi-même, changent rapidement, pas au même rythme et pas dans le même sens. Ce qui produit un déchirement de l'âme et un sentiment de doute.

> *« Une telle vie dédoublée, avec des pensées dédoublées, donne inévitablement naissance à un langage dédoublé et des idéaux dédoublés ; l'esprit est tenté par les faux-semblants ou la révolte, par l'hypocrisie ou le radicalisme » (DU BOIS, 2007 : 192).*

Il met en avant la singularité de chaque âme noire et traite de l'expérience fondatrice de cette inscription identitaire. Cette identité qui s'éprouve comme duelle.

> *« Il ne s'agit pas d'y chercher la définition essentialisante de ce que signifie être Noir ou Blanc, comme si cette définition existait, comme s'il existait un concept figé, fixé, de ces modalités d'existence. Il s'agit d'y lire le récit d'une expérience unique, singulière, historiquement située, et de saisir l'action politique, elle aussi par définition toujours inachevée, toujours à accomplir, s'ancre dans cette expérience. » (DU BOIS, 2007 : VIII).*

Les ambitions de William Edward Burghardt Du Bois, s'apparentent à celles des études postcoloniales. Il pense les sujets comme relations et non comme essences. Il décrit un système d'échanges entre Blancs et Noirs qui n'en finit pas de s'établir dans l'entre-deux sans jamais se laisser fixer, affirme Magalie Bessone. Ce système d'échanges est perçu selon les modèles de morcellement, de la discontinuité et du processus. Il faut accepter de penser la pluralité des expériences contre l'imposition plus ou moins arbitraire d'un modèle unique de citoyenneté, car le citoyen démocratique peut être perçu comme un « moi multiple », non réductible à une identité monolithique qui oublierait de prendre en compte les parcours individuels et historiques. William Edward Burghardt Du Bois fait ici le lien avec la thématisation de la « double conscience » en tant que réalité des effets de la conscience déchirée par l'histoire collective de l'esclavage aux États-Unis et la problématique du moi multiple telle qu'elle a pu apparaître chez des penseurs du multiculturalisme, comme chez Charles Taylor.

Dans les sociétés mauriciennes et réunionnaises, l'histoire de l'esclavage a été passée sous silence, alors que ces sociétés en sont encore marquées, comme le prouve la persistance de discriminations raciales. Pourtant, affirme Rose-May Nicole dans sa thèse *Noirs cafres, créoles, étude de la représentation du non-blanc, documents et littératures réunionnaises* (1710-1980), pointer du doigt des représentations racistes pose problème dans un contexte où ces îles représentent aux yeux des autres pays, la multiculturalité, le modèle des îles aux mille couleurs, dans lesquelles vivraient en harmonie toutes les ethnies, indiennes, chinoises, malgaches, créoles, cafres, yab, arabes…

Généralement, l'apparition de l'esclavage dans les romans et les récits mémoriels mauriciens et réunionnais vient justifier la condition sociale, les injustices et les discriminations dont les personnages et narrateurs autodiégétiques sont victimes. Dans *La mémoire enchaînée, questions sur l'esclavage*, Françoise Vergès explique que « Les traces sociales et culturelles de l'esclavage perdurent sur les terres où il a eu cours. Il n'y a certes pas de continuité historique stricte entre l'esclavage et les injustices présentes, mais assurément des échos, des constantes. »

L'origine des efforts des Noirs contemporains viendrait du fait qu'ils souhaitent prouver au monde blanc l'existence d'une civilisation nègre selon Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*. Pour ce dernier, l'homme noir n'est pas un homme, dans le sens où « il y a une zone de non-être, une région extraordinairement stérile et aride, une rampe essentiellement dépouillée, d'où un authentique surgissement peut prendre naissance » (FANON, 1952 :6).

C'est à Paris, en milieu étudiant, que naît le projet de défendre et d'illustrer les valeurs culturelles du monde nègre. Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon-Gontran Damas prennent la tête du mouvement de la «négritude». Cette littérature de désaliénation aurait pu s'égarer dans le racisme anti-blanc. Or, l'écrivain noir appelle son peuple à se révolter d'abord contre sa propre lâcheté et contre son immense naïveté car tels ont été les deux ressorts sur lesquels le Blanc a agi pour parvenir à ses fins. Jusqu'aux Indépendances, les nombreux romans publiés exploitent le thème de l'homme noir déchiré entre deux cultures tandis que les textes théoriques de l'Antillais Frantz Fanon et du Tunisien Albert Memmi (*Portrait du colonisé* 1957) analysent le complexe culturel du colonisé. Selon ces écrivains, la décolonisation des esprits suppose un retournement radical des modes de pensées instaurés par le Blanc.

Après avoir abordé les questions identitaires de la créolité, de la créolisation, du métissage, et de l'essentialisme rattaché aux représentations raciales des Noirs et des Blancs, nous poursuivons nos analyses des identités plurielles des narratrices du corpus.

4. Identités des personnages reliés aux ancêtres féminins.

Si dans le roman contemporain africain, la femme est perçue comme la possible actrice du changement attendu, dans ceux de notre corpus mauricien, martiniquais et réunionnais, elle transforme et renouvelle les identités de Mémona, de Dolène et de Madame Auberti. Madame Joseph, Marie-Claire, Grand-mère grenier et la « gramoune » de Rose incarneraient effectivement des personnages féminins ancestraux qui seraient les véritables détentrices des discours de vérité et de savoir pour les narratrices qui n'en sont que les médiatrices, puisqu'elles les rapportent au lecteur.

Par conséquent, elles font échos à l'image clé de la Pacotilleuse du Tout-Monde d'Edouard Glissant.

4.1 La mère « boussole » de Mémona.

Mémona se situe dans ce « trait d'union » dont parle Eileen Lohka qui exprime l'identité de migrante. Elles seraient à la fois originaire d'espaces insulaires et du pays occidental. Le dernier chapitre intitulé « Le jour où la France m'a souri » relate le jour où la narratrice sera « décorée des insignes de chevalier dans l'Ordre national de la Légion d'honneur par le ministre, Catherine Tasca. » Il s'agit d'un symbole de reconnaissance qui clôture son récit autobiographique comme preuve de sa nationalité française et de sa réussite professionnelle et culturelle :

> *« Je suis fière et heureuse d'une façon que les Français de l'outre-mer peuvent mieux comprendre que les métropolitains blasés. La plus haute décoration de la République ne représente pas du tout pour moi un rêve de mégalo. Il n'empêche, en cette fin d'après-midi de novembre, j'ai la tête dans les nuages, et les mots expriment mal ce que je ressens. C'est simplement indicible. L'effet de surprise a été total : je ne m'attendais pas du tout à*

découvrir mon nom un matin dans le journal dans la liste de la 'promotions du 14 Juillet' (HINTERMANN, 2007 : 270).

Comme dans un conte qui se finit bien, la narratrice transmet à son auditoire une morale, puisque son récit aura servi d'exemple. De cette manière, l'auteure suit les mêmes perspectives que celles de Rada Gungaloo et Eileen Lohka. Dans ce passage, elle se sentirait à la fois Réunionnaise et Française, suivant le modèle français de réussite. Quelle autre preuve de son identité française que cette consécration par l'état français lui-même, par ce pays auquel elle aspirait tant comme l'atteste son premier chapitre évoquant son arrivée à Paris.

« Journaliste reporter, je suis restée indépendante des partis politiques, des notables de la République, des affiliations et des chapelles de toutes obédiences. Je vais recevoir cette distinction pour mon travail, comme un encouragement personnel mais à la destination de beaucoup d'autres enfants de la République » (HINTERMANN, 2007 : 270).

Le parcours de cette narratrice veut dire son objectivité liée à son expérience au contact des différences tant au niveau politique, que religieux. C'est pourquoi, elle se voit légitimée et tient un discours de savoir. Mémona tend à montrer qu'elle n'a été influencée par personne et qu'elle se serait constituée son propre système de pensée : « Elle [Catherine Tasca] élève la voix : 'L'indépendance qui vous caractérise et votre ténacité vous ont permis d'éviter les pièges des communiqués officiels et de la manipulation médiatique organisée par les belligérants.» (HINTERMANN, 2007 : 272). Le discours officiel de Catherine Tasca qui parle pour elle, est utilisé par la narratrice comme preuve de son objectivité et de son discours vrai.

Ses dernières pensées de cette journée vont à sa mère. Il s'agit de son ultime récit qui fait le lien avec l'ancienne génération et qu'elle transmet indirectement à sa fille et au lecteur :

« Je pense à ma mère Marie-Claire dans ma ville natale du Tampon. Pour elle, ce même soleil s'est déjà couché – il est trois heures plus tard là-bas. Elle a terminé son travail son potager tant aimé et rangé son chapeau de paille. Sacrée maman. Á 84 ans, elle vient de dévoiler son secret : avec les économies de sa minuscule retraite, elle a fait construire au cimetière du Tampon un caveau en grès rose. Dessus elle a fait inscrire en lettres majuscule 'SERY Marie-Claire et ses enfants'. Même dans l'au-delà, elle veut nous garder réunis » (HINTERMANN, 2007 : 275) !

Ce déplacement géographique soudain rappelle un ultime retour aux racines, à celle qui l'aurait inspiré, à celle qui lui a donné la vie et auprès de qui elle

reposera. C'est une histoire de mères qui ne mêle pas les pères, comme l'illustre ce passage :

> *« Mon père Kassim Afféjee est mort depuis bien longtemps. Sa descente aux enfers, lui le commerçant aisé, rongé par l'alcool et le jeu, jeté au plus bas de l'échelle sociale, m'a laissé des souvenirs terrifiants. J'aurais mille raisons de le détester. Mais ici, dans ce salon splendide, je pense à lui avec tendresse. Son destin a été plus fort que lui » (HINTERMANN, 2007 : 275).*

Une fois de plus, comme dans les premiers chapitres, Mémona raconte l'histoire de son père et le sens de son existence, après avoir réifié celle de sa mère. C'est pourtant bien le rapport à la mère indéfectible que rend ici compte la narratrice en mettant en scène son dialogue entre elle et sa fille :

> *« La cérémonie s'achève. Élodie s'approche de moi. – Ma petite maman, à quoi penses-tu ? C'est un beau jour, tu sembles loin ! Je suis songeuse, nostalgique, mais surtout pas triste. J'avais une boussole et je ne l'ai jamais lâchée : ma mère m'a appris une chose essentielle, devenue mon fil conducteur : 'Tu peux si tu veux' » (HINTERMANN, 2007 : 275).*

Tout se passe comme si la narratrice conseillait aux lecteurs de suivre le chemin que trace sa mère. Indirectement, en transmettant son secret, sa morale, la narratrice se donne le rôle d'éduquer à son tour, le lecteur, comme sa fille Élodie.

> *« Grâce à elle, mon enfance m'a rendue forte par la volonté de réussir, le courage d'être optimiste, et la joie regardant devant elle. Elle a traversé les épreuves sans se plaindre, regardant devant elle. Un matin, son père est venu saluer sa force de caractère. Lui qui, pas une seule fois n'avait mis les pieds chez nous, est arrivé devant notre porte » (HINTERMANN, 2007 : 275-276).*

Cette philosophie que lui a transmise sa mère l'aura menée à sa réussite professionnelle et aurait généré la défaite du discours colonial du patriarche :

> *« Entièrement vêtu de noir, il ployait, comme dans une scène biblique, sous un sac de pommes de terre qu'il venait de récolter. On aurait dit qu'il portait une croix sur les épaules. Nous étions tous assis dehors, sur des chaises en paille. Un verre d'eau sucrée à la main, il s'est approché de sa fille, et il a murmuré : - Claire, mon enfant, il faut me pardonner. Mon grand-père, Jules Séry, l'ancien poilu de Verdun, a trouvé la force de mettre son orgueil de côté pour venir faire la paix avec celle qu'il avait abandonné pendant si longtemps. Cinq jours plus tard, il mourrait » (HINTERMANN, 2007 : 276).*

Ce champ lexical de l'église qui termine ce récit mémoriel dirait la supériorité de l'Église sur les autres, ou dirait la supériorité de la spiritualité sur l'absurdité d'un discours historico-économique social raciste colonial. Cette scène finale clôture le récit autobiographique sur la réconciliation des générations. Il est important pour la narratrice de faire montre de sa francité, de ses origines françaises et de sa légitimité d'habiter en France. Elle veut dire son amour inconditionnel pour

cette France pour laquelle s'était autrefois sacrifié son grand-père, et pour laquelle aujourd'hui encore Mémona se bat. Ainsi, elle se situerait dans la continuité de l'œuvre de son grand-père.

La mort de son grand-père qui met fin au texte de Mémona Hintermann, donne un autre sens au texte, puisqu'elle semble lui rendre hommage et semble de ce fait, suivre les traces de ce dernier. Tout se passe comme s'il avait eu une dernière mission avant de mourir, à savoir faire la paix avec sa fille et avouer qu'il na pas eu raison de tenir aussi longtemps tête à sa fille, à cause du racisme.

4.2 Madame Joseph une ancêtre « pacotilleuse » ?

Dolène, un autre personnage féminin noir va grâce à la chanson de Madame Joseph, parvenir à faire le bilan de sa vie, et à prendre de la distance avec le masque blanc qu'elle porte et avec le discours colonial qui hiérarchise les races, dans laquelle seul le Blanc émerge comme représentant de l'humanité:

> *« … J'ai su très tôt ce qu'il valait mieux être. Ce qu'il valait mieux ne pas être surtout. J'ai su que cheveux nid de guêpe et peau fond de vieille marmite étaient marques d'infamie. D'une infamie qui frappait une partie de l'humanité sans qu'on sût bien pourquoi. Et je faisais partie de cette humanité sans qu'on sût bien pourquoi. Et je faisais partie de cette humanité maudite. Ma mère surtout. Car mon père avait eu bonne part de 'la' couleur. »*[356]

La ligne de couleur discriminante est au centre de ce roman, d'où l'intitulé « Femme sept peaux » qui est en intertextualité avec l'expression créole « Cafre na sét po »[357], qui signifie que le Cafre a sept peaux, référant à la résistance de sa peau du fait de sa couleur noire. Ici, l'auteure renvoie à la force de la cafrine Madame Joseph qui tente d'aider une autre cafrine à se retrouver, à savoir Dolène :

> *« Et aujourd'hui, elle (Dolène) allait partir. Pour retrouver la petite fille qu'elle aurait dû être. Là-bas, avec sa mère. Chez elle. Pardon, maman, pardon. Tu as toujours été pour moi la plus belle des mamans. Mais j'avais honte de te le dire. J'avais honte de le dire.*

---

[356] Monique SÉVERIN, *Femme sept peaux*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.38.

[357] « le Cafre a sept peaux »

Maman… Mi koné in ti fanm kafrine… Chantez, madame dont je ne connais pas le nom, chantez encore pour me dire combien ma mère est belle. Et merci » (SÉVERIN, 2003 : 38).

Paradoxalement, le personnage de Madame Joseph est subalterne à partir du moment où sa parole n'implique ni écoute, ni réponse, ni responsabilité dans la mesure où elle est prise pour folle, pour un être à part. Elle serait alors l'irruption de l'anormalité du réel. Elle peut être en effet prise pour une hallucination ou un être aux pouvoirs maléfiques comme l'indique le signe de croix de la professeure d'Histoire juste après son passage que la narratrice tourne en dérision.

Toutefois, lorsque sa parole est entendue et génère une action de la part de ses interlocutrices, Madame Joseph sort de sa condition de subalterne pour devenir un ancêtre. Sa force et sa capacité autonome d'action, son « agency » est contenue dans la représentation de son ancestralité, de cette déformation d'un réel rationnel qui ne ferait pas place au surnaturel. Nous pouvons d'ailleurs prendre cette représentation de la réalité tantôt rationnelle, tantôt irrationnelle comme une mise en scène de la déconstruction d'un discours colonial et de la doxa, puisque Madame Joseph monopolise un discours présent-absent, un discours « errant », vagabondant au fil du texte, répété, discuté et développé par d'autres personnages féminins de couleur aux prises avec l'idéologie dominante et coloniale réunionnaise héritée de la société coloniale. En sauvant ces autres personnages féminins de couleur subalternes, Madame Joseph devient leur ancêtre car elle les libère de leur condition de subalternité liée à la ligne de couleur discriminante.

Á la fin du texte, Madame Joseph connaît une mort salvatrice qui lui donne les pleins pouvoirs et qui la libère de sa condition de subalterne. *Femme sept peaux* de Monique Séverin représente la complexité des réalités des femmes de couleur dans leurs mises en scènes de nouvelles identités des personnages de couleur aux nouveaux discours qui impliquent une forme d'écriture fragmentée, à savoir une écriture du désordre à la croisée de la légende, du ragot, du conte et de la chanson. Sa représentation de l'âme errante constitue la force des personnages qui font le pont entre plusieurs réalités, des morts et des vivants ; de même qu'elles lient croyances populaires, légendes et réel. Elles sont alors comparables aux Pacotilleuses du *Tout-Monde* d'Édouard Glissant, qui sont la Relation.

La narratrice remet en question la continuité des discours dominants, colonial et phallocrate concernant la féminité et la ligne de couleur discriminante en utilisant des déformations du réel. C'est le fantôme colonial qu'il s'agit de mettre en scène, pour rendre compte de la situation postcoloniale, à savoir d'une situation dans laquelle il y a présence de discours et de traces coloniales après la colonisation.

Selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou, l'image des âmes errantes permet de repenser la question du lieu en relation avec l'Histoire, la question de la place, de l'inscription dans le lieu (MÉDÉA, 2009 : 131). Il s'agit de réinscrire les traces et de les réinscrire dans la géographie du territoire, de recenser les pratiques et les savoir-faire et de les valoriser au lieu de les situer dans le domaine de la magie noire.

4.3 Un double discours pour une narratrice masquée au double-jeu avec l'âme errante de Madame Joseph fait tomber les masques de l'assimilation.

La figure fantomale du roman réunionnais *Femme sept peaux*, Madame Joseph, disparaît et surgit régulièrement comme pour montrer qu'il s'agit d'un « présent-absent », à savoir la présence du colonial dans une société postcoloniale. Le refoulé historique prend la forme de l'âme errante et de l'ancêtre féminin noir, peut-être même gardienne de ce qui a été, elle fait aussi le pont entre les générations comme l'écrivaine Rada Gungaloo, Eileen Lohka et comme les grands-mères du roman *Rouge Cafrine*. Comme tous ses personnages et narratrices, Madame Joseph serait « l'ancêtre Pacotilleuse réunionnaise » qui pourrait être considérée comme la mère des personnages féminins de couleur du texte.

Cette héroïne aux contours inhabituels est souvent détrônée de son rôle moteur puisqu'elle n'est pas toujours entendue. Madame Joseph tient un discours de savoir anticolonial qui fait dialoguer les discours dominants et anti-dominants construisant le texte et la réalité du texte romanesque. Le pouvoir du discours de Madame Joseph vient du fait qu'elle hante d'autres personnages féminins de couleur

subalternes, tels que Mme Auberti et Dolène. Elle hante leur esprit par ses chansons qui reviennent et leur rappellent constamment leur complexe identitaire. Elle leur rappelle leur « vraie » identité reniée, car il s'agit de mettre en scène un jeu de « masque » puisqu'il faut se blanchir :

> *« La jeune femme(Mariette) frissonne soudain : elle entend chanter Madame Joseph. Oui, c'est bien elle ! La voix est si lointaine, mais elle l'entend…Sinoi rann mon moné Sinoi voler sinoi volèr… Non, je ne veux pas ! Assez, assez !... Mariette s'approche, n'ose proposer son aide à la patronne. Les paupières serrées avec force, les deux mains sur les oreilles, madame Auberti essaie de fuir… Chinetoque Maoulé ! Chineoque Maoulé ! C'était elle, oui, c'était elle ! Il y a longtemps. Non, c'était hier. C'est encore aujourd'hui. Deux vies, elle a deux vies. Une pour les gens qui la regardent, une pour elle, en dedans, bien cachée. Bien enfoncée au tréfonds d'elle-même. Et puis là, aujourd'hui, ça remonte. Á cause de cette chanson. Á cause de cette vieille maudite » (SÉVERIN, 2003, 32-33).*

Le masque du Moi social de la haute société blanche réunionnaise de Madame Auberti se fissure par le « Moi profond » que ressuscite comme par enchantement Madame Joseph. Il s'agit d'une déchirure. La présence du colonial dans la situation postcoloniale prenant la forme d'un fantôme, constitue une force maléfique qui persécute Madame Auberti. Son « Moi » dissimulé revient grâce à la chanson de Madame Joseph et devient lui aussi fantomatique. Le frissonnement de Mariette signale la présence de l'âme errante qui se met à chanter une chanson raciste, stigmatisant la communauté chinoise, dont avait fait partie Madame Auberti. Cette insulte liée à la ligne de couleur discriminante fait ressurgir son traumatisme et est l'occasion d'exhumer ses souvenirs et les épisodes marquants de sa vie :

> *« Et puis un jour elle avait rencontré Jean-Louis Auberti. Elle ne s'était pas demandé s'il était beau, s'il était riche, s'il était intelligent. Il était ce qu'elle voulait qu'il soit : il était celui qu'elle attendait, celui qui allait enfouir Li-Sun Tak sous Auberti. Un mari zoreil. Un nom zoreil plus que zoreil. Adieu papa, adieu maman ! Á peine un regret. C'est trop dur de ne pas être bien dans les yeux des autres. Sa mère avait compris. Sûrement. Sinoi rann mon moné Sinoi volèr Sinoi volèr» » (SÉVERIN, 2003, 34).*

Nous y observons des traces du discours colonial puisqu'il réfère à la hiérarchisation des races dans laquelle prime la communauté « zoreil », c'est-à-dire celle des Blancs qui viennent de France. L'homme blanc, à travers Jean-Louis Auberti est seul capable de libérer Li-Sun Tak de son identité raciale et négative (« c'est trop dur de ne pas être bien dans les yeux des autres »). Cette dernière prend en charge cette vision phallocrate et coloniale. Elle sent le poids du regard des autres qui symbolise la doxa, la norme sociale, décrite par un autre personnage de *Femme sept peaux*, Dolène :

> *« … J'ai su très tôt ce qu'il valait mieux être. Ce qu'il valait mieux ne pas être surtout. J'ai su que cheveux nid de guêpe et peau fond de vieille marmite étaient marques d'infamie. D'une infamie qui frappait une partie de l'humanité sans qu'on sût bien pourquoi. Et je faisais partie de cette humanité sans qu'on sût bien pourquoi. Et je faisais partie de cette humanité maudite. Ma mère surtout. Car mon père avait eu bonne part de 'la' couleur » (SÉVERIN, 2003, 38).*

Grâce à la chanson de Madame Joseph, cet autre personnage féminin noir, fait le bilan de sa vie, et parvient à prendre de la distance avec le masque blanc qu'elle porte et avec le discours colonial qui hiérarchise les races, dans laquelle seul le Blanc émerge comme représentant de l'humanité. De fait, l'intrication de discours colonial et phallocrate constituerait une force maléfique. L'action de Mme Joseph se résume à réconcilier Dolène avec elle-même, avec sa mère et avec son lieu, avec l'ancien moi qu'elle a voulu enterré :

> *« Il (Dadou) ne pouvait pas savoir qu'elle était malade depuis longtemps. Depuis que le destin l'avait larguée dans le monde, comme un paquet de linge sale. Et aujourd'hui, elle allait partir. Pour retrouver la petite fille qu'elle aurait dû être. Là-bas, avec sa mère. Chez elle. Pardon, maman, pardon. Tu as toujours été pour moi la plus belle des mamans. Mais j'avais honte de te le dire. J'avais honte de le dire. Maman… Mi koné in ti fanm kafrine… Chantez, madame dont je ne connais pas le nom, chantez encore pour me dire combien ma mère est belle. Et merci » (SÉVERIN, 2003, 41).*

De fait, Madame Joseph serait la guérisseuse, puisque Dolène avoue enfin son mal qu'elle dissimulait. Cette dernière parle d'une malédiction liée à sa couleur de peau « souillée » comme du linge sale. L'adverbe « aujourd'hui » indique le changement résultant de sa rencontre avec Madame Joseph qui la réveillera à sa conscience. Comme Rose, Dolène décide de reprendre sa vie, là où elle l'avait laissée, adolescente fuyant son altérité et revenant à présent, habiter la case de sa grand-mère, retrouver son frère et celui qu'elle aimait. Le retour au pays natal rend possible le renouement et l'amarre avec elle-même et avec tout ce qu'elle avait autrefois rejeté.

Dans ce discours au style direct, Dolène demande pardon à sa mère, parce qu'elle ne l'avait jamais vu belle, parce qu'elle ne s'était jamais vu belle, parce qu'elle ne s'était jamais aimée telle qu'elle est, à savoir cafrine. Dès lors, elle ose se regarder en face et lever le voile sur le cheminement de sa pensée. Dolène énonce enfin un discours vrai la concernant. Elle devient son propre objet de savoir après avoir entendu les vérités de Madame Joseph.

L'héroïne Madame Joseph, l'âme errante devient un ancêtre à chaque fois qu'elle sauve des personnages de l'acculturation ou de la mort comme à la fin du texte. Comme toute âme errante, elle tend au repos de son âme. C'est pourquoi, le roman postcolonial réunionnais se termine sur cette image surprenante du mort qui retourne à sa tombe, comme pour dire que tout est rentré dans l'ordre :

> *« Le soleil fatigué allume une dernière fois les plaques métalliques. 'Ci-gît Madame Joseph, DCD le 25 décembre 1970'. Pas de date de naissance. Pas de nom de famille. Un carreau de terre brune, à la bonne odeur de pluie fraîche. Une silhouette s'allonge au sol, se penche sur la tombe. L'alamanda et l'hibiscus éclairent le sombre morceau de terre. - Pourquoi êtes-vous partie comme ça, Madame Joseph ? Sans rien dire. Sans rien me dire. Pourquoi m'avez-vous laissée ? -Je t'ai tout dit, ma fille. Je t'ai tout dit. Je t'ai tout donné de moi. Rappelle-toi…Zénia se relève, lentement, la main encore tendue vers les fleurs. Elle n'est plus seule. Des silhouettes ont rejoint la sienne… Mariette, Dolène. Et là-bas, presque caché derrière un caveau, quelqu'un qui n'ose pas approcher. La tombe disparaît sous les fleurs.-Allez, marmailles ! Nous avons des choses à faire. Zénia parle d'une voix ferme et son regard allume le crépuscule d'une étrange lueur jaune. Le petit groupe quitte le cimetière. Sur le sol, leurs ombres se sont mêlées » (SÉVERIN, 2003, 83-84).*

Ce retour à la séparation des mondes des vivants et des morts met bien en évidence la conception de la réalité réunionnaise, car il y a un va-et-vient constant entre morts et vivants qui fait « l'amarres », le lien entre les identités, les espaces et époques de la créolisation.

Nous pouvons dire que cet écartèlement identitaire du personnage principal et de la narratrice autodiégétique est présent dans d'autres romans et récits mémoriels mauriciens et réunionnais, à savoir dans le roman mauricien de Marie-Thérèse Humbert, *Á l'autre bout de moi*, qui met en scène deux jumelles constituant une seule et même personne. Dans le récit mémoriel mauricien d'Eileen Lokha, *Miettes et Morceaux*, la narratrice a deux visages, deux histoires qui ne collent pas ensemble, le premier visage semble faux, tandis que le second semble démasqué, toujours anonyme comme le premier. De même le roman réunionnais *Rouge Cafrine* donne à voir une narratrice autodiégétique, ayant une identité double antagonique, celle de Rose et celle de Mélissa. Mélissa est adulée par la foule, par les médias en France, et appartient au monde du pouvoir, du glamour et la beauté, tandis que Rose, dont le prénom refoulé, n'apparaît qu'au milieu du roman, représente la pauvre enfant abandonnée par sa famille à cause de sa couleur de peau trop brune, rejetant l'amitié et l'amour, passant à côté de tous ses rêves.

Dans le roman réunionnais de Monique Séverin *Femme sept peaux*, l'écartèlement du personnage prend une autre forme, puisque le corps du personnage

principal Madame Joseph n'est rien d'autre qu'une âme errante, prise entre le monde des vivants et le monde des morts.

4.4 Une lecture glissantienne de ces textes contemporains postcoloniaux par l'allégorie de la « Pacotilleuse ».

Lors de sa communication « Une relecture des textes à la lumière d'Edward Glissant »[358], Arnaud Sabatier part d'une vision « féministe » créole dans le sens où la femme créole, la femme noire ferait le lien et serait la Relation, comme l'indique les derniers passages du *Tout-Monde* d'Edouard Glissant centrés sur la Pacotilleuse[359]. Rappelant ainsi l'image de l'archipel, marquant l'absence de début, de fin, de centre et de périphérie. Elle tracerait un réseau ou un chemin de pensée. Ces « Matrones d'Afrique » auraient un pouvoir quotidien dans le sens où elles tissent la Caraïbes et lient la vie à la vie. De même, qu'elles résistent au mépris des hôtesses de l'air lors de leurs voyages. Elles résisteraient également à l'ordre, à la pureté et à l'unicité, étant donné qu'elles représenteraient la bigarrure, l'excès dont parle Victor Segalen dans son orientation de l'esthétique du divers.

Madame Joseph fait le lien entre la temporalité coloniale et postcoloniale. Elle est comme les « Pacotilleuses » d'Edouard Glissant, qui sont la Relation (GLISSANT, 1995 :545). Aucun personnage ne peut contredire Madame Joseph qui a le discours du pouvoir et le débit assuré des « pacotilleuses ». C'est l'un des seuls personnages qui s'exprime en créole comme pour résister à l'assimilation dont est victime le personnage féminin noir. Elle rappelle les « pacotilleuses », « *ces grosses commères noires à la voix claquante et au débit si assuré* » (GLISSANT, 1995 :544).

---

[358] Arnaud SABATIER, « Une relecture des textes à la lumière d'Edward Glissant », Colloque International d'Études Créoles, 04 Juillet 2012, Université de La Réunion.

[359] Edouard GLISSANT, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1995 p.544.

Arnaud Sabatier souligne que pour Edouard Glissant, l'important est de lister, comme les noms des rivières, de laisser des traces afin de constituer une Mémoire. En tant que poète, sa tâche est de lister et « faire l'inventaire du réel ». Edward Glissant répète sa définition de la relation comme le déploiement, relater et relayer l'Histoire qui sous-entend la transmission et la légitimation. Ainsi, il inviterait à repenser l'espace et une autre géographie qui appelle une nouvelle façon d'habiter des lieux tels que les archipels et les petits pays qui portent des peuples en errance.

L'Archipel est pris en tant que réalité géographique comme mode de pensée et d'habiter puisqu'il peut se loger dans le continent et renvoie à la réalité continentale des colonisés. D'autre part, l'archipel n'aurait ni sens ni frontières et ne serait pas fermés sur les identités. Il conviendrait à l'allure de nos mondes en interconnexion. Edouard Glissant ira jusqu'à parler d'une archipellisation du monde symbolisant une troisième voix entre repli-identitaire et abandon mondialisé.

Le lieu constitue un incontournable, parce qu'on ne pourrait le définir, étant un ancrage d'un ici et étant imaginaire. De fait, l'essentiel serait d'être toujours lié à un lieu. L'imaginaire serait l'outil recommandé pour les historiographes, à cause de sa vision prophétique du Passé qui s'oppose à l'histoire vue par les vainqueurs. Ainsi, le troisième sens de relation est relater, sauvegarder les cris du monde et les porter à la parole. Les pacotilleuses relient la vie à la vie, l'air et les commérages et sont la relation. Édouard Glissant « serait le pacotilleur de toutes ses histoires racontées.

Telle une de ces « pacotilleuses » qui relient la vie à la vie, l'air et les commérages et qui sont la relation, l'auteure tend à faire le lien entre le pays, le passé et les Mauriciens. Cette dernière tente de faire suture en passant par les souvenirs. Comme Edouard Glissant, Rada Gungaloo « serait-[elle la] pacotilleu[se] de toutes ces histoires racontées » (GLISSANT, 1995 :545).

5. Des gardiennes de « la Tradition » aux discours « surnaturels » d'un ordre irrationnel noir.

5.1 L'échange entre Zénia et Madame Joseph.

Dans la deuxième partie de *Femme sept peaux*, un nouveau personnage féminin apparaît à qui Madame Joseph transmettra son savoir de manière plus explicite et plus longuement. Il s'agit de Zénia qui connaît dès l'entrée à l'école un premier déchirement identitaire :

> *« Elle s'appelait Zénia. Du moins est-ce ainsi qu'on l'appelait… Elle avait longtemps habité ce nom sans histoire. Jusqu'au jour où elle était allée à l'école. Là-bas, la dame avait appelé tous les élèves, l'un après l'autre, en regardant sur un cahier. Et puis elle avait crié : ' 'Josèphe Pothin ! … Tiens, ils écrivent Joseph d'une drôle de manière ! Personne n'avait répondu. – Joseph Pothin ! Il est là, oui ou non ? […] – Mais enfin, j'ai mon compte d'élèves pourtant ! Personne ici ne s'appelle Pothin ? – Moi, madame…, avait dit Zénia. Un vilain éclair était passé dans les yeux de la dame. – D'abord, apprends à bien parler avant d'ouvrir la bouche : ici, plus question de parler… de parler comme tu parles ! C'est compris ? » (SÉVERIN, 2003 : 45).*

L'héroïne aurait vécu la même histoire que ces autres personnages féminins de couleur qu'elle doit sauver. Forte de son expérience, elle sera celle qui fera voir les vérités à la future génération. L'épisode du rejet du nom revient comme pour signaler que cela a été une étape aussi marquante que celle de Madame Auberti. En outre, la métaphore filée « elle avait longtemps habité ce nom sans histoire » exprime l'attachement et l'appartenance liés à ce prénom qui faisait partie intégrante de son identité.

La simplicité et la brièveté du langage du récit rappelle celui de l'enfant. Tout se passe comme s'il s'agissait du récit de l'enfant Zénia, de son conte au cours duquel elle changera de nom. «Elle s'appelait Zénia. Du moins est-ce ainsi qu'on l'appelait… Elle avait longtemps habité ce nom sans histoire » (SÉVERIN, 2003 : 45) sont les premiers mots de la deuxième partie. Cette fois, le texte commence comme un conte, une histoire, ou comme une anecdote. Nous pouvons parler de

conte parce qu'il s'agit de présenter l'héroïne dans une situation initiale. L'élément perturbateur vient immédiatement après, avec le complément circonstanciel de temps « jusqu'au jour où » qui annonce un bouleversement. Les phrases suivantes qui mentionnent cet élément perturbateur sont marquées par des pauses davantage marquées par la ponctuation : « Jusqu'au jour où elle était allée à l'école. Là-bas, la dame avait appelé tous les élèves, l'un après l'autre, en regardant sur un cahier. Et puis elle avait crié » (SÉVERIN, 2003 : 45). Les phrases sont brèves et scindées en deux par le point. Ces pauses ont pour but de dramatiser la scène et représenter l'angoisse causée par cet évènement. Elles renvoient à une syntaxe orale et insèrent dans le texte l'oralité caractéristique des contes, rendue par les points de suspension et les déictiques. L'école sera l'élément perturbateur qui transformera l'héroïne en subalterne, puisque qu'elle lui impose le mutisme : « - Moi, Madame…, avait dit Zénia. [...] - D'abord apprend à bien parler avant d'ouvrir la bouche : ici, plus question de parler… de parler comme tu parles ! C'est compris » (SÉVERIN, 2003 : 45) ?

La maîtresse représente l'autorité qui profite de sa supériorité sur des enfants sans défense et qu'elle voit comme des animaux :

> *« Un frémissement avait parcouru le petit troupeau de gamins et ils s'étaient instinctivement rapprochés les uns des autres. Les jumelles Payet s'étaient serrées plus fort la main. Chacun avait regardé l'autre avec angoisse…' ; 'Non, ce n'était pas compris du tout ! Qu'est-ce qu'elle voulait dire, la dame ? Non, Zénia n'avait pas du tout compris, mais elle sentait la menace. Confusément » (SÉVERIN, 2003 : 45).*

Le désordre s'installe, la peur, l'incompréhension et la confusion sont ici exprimées. Il y a rupture et la perte de confiance chez l'héroïne. Á travers cette scène, la narratrice tourne en dérision l'institution scolaire qui au lieu d'instaurer l'ordre, génère le désordre chez l'enfant, puisqu'elle n'établit pas de réel échange. L'apprentissage est basé sur la violence du déni de soi, sur le rabaissement de l'élève qui n'a pas droit d'expression et pas non plus le droit d'avoir sa propre identité dans l'utilisation du surnom qui ne serait pas officiel.

Le récit insiste sur le nom « Josèphe Pothin », alors qu'il présente l'héroïne sous l'appellation « Zénia », son surnom et qui renvoie à la tradition orale. Ce surnom nous familiarise avec l'héroïne et fait partie de l'identité et de l'intimité du personnage. Il lui est donc enlevé tout ce qui fait sa singularité, tout ce qui la relie à

ses proches, à ceux qui la nomment ainsi. Une partie d'elle-même est supprimée à l'école : « Et elle, Zénia, elle avait appris qu'à l'école elle ne s'appellerait plus Zénia, mais 'Josèphe'. Tout ça parce que c'était écrit dans le cahier que madame ouvrait tous les matins » (SÉVERIN, 2003 : 47) !

Dans ce conte, Zénia l'héroïne est un être dominé qui laisse une part d'elle à la porte de l'école : l'école ne pouvant admettre l'autre culture et cette double identité. C'est donc dans la violence que se joue le choc culturel : « - Tu t'appelles Pothin ? Alors c'est toi Josèphe Pothin ? Je comprends mieux maintenant. Pourquoi tu n'as pas réponde tout à l'heure ? Tu es sourde ou quoi » (SÉVERIN, 2003 : 46) ?

L'échange s'avère impossible : « Zénia s'était mise à pleurer, à gros sanglots. Ah, tu ne vas pas commencer, hein ? Ici, c'est sérieux : c'est la grande école, alors ne pleure plus comme un bébé ! Tu t'appelles Josèphe Pothin, oui ou non » (SÉVERIN, 2003 : 46) ? L'absence de réponse est assimilée à un handicap, à la surdité.

« La petite fille abandonnait donc chaque matin la peau de Zénia devant le barreau de l'école et elle enfilait celle de Josèphe » (SÉVERIN, 2003 : 47). Là encore dédoublement de personnalité de Zénia/josephe prend une autre forme que celle de Rose-Mélissa et d'Anne-Nadège.

Le passage qui est dramatique va prendre une tournure comique :

> *« -Mais non, Jean-Marie ! Ce n'est pas un 'cabri', c'est une chèvre, une chè-vre ! et le cabri, pardon la chèvre, n'est pas dans un ' parc' mais dans un enclos ! La classe était atterrée : pauvre madame qui ne savait pas ce que c'était qu'un cabri ! […] Elle, c'est une maîtresse : elle devrait savoir ça ! Peut-être qu'en ville on dit 'chèvre' ! Il y a deux mots pour dire la même chose » (SÉVERIN, 2003 : 47) !*

Le changement de perspective déconstruit le discours, car celui qui a le dernier mot et qui se moque de l'Autre, c'est l'enfant, c'est-à-dire justement l'autre culturel. Ce renversement hiérarchique engendre un comique de situation, puisque le dominant ignore que son discours de savoir est mis à mal par la réalité réunionnaise qui lui est inconnue. Á ce moment-là, la maîtresse d'école devient objet de savoir des élèves :

> *« Zénia avait vite compris : à l'école, on ne disait pas les choses de la même façon que dehors et il s'agissait tout simplement d'apprendre comment on disait 'dedans'. Elle observa donc soigneusement sa maîtresse, apprit à dire les mots comme elle et s'appliqua*

à lire comme le demandait madame : 'la mule trotte dans le pré' (une histoire de bourrique) ; 'papa fume la pipe' (elle n'avait jamais vu ça, mais elle supposait, d'après l'image, qu'il s'agissait d'une sorte de cigarette)… Et puis aussi, elle n'avait pas de papa. Zénia. Pas de maman non plus. Non, elle avait une grand-mère, seulement » (SÉVERIN, 2003 : 48).

Ces métaphores renvoient au centre et à la périphérie, à l'interne et à l'externe, à l'autre et au Même qui sont des leitmotivs essentiels dans les romans et récits mémoriels du corpus. Pourtant le tableau de cette institution scolaire héritée du colonialisme est nuancé. Ce passage nous rapporte son apprentissage de la culture de l'autre, de la langue de l'autre et aussi peut-être aussi le début de son assimilation. Les remarques entre parenthèses viennent dire l'écart culturel qui existe entre les réalités décrites dans les livres d'école et celles de Zénia. Ces commentaires font voir sa réappropriation des histoires, bien que rien ne lui soit familier.

C'est avec Zénia que Madame Joseph décide de s'entretenir le plus longuement. C'est à elle aussi qu'elle dévoile sa vraie identité et qu'elle transmet un discours de savoir surnaturel puisqu'il s'agit des croyances populaires. Á la mort de Man Josie, la grand-mère de Zénia, Madame Joseph décide de poursuivre son enseignement. La troisième partie du roman s'ouvre donc sur le dialogue entre Madame Joseph et Zénia qui porte le même prénom :

« Madame Joseph était revenue. Avait demandé à boire. Et chaque fois Zénia avait emplie sa bouteille : - Qu'est-ce qu'un peu d'eau, Madame Joseph ? – C'est beaucoup, ma fille, quand elle sort du canal. Demande à ta grand-mère combien il lui en coûte de payer la Compagnie. La Compagnie des Eaux. Trop de retard, plus d'eau ! Et même plus le secours de la fontaine ! – La fontaine ? – Oui. La fontaine publique. La belle, la généreuse. Celle qui vous laisse boire jusqu'à vous en faire péter le ventre ! On tourne. Une fois. Deux fois. Et elle vous largue son eau » (SÉVERIN, 2003 : 65).

Les questions-réponses marquent l'échange et la position d'apprenant de Zénia qui cherche à connaître le sens des choses et de ce que le reste du monde voit comme une banalité sans importance. Le discours de l'héroïne rappelle l'ethnotexte dans le sens où elle donne des indications sur l'utilisation de la fontaine, et renseigne également sur le temps de jadis, comme dans les auteurs de récits mémoriels.

« - Il y en a une sur le bord du chemin, en bas… - Une rescapée ! Non, Zénia, non tu es condamnée à l'eau du canal, Zénia, à l'eau qui se vend. Tout se vend maintenant, Zénia, sais-tu cela ? Loin, là-bas, en France, on paye même pour pisser ! On appelle ça le progrès. Et de gros avions nous en apportent chaque jour un morceau. Par gros paquets qu'on ne sait même pas déballer ! – Madame Joseph, je n'aime pas vos paroles. Elles font peur… -Il ne fait pas avoir peur, petite fille, Il faut ouvrir les yeux. La vie est une

dévoreuse, Zénia. Elle attend que nous soyons endormis pour nous dévorer. Nous, ici, nous avons trop souvent fermé les yeux » (SÉVERIN, 2003 : 65).

C'est avec nostalgie que Madame Joseph parle du temps d'autrefois qui était plus simple et moins capitaliste. Elle se charge de prévenir Zénia des dégâts que peut causer le modernisme. Contrairement à l'institutrice Madame Joseph l'appelle par son surnom. Elle témoigne du passé, alors que Zénia fait partie du temps présent et du monde moderniste. L'évolution de La Réunion passerait par la France qui la dévore. La métaphore des yeux ouverts connote la prise de conscience que l'ancêtre veut éveiller chez chacun des personnages. Zénia sera le dernier à qui elle lèguera son savoir, sa manière de percevoir le monde sans être avalée par cette société française, tout en restant sujet de sa vie et non pas objet.

« Et le goudron a tué l'herbe. Et la télévision a volé la parole des vieux. Si seulement nous avions vu tout cela venir… Nous ne sommes pas prêts, Zénia. – Mais… comment savez-vous tout cela, Madame Joseph ? –Je sais. La vieille femme a logé son regard jaune dans les yeux étonnés de la jeune fille : - Toi aussi, tu sauras un jour » (SÉVERIN, 2003 : 65-66).

« Nous avons trop souvent fermé les yeux… » revient pour condamner le mutisme et la passivité du groupe de Réunionnais dans lequel Madame Joseph s'inscrit. Il est surtout question d'éléments naturels que d'autres hommes cherchent à s'approprier, comme l'eau et la terre. Tout ce qui a été naturel est remplacé par de l'artificiel, par des machines ou des matières fabriquées pour et par l'Homme. Madame Joseph parle d'une humanité qui se coupe de la terre, de « mère-nature » et de ses ancêtres. Elle met en exergue la parole des anciens comme celle du vrai savoir, car les personnes âges seraient mieux légitimées à transmettre leur éducation, leur instruction et seraient également plus à même de les divertir.

« Le chien hurlait à la mort. Zénia était inquiète. Elle n'aimait pas quand les chiens hurlaient à la mort… Elle se dépêcha de penser à tous ceux qu'elle aimait. Grand-mère disait que ça empêchait le malheur de les toucher. Elle entendit grincer les ressorts du matelas fatigué de la vieille : elle avait dû entendre, elle aussi. Zénia se leva… Elle volait ! Madame Joseph était avec elle » (SÉVERIN, 2003 : 66).

Femme sept peaux valorise les discours des grands-mères gardiennes des traditions dont font partie les croyances populaires. Le signe de la présence de la mort confirme la venue de l'âme errante de Madame Joseph, comme nous pouvons le voir davantage dans les passages suivants.

« Elle volait ! Madame Joseph était avec elle. Les deux femmes survolèrent de très haut un long serpent noir, dos pointillé blanc, que la jeune fille (Zénia) reconnut, émerveillée :

C'est la route en corniche, Madame Joseph ! là, c'est la route en corniche ! La vieille femme sourit. Puis elle montra quelque chose, en bas. Une voiture, un jouet d'enfant. Minuscule. Perdue. Zénia fut étonnée d'en voir les occupants avec tant de netteté : un couple. La femme appuyait sa tête sur l'épaule de son compagnon. Ils avaient l'air heureux » (SÉVERIN, 2003 : 66).

Madame Joseph emmène Zénia avec elle, dans son rôle d'ange-gardien. C'est à ce moment-là que le surnaturel émerge complètement de manière inattendue pour donner raison aux croyances populaires et les ériger en discours de vérité.

« Madame Joseph lui fit signe de la suivre : elles dépassèrent la voiture, s'immobilisèrent au-dessus d'une masse sombre accrochée à la falaise, qui attendait le moment propice pour déverser son chargement de mort… Zénia s'entendit crier : - Mon Dieu Madame Joseph, le gros galet ! Il va tomber ! Il va les tuer ! Madame Joseph ne répondit pas : elle descendit jusqu'à l'énorme rocher autour duquel la terre commençait à s'effriter. Vite, Zénia, vite ! Les deux femmes se posèrent sur la route. Les phares de la voiture balayèrent le goudron. Les pneus hurlèrent. Á quelques mètres de là, aussi léger qu'un ballon, le rocher rebondit sur la chaussée, y laissa une empreinte gigantesque, avant d'aller s'abîmer dans la mer en un monstrueux jaillissement ».

Ce passage rappelle le conte en ce que les personnages féminins sont dotés de pouvoirs surnaturels. Ils voient ce qui va se produire, peuvent voler et ne craignent pas d'être blessés comme des immortelles invisibles, alors que dans le récit, ils semblaient bien visibles des autres personnages. Sont-ils tous les deux morts ?

« René, c'était pour nous ! Si tu n'avais pas freiné…Oui, murmura le jeune homme, encore sous le choc. Si je n'avais pas freiné pour éviter ces deux femmes… Quelles femmes, mon chéri ? Il n'y a personne ! …Il y avait deux femmes sur la route, juste devant la voiture. Le jeune homme fouilla sa pensée, visage crispé sur le difficile à dire : Elles étaient là, oui. Sur la route. C'est drôle, on aurait dit que leurs pieds ne touchaient pas le sol. Non, non, ce n'est pas possible ! Je ne comprends pas» (SÉVERIN, 2003 : 67).

Dans *La mort à la Réunion de la période moderne à la période contemporaine*[360], Prosper Ève écrit : « Nos informateurs reconnaissent tous ces êtres surnaturels parce qu'ils se déplacent sans toucher le sol. » *Femme sept peaux* serait en intertextualité avec les légendes.

« -Oh, il y a longtemps. Très, très longtemps ! Bien avant que tu ne sois née, bien avant que ta mère ne soit née, bien avant que la mère de ta mère ne soit née… - Mais… quel âge avez-vous, Madame Joseph ? Petite lumière dans les yeux de la vieille. La lanp alimé dan la kaz i fé noir… Flamme jaune safran. -J'ai l'âge d'un monde, ma fille » (SÉVERIN, 2003 : 74).

---

[360] Prosper EVE, *La mort à la Réunion de la période moderne à la période contemporaine*, Thèse 3è cycle, Aix-Marseille, 1983, p. 677.

L'image de la lampe allumée fait échos à la tradition indienne qui rappelle que le mort n'est pas oublié. Madame Joseph serait immortelle. Elle a vu toutes les générations, celle des mères et des grands-mères et tente de relier Zénia à ces temporalités, pour qu'elle comprenne d'où elle vient, pour qu'elle devienne sujet à part entière de la société et de l'histoire réunionnaise, là où l'école a échoué :

> *Zénia descend chemin Lory. Aujourd'hui, elle « voit » le progrès. Celui que Madame Joseph avait craché en mots amers comme le fiel… Tamarins… Joli nom l'eau sucrée pour cacher le vilain béton. Pour cacher la misère. Tamarins… Zénia redresse la tête. […] Pardon, Madame Joseph. Vous avez raison pour leur progrès. Seulement, vous comprenez, « leur » progrès, aujourd'hui c'est « mon » monde. Et je l'aime, mon monde, Madame Joseph, vous comprenez » (SÉVERIN, 2003 : 74) ?*

Zénia verrait enfin les côté pervers du monde d'aujourd'hui, mais elle nuance ce discours de vérité. Elle comprend désormais ce que lui avait dit autrefois son aïeule.

> *« La vieille s'est tue. Zénia aussi. Silence à peine traversé par le bruissement du grand jacaranda, par le cri d'un enfant pleurant dans son sommeil la visite de Grand-mère Kalle. – Se sentir exister, Zénia. C'est ça le bonheur. Même si on n'est qu'une goyave tombée par terre » (SÉVERIN, 2003 : 78-79).*

Madame Joseph serait-elle Grand-mère kalle de la légende réunionnaise ?

5.2 Représentation d'un continuum entre conte, anecdote et légende, laissant la part belle à la littérature orale.

Parce que le personnage principal est insaisissable, la narratrice mène l'enquête et reste à l'affut des rumeurs la concernant qu'elle rapporte au lecteur. Aussi, le roman se découpe en diverses histoires de narrateurs qui l'auraient aperçue :

> *« Un jour, un Zoreil s'était arrêté devant elle, l'appareil photo dressé, prêt à tirer. Il avait longtemps regardé la femme qui se courbait jusqu'à terre, se cambrait. Pas un regard de la vieille n'avait touché l'homme pendant qu'elle dansait. Toupie de chair, elle avait fait vibrer l'air, puis s'était endormie. S'était arrêtée et avait planté son regard jaune et vacillant dans celui du touriste. –Qu'est-ce que vous voulez ? Vous voulez un souvenir-pays ? Tenez, en voilà un ! Premier choix, celui-là ! Elle avait soulevé ses jupes de misère en éclatant de rire. L'homme s'était troublé, avait actionné machinalement son appareil à images d'ailleurs… Vous savez ce qu'il trouva sur la pellicule ? Il ne trouva rien. Oui, comme je vous le dis, RIEN DE RIEN » (SÉVERIN, 2003 : 15) !*

Qui prend en charge le texte ? Le « je » anonyme serait celui d'une commère mettant l'accent sur l'étrangeté de cet évènement qui serait un indice contribuant à cerner le fantôme invisible sur la pellicule. Madame Joseph serait donc ce présent-absent qui se moque dans cet épisode, du touriste métropolitain s'extasiant de tout, parce qu'il adopte la vision de l'exote.

> *« Une diablesse, Madame Joseph, une diablesse ! Il paraît (chut, pas trop fort ! la malchance a gros ventre !) … oui, il paraît qu'elle, c'est Grand-Mère Kalle… Oui. Je ne mens pas. Grand-mère Kalle ! Elle serait entrée dans le corps de la vraie Madame Joseph. Pour nous tourmenter. Comme avant, quand elle était mangeuse d'hommes noirs » (SÉVERIN, 2003 : 15).*

La commère assigne l'héroïne en objet de savoir en la définissant en tant qu'être maléfique. D'ailleurs, son discours de la surnature contenant des vérités cachées serait un discours interdit et risqué, comme l'indiquent les mots entre parenthèse : (chut, pas trop fort ! la malchance a gros ventre !) Il y aurait tout un rituel autour de cette légende, impliquant des conditions d'énonciation spécifiques. L'insistance de cette narratrice sur la véracité de ses dires ferait surgir dans la réalité, le surréel. Le monde réunionnais retranscrit par Monique Séverin est un univers traversé par des morts restés en contacts avec les vivants.

> *« Et comment vous expliquez ça, vous ? Elle porte de la viande-cochon minuit le soir ! Oui, monsieur, elle, elle peut. Hein, monsieur, comment vous expliquez ça, vous ? Le mari de Mariette l'a croisée dans ces heures-là. Il revenait de … enfin, il n'a pas dit d'où il venait. En tout cas, il a vu Madame Joseph » (SÉVERIN, 2003 : 15).*

La commère s'adresserait-elle au touriste ou au narrateur reporter ? Les questions rhétoriques marqueraient l'opposition qu'aurait manifestée l'interlocuteur à la logique rationnelle. Peu de personnages masculins sont représentés dans le texte, comme pour montrer le pouvoir féminin noir, des personnages féminins aux sept peaux. Qui prend en charge le récit ? Nous supposons qu'il s'agit d'une narratrice conteuse qui serait tantôt externe, tantôt interne. Le récit est à la croisée de légendes et d'histoires de fantômes réunionnaises :

> *« Elle traversait la rue avec un grand sac gouni sur le dos. Ah, il a eu peur, le bougre, quand il a entendu le cochon crier l'assassin dans le sac ! Là il a eu la tremblade ! Et vous ne savez pas ? Ses deux pieds à Madame Joseph… eh bien, ses deux pieds, ils ne touchaient pas par terre ! Le Jean, il est resté debout dans le milieu du chemin. Un pas en avant, un pas en arrière, il ne pouvait plus faire ! Et elle, elle avançait vers lui… Seigneur, prends pitié ! Il a fermé les yeux, a retrouvé d'un coup les paroles du 'Je vous salue, Marie'. En a dit deux, un après l'autre, et puis il a attendu que le malheur arrive » (SÉVERIN, 2003 : 16).*

L'oralité est rendue par les points d'exclamation, les questions qui interpellent l'interlocuteur (Et vous ne savez pas ?). Le déictique « Là », les répétitions (« Le Jean, il », « elle, elle ») et les coordonnants (« et », « eh bien »), marquent bien la succession d'actions. Nous pouvons parler de « théâtralisation du récit » qui se change en conte.

> *« Quand il a rouvert les yeux, plus de Madame Joseph ! Juste une chose qui s'envolait dans le ciel. Et puis un grand rire de démon aussi. Et puis un morceau de viande-cochon par terre, devant ses pieds. Ah, je ne vous dis pas comment il a couru pour rentrer chez lui ! Encore un peu, il oubliait de rentrer à reculons… Les mauvais esprits, vous comprenez. Si jamais 'ils' l'avaient suivi… Hein, Mariette ? Il était minuit passé quand il est rentré, ton bonhomme ? Tu te souviens ? C'était le soir où tu avais commencé tes douleurs pour ton dernier » (SÉVERIN, 2003 : 16).*

L'humour généré par la rhétorique, le rythme et le comique de situation relève aussi du conte et de la littérature orale réunionnaise.

Par ailleurs, c'est dans cette hybridité générique que le créole apparaît comme une langue capable de produire un récit littéraire. Le texte donne à voir une histoire de femme et leur intimité. Le travail narratoriel rend l'intimité « publique » dans le sens où il s'agit de parler d'un personnage, de sa vie, en son absence et sans son accord. Le narrateur s'adresse au lecteur ou à d'autres personnages dans des récits de la rumeur et du ragot. Celui qui raconte l'histoire n'est pas celui qui les a vécus comme dans les récits mémoriels ou comme dans le journal intime, au contraire, ce sont les autres qui parlent pour lui. Nous pouvons parler d'une certaine intimité attendue que les racontars restent secrets. Ces histoires appartiennent au village, à ceux qui font partie de cet espace. Exhiber cette appartenance à un groupe social et géographique par le ragot, fait le lien entre les habitants du quartier. En général, le narrateur ne raconte pas sa propre histoire, et les personnages parlent uniquement de tout ce qui fonde l'intimité des autres et de leur identité. Tel serait l'intérêt de la communication et du texte littéraire.

Les ragots, le mythe et la légende sont aussi nécessaires dans la construction de l'histoire collective selon Régine Robin dans *Structure des mémoires et histoires*. Les ragots et les rumeurs rappellent des règles morales qu'il convient de respecter, de connaître et d'intégrer. Toutes ces rumeurs et ces anecdotes sont rattachées à un lieu clos en général, un village ou un quartier, une ville comme nous l'avons observé dans les récits mémoriels et les romans suivants : *Cahiers deuxième, souvenirs*

d'enfance de Marcel Cabon, *Marie Biguesse Amacaty* de Guy Douyère, *Ti'Paul marmaille Saint-Denis* d'Albert Élie, *Z'histoires tonton Albert* d'Albert Élie, *Z'embrocal* d'Henry Murat, *Letan lontan* de Rada Gungaloo, *Les Vents de la colline Candos* de Benjamin Moutou, *Namasté* de Marcel Cabon et *Dofé sou la pay kann* de Graziella Leveneur.

Certains de ces auteurs se placent dans la continuité de George Fourcade, surnommé le « barde créole », qui se pose en héritier d'une période coloniale, et qui va marquer la première moitié du 20ème siècle avec *Z'histoires la caze* (1928). Alain Armand et Gérard Chopinet expliquent qu'à cette époque, pour les lettrés de la bonne bourgeoisie créole, il ne s'agit pas de participer à l'émergence d'une littérature écrite en langue créole, mais bien de transformer, dans leur acte d'appropriation, la langue vernaculaire de la grande majorité de la population réunionnaise en langue de divertissement de salon. Contrairement aux textes engagés qui se servent de la langue créole comme d'une langue littéraire et symbole d'une identité créole valorisée.

Le roman de Monique Séverin s'organise de la même manière que *Namasté* de Marcel Cabon, car nous avons l'impression comme dans *Le Silence des Chagos* de nous trouver en plein reportage, puisque nous passons de narrateur en narrateur, comme dans le roman réunionnais de Graziella Leveneur *Dofé sou la pay kann*. Cependant, cette stratégie énonciative est plus marquante dans *Femme sept peau* et *Namasté*, car l'un comme l'autre se déroule tel un récit de rumeur :

> *« Madame Joseph ? Mariette la connaît depuis longtemps. Elle passait souvent devant la maison avec ses paquets et ses bouteilles vides. Papa n'aimait pas trop qu'on lui parle, mais jamais il ne lui avait refusé un peu d'eau » (SÉVERIN, 2003 : 19).*

Le narrateur interroge Mariette sur Madame Joseph, qui reste un personnage incompréhensible. Ce procédé énonciatif polyphonique sur le mode de l'interview grandit la dimension mystérieuse de ce personnage féminin noir. Grâce à l'interview, le lecteur peut avoir accès à des témoignages la concernant. Ce procédé stylistique permet de rendre compte des identités de Madame Joseph sans la figer et permet de mettre en scène les liens que le personnage entretient avec les autres. Le récit de Mariette est l'un des seuls à dresser un portrait élogieux de Madame Joseph :

> *« Elle ne nous a jamais embêtés, Madame Joseph. Deux ou trois fois elle est même arrivée avec des petits présents pour nous. 'Un petit quelque chose pour nous les marmailles, monsieur Simon.' Bonbons coco, letchis en décembre, et même une fois, une jolie voiture pour Lulu. Papa était un peu gêné. 'Prenez, monsieur Simon. Avec mon argent, j'ai acheté ça. Oui, avec mes deux petits quatre sous de bouteilles » (SÉVERIN, 2003 : 20).*

Nous avons même accès à son discours direct qui met en exergue sa bonté. Pour une fois, les mots de Madame Joseph sont en français. Ainsi le discours de Mariette vient contredire la vision qu'en ont la majorité des personnages féminins. Mariette vient même l'excuser Madame Joseph : « Quant à Jean, si Madame Joseph lui avait fait peur comme ça. C'est qu'elle avait ses raisons. Mais je ne peux pas dire ça ici, devant tout le monde » (SÉVERIN, 2003 : 20).

La narratrice ne peut exprimer les raisons qui ont fait que Madame Joseph ait effrayé Jean et évoque l'impossibilité d'exprimer les raisons de Madame Joseph. Il lui faut se retirer loin des autres, c'est-à-dire dans les « coulisses » de la scène, là où le discours qui doit rester dissimulé peut s'énoncer sans crainte ; car le domaine de la superstition et des légendes restent secrets et appartiennent à un cercle fermé. Ce qui contribuerait à renforcer le sentiment de vérité concernant ces histoires qui ne peuvent être entendues que par ceux qui admettent le croisement des mondes naturels et surnaturels.

Mariette fait dans la citation suivante, le procès de son mari :

> *« C'était un bon garçon, Jean, travailleur et tout. Ça avait été bien au début. Et puis il avait perdu son travail. Alors, il avait commencé à rentrer de plus en plus tard, longtemps après les deux-trois becquages qu'il faisait en journée. Elle, elle n'osait rien dire parce qu'il pouvait devenir méchant dans ces moments-là. […] Il frappait aussi… Une fois, elle avait accouché depuis deux jours seulement » (SÉVERIN, 2003 : 21).*

Plusieurs marqueurs du langage oral apparaissent : les déictiques « c'était », « ça », « là » l'expression « et tout », la répétition du pronom personnel « elle ». L'oral semble être un moyen de communication plus libre. Or, la narratrice ne peut pas parler aussi librement qu'elle veut bien nous faire croire, comme l'indiquent ses silences qui disent aussi sa soumission et sa résignation. Les points de suspension pourraient représenter également les larmes de Mariette, étant donné qu'immédiatement après, nous entendons une seconde voix, peut-être celle de sa mère, ou de sa voisine, d'une femme plus âgée et plus expérimentée : « Assez, ma fille, assez ! Tout ça, c'est fini » (SÉVERIN, 2003 : 21).

« Mariette écoute la voix qui lui parle, se reprend… Ce qu'elle pourrait dire à tous ceux qui malparlent de Madame Joseph, c'est que le fameux soir où il l'a vue, avec sa viande-cochon, eh bien, quand il est rentré à la maison, son bonhomme, il n'était plus pareil » (SÉVERIN, 2003 : 21).

Dès lors nous comprenons que cette voix était celle de sa voisine, qui l'avait interpellée pour lui demander son avis et sa version des faits lorsque Jean a vu Madame Joseph :

« Oui, je me souviens bien. C'était le jour de la naissance de José. Il est venu près de moi. […] N'empêche ***que*** *depuis ce jour, on se parle tous les deux. Et l'amour est revenu. Oh Jean ne me prend pas la main quand on marche dans le chemin, il me dit pas des « chérie la crème-je t'aime » comme à la télé » (SÉVERIN, 2003 : 21).*

Encore une fois, le roman prend des tournures comiques pour plus de connivence entre le lecteur et les personnages. Á travers ces personnages, nous tentons de nous rapprocher un peu plus de Madame Joseph, mais en vain…

La narratrice convoque un lecteur qui connaît les pratiques et qui fait partie de la communauté réunionnaise, afin qu'il devienne son complice. Nous relevons dans *Femme sept peaux* de nombreuses occurrences aux croyances populaires qui sont au cœur de ce roman. Tout se passe comme s'il dirait la vérité de ces superstitions qui doivent être perpétuées par les personnages féminins. L'un des derniers chapitres se termine d'ailleurs sur le rappel des divers rituels à accomplir dans le dernier échange entre Zénia et Madame Joseph :

« Alors j'ai ramassé plein de choses, pour vous les demander. – J'écoute, Zénia. – Grand-mère m'apprend la vie à coups de ' il ne faut pas'. Il ne faut pas se couper les ongles ou bien les cheveux le vendredi, il ne faut pas compter des étoiles, il ne faut pas tirer la queue du chat… Madame Joseph rit sans bruit. Et dit sentencieusement : - se couper les ongles le vendredi porte malheur ; compter les étoiles donne des poreaux ; si tu tires la queue du chat, il deviendra voleur » (SÉVERIN, 2003 : 79).

Madame Joseph donne à Zénia la clé de ces croyances qui ne trouvaient pas d'explication. Ces superstitions omniprésentes dans le roman feraient le lien avec les cultures qui ont constitué la créolisation et rendraient possible la connexion entre le monde des vivants et celui des ancêtres, c'est-à-dire entre les générations réunionnaises. Le roman formerait-il une sorte de collecte de ces croyances populaires dans le but de sauvegarder des discours de savoir dévalorisés par le monde moderniste ?

« Ne vous moquez pas, Madame Joseph ! Gravité sur le beau visage de la vieille : - je ne me moque pas, Zénia ! Il ne faut pas se moquer de ces choses-là ! Oui, elles apprennent à

vivre. Sinon, où irait-on, petite ? Comment saurait-on quel est le bon chemin » (SÉVERIN, 2003 : 79-80) ?

Femme sept peaux fait connaître un discours de savoir différent de celui de l'école qui est dévalorisé dans ce passage :

« - Pour ne pas mourir brûlés par la canne du maître, ma fille. Oui, pour ne pas mourir. Et pour vous donner l'espoir. – Le maître, Madame Joseph ? – Mais qu'as-tu appris à l'école, ma fille ? Que sais-tu à part citer le nom de tous les fleuves de France, de leurs affluents et des affluents de leurs affluents ? 'La Loire prend sa source au Mont Gerbier des Joncs. Et walali et walala » (SÉVERIN, 2003 : 73) !

Madame Joseph dénonce l'apprentissage de la cartographie et du pays français, alors que ceux de La Réunion lui sont inconnus. D'où son discours sarcastique de mouquatage qui accuse l'école de couper le lien entre l'enfant et l'espace insulaire, son passé, sa culture et ses pairs.

« La voix de Madame Joseph s'est faite cruelle, a enveloppée la leçon bien apprise d'une mélodie margoze amère. -Ah, ils sont beaux tes ancêtres les Gaulois ! Tu les as retrouvés sur ta figure, tes ancêtres les Gaulois ! Tu les as retrouvés sur ta figure, tes ancêtres les Gaulois ? Hein ? tu les retrouves le matin, quand tu te regardes dans la glace » (SÉVERIN, 2003 : 73) ?

Madame Joseph incarnerait la pratique même du mouquatage, du discours critique et sarcastique comme l'indiquent ses questions qui ne demandent pas de réponse. Pour cette dernière, il faut se rattacher au monde des anciens parce qu'il révèlerait d'autres types de savoirs qui expriment une manière autre de percevoir le monde, selon des logiques autres, celles des croyances populaires et des superstitions.

Francine Vesoul explique dans sa thèse *Surnaturel Littérature. La porosité des espaces (Europe, Amériques, Océan Indien)*[361], que les croyances populaires sont des survivances, des restes de religions primitives. Elles s'opposeraient à la science, au discours savant et à la religion dominante. Elles sont considérées comme des croyances de second ordre, niées et ridiculisées. Ce qui pourrait expliquer le fait que le récit de Mariette reste timide.

Les croyances populaires sont les vestiges du paganisme ou de ce qu'on pourrait appeler des religions païennes. Cependant, des divinités mineures ont

[361] Francine VESOUL, *Surnaturel et Littérature. La porosité des espaces* (Europe, Amérique, Océan Indien), Université de La Réunion, 2007, p.49.

échappé à ce « recyclage ». Ce sont elles qui constitueront le fond des croyances populaires.

> *« Mode de pensée et d'appréhension, instinctif, irrationnel, du monde et de ses mystères, qui nie le hasard et la coïncidence et suppose l'existence d'une force magique régissant la Nature, la superstition est attestée universellement, tant géographiquement que temporellement, que la religion dominante dans les sociétés soit polythéiste ou monothéiste »*[362].

Ce mode de pensée irrationnel ne correspondrait-il pas à celui du personnage martiniquais Rehvana, adoptant la vision de la Négritude qui prône l'Intuition et l'Irrationalité du Noir ? Le personnage réunionnais Madame Joseph affirme la supériorité des discours superstitieux, d'une religion autre et d'un être au monde différent de celui de la religion chrétienne et de la pensée rationnelle gouvernant le monde moderniste réunionnais. Sa perception formerait une sorte de résistance, comme chez les partisans de la Négritude à l'époque, même s'il s'agit de superstitions spécifiques à chaque espace.

Francine Vesoul écrit que les croyances populaires ont tendance à se confondre avec les superstitions. Pour la plupart des gens, la superstition se définit comme une croyance qui n'a pas de rapport direct avec la religion. C'est un terme péjoratif utilisé pour nommer les croyances populaires. Les superstitions peuvent être selon elle, décomposées en deux catégories : celles qui relèvent de la mémoire folklorique, collective transmise de génération en génération et fondée sur des affirmations, et celles qui concernent les superstitions individuelles qui ne prennent sens que pour l'individu lui-même par rapport à son histoire personnelle. Les croyances païennes sont des superstitions pour les religions dominantes. Les superstitions ont été perçues comme le fruit de l'ignorance et du manque de culture. Or, il apparaît que les superstitions touchent toutes les catégories sociales.

Le folklore se présenterait comme une science au carrefour de l'ethnologie, de l'histoire et de la mythologie qui doit faire la traduction de ce qui se dissimule

---

[362] Eloïse MOZZANI, *Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. viii.

dans l'inconscient d'un peuple sous la forme de superstitions, de pratiques rituelles et de légendes populaires :

> *« On retrouve [la symbolique du rêve] dans toute l'imagerie inconsciente, dans toutes les représentations collectives, populaires notamment : dans le folklore, les mythes, les légendes, les dictons, les proverbes, les jeux de mots courants. Elle y est même plus complète que dans le rêve. »*[363]

Le terme « superstition » a deux origines possibles : il peut venir des mots latins *supersto*, « se tenir au-dessus » et *statio*, « position permanente, état d'immobilité » ou bien de *superstito*, « survivre », explique Francine Vesoul (VESOUL, 2007 :51). La superstition serait étymologiquement ce qui ne change pas et qui survit au reste. Le nom *superstitio* désigne d'abord une pratique religieuse contraire aux usages. Au figuré, il signifie une observation trop rigoureuse. Il désigne encore un objet de crainte religieuse et le culte religieux, la vénération. La théoricienne constate à travers l'étude étymologique de la superstition, qu'elle dérange par son caractère immuable et résistant mais surtout en raison de sa non-conformité par rapport à la religion admise par la doxa. Pratique religieuse contraire à la norme, la superstition devient, si nous le rapprochons de l'adjectif *superstes*, ce qui témoigne de quelque chose, le survivant : « En définitive, 'superstition' désigne rait une survivance, considérée comme 'reste de culture morte contenue dans une culture savante' ».[364]

Madame Joseph en tant que personnage présent-absent tel le spectre des légendes et des superstitions figurerait cette survivance prise comme « reste de culture morte contenue dans une culture savante » qu'elle tente de transmettre aux autres personnages féminins de diverses générations : Madame Auberti, Dolène, Mariette et Zénia.

Francine Vesoul parle de la superstition comme d'une émanation des croyances populaires qui engendrent un certain comportement. Elle prend l'exemple d'une croyance représentée dans les premières parties de *Femme sept peaux* et développée plus haut, à savoir le fait de croire que transporter de la viande la nuit,

---

[363] Sigmund FREUD, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 (1ère éd. 1926).

[364] Massimo CENTINI, *Le grand livre des superstitions. Pour comprendre les origines et le fondement de nos croyances*, Paris, Éditions de Vecchi, 2000, p. 15.

attire les mauvais esprits, qui pousse à ne pas le faire ou à se munir d'un grain de sel ou d'un canif ouvert et retourné dans la poche.

Dans son acception sociale, le terme « superstition » prendrait une valeur péjorative et minimaliste (VESOUL, 2007 :51).

> *« Lorsqu'on parle de superstition, on met l'accent sur des croyances fausses et erronées. On a tendance à penser que la superstition s'inscrit dans un clan ou une communauté arriérée. Or, à l'instar des croyances populaires, les superstitions transcendent les différences ethniques, sociales et culturelles. Il y a un mélange qui s'opère en présence des superstitions. Et, il convient, à juste titre, de se demander comment est activée cette contamination » (VESOUL, 2007 :51).*

Les mythes et les légendes montrent que la conception que l'on a du monde est partielle et que l'on peut d'une façon ou d'une autre interférer dans le déroulement des choses, influencer le présent ou l'avenir.

> *« Naturellement, entre le passé le plus lointain et aujourd'hui, beaucoup de choses ont changé, puisque l'acquisition de nouvelles connaissance scientifiques a démystifié bien des croyances et des peurs anciennes. Mais il reste que la barrière de la superstition ne sera jamais franchie, parce que l'homme de la rue continuera à regarder son époque, son avenir en se demandant presque avec angoisse quels « signes » pourraient lui permettre de savoir ce qui va se passer le lendemain, ce que l'avenir lui réserve »*[365].

La croyance serait un besoin fort qui ignore le progrès, notion souvent réduite au niveau technologique d'une société. D'après Francine Vesoul, cette façon de voir le monde est tributaire de l'opposition que l'on érige entre la religion et les croyances populaires. La religion est du domaine de l'abstrait. Or, les croyances populaires appartiennent au concret et résultent le plus souvent d'expériences vécues (VESOUL, 2007 :52).

---

[365] *Ibid*., p. 14.

5.3 Madame Joseph aux discours de vérité du surnaturel.

Dans *Femme sept peaux*, le roman génère l'interrogation et le doute chez le lecteur concernant l'enjeu du texte. S'agit-il d'un hommage et d'une valorisation de ce personnage légendaire ou bien s'agit-il d'une preuve de la vérité de cette légende et de ce personnage de Grand-mère Kalle? Madame Joseph a été une fois dans le discours du professeur d'histoire géographie désignée comme la femme de Marron :

> *« Ironie sans déguisement de Madame Corneau. La raison, sa raison, est de retour : -C'est impossible, enfin ! Elle aurait plus de cent ans ! – Ne parlez pas comme cela ! Vous êtes zor… enfin métropolitaine. Et il y a des choses que vous ne pouvez pas comprendre. – Excusez-moi » (SÉVERIN, 2003 : 28)…*

Le nom « zoreil » à demi-énoncé veut dire que Madame Auberti veut éviter l'image de l'exclusion raciale dans cette discussion à laquelle veut prendre part Madame Corneau qui souhaite comprendre. Le nom « chose » dirait le tabou qui entoure une réalité réunionnaise incontrôlable puisqu'elle est de l'ordre de la surnature. En parler serait une manière de les faire exister ; c'est pourquoi, les locutrices ne peuvent en parler n'importe comment ; d'autant qu'il s'agit de mort et de toute l'angoisse qu'elle recouvre. Rester dans le vague dit aussi l'impossibilité de cerner totalement cette réalité et l'exprimer pourrait la faire advenir. C'est bien cela que ces personnages redoutent.

Madame Auberti cherche à la faire taire, parce qu'elle parlerait d'abord de chose qu'elle ne connaît pas, et ensuite parce qu'elle entrerait dans un domaine de pensées et de paroles qui lui seraient interdits parce que secrets. Lui laisser la parole reviendrait à lui donner raison et reviendrait à dénier une réalité réunionnaise, celle des croyances populaires qui s'avèrent essentiel, dans le sens où il s'agirait d'un savoir partagé par tous les Réunionnais, comme mode de résistance aux logiques et religion dominante venant de l'occident ou de la société postcoloniale. Il serait donc question du seul moyen qui lierait les Réunionnais entre eux et constituerait une barrière pour les Autres.

> *« -Héva. Ma mère m'a dit qu'elle s'appelle Héva. –Mais non ! Son nom, c'est Rahariane ! […] – Mesdames, si je puis me permettre… Je me suis un peu documentée avant de venir.*

Héva et Rahariane sont des femmes de Marrons. Il y a trop longtemps… Alors je ne comprends pas… Madame Auberti et madame Fontaine n'ont pas apprécié. N'ont pas apprécié du tout. Madame Véloupoulé n'a rien dit, mais elle lui a jeté un regard étrange, dans lequel elle a cru lire de la haine… - Vous ne pouvez pas comprendre ! – Nous, on est nées ici, alors » (SÉVERIN, 2003 : 28-29)…

Tout se passe dans le texte, comme si celles qui détenaient le vrai discours de savoir et qui pouvaient en ce cas parler et en faire part ne pouvaient qu'être les natives. Les seuls sujets possibles de discours de vérité seraient Madame Auberti et Madame Fontaine, parce qu'elles seraient mieux légitimées à en parler. La subalterne ici se trouve être la professeure d'Histoire métropolitaine.

« Sentences. Sans appel. La jeune Zoreil se tait. N'ose pas poser une autre question, n'ose pas demander pourquoi la vieille femme a parlé de « bons Blancs ». Elle a peut-être mal compris après tout. Pour ça comme pour le reste » (SÉVERIN, 2003 : 29).

La narratrice insinuerait que seuls les lecteurs réunionnais peuvent comprendre et lire son récit qui comprend des codes que la narrataire occidentale ne peut entendre, puisqu'elle n'est pas familière aux modes de pensées, de savoirs créoles réunionnais et leur mode de perception du réel. Une fois de plus, comme dans la démarche des romans coloniaux réunionnais, il est question de sortir du statut d'objets de discours du Blanc occidental pour devenir sujets de discours de savoir sur la société insulaire afin de mieux rendre compte de la réalité dans sa complexité et en profondeur et des Autres de couleur. Or, ce sera Madame Joseph elle-même qui aura le dernier mot concernant son identité en parodiant leur discours de savoir qui tourne en dérision leur légitimité à parler pour elle :

« -C'est de moi que vous parlez, mesdames ? Vous aimeriez bien savoir, hein ? Qui je suis ? Mon père était indien, ma mère négresse mozambique. Ou, si vous préférez, mon père était malbar, ma mère cafrine mozambique. C'est bon pour vous » (SÉVERIN, 2003 : 29) ?

Le discours de la surnature aurait le pouvoir de la faire apparaître. S'agirait-il d'un autre discours de pouvoir dans l'acte même performatif et dans le rapport au monde magique et incontrôlable réunionnais qu'incarnerait Madame Joseph ?

L'énonciatrice se sert d'abord du terme français pour désigne r l'ethnie de ses parents pour ensuite passer au terme créole qui renverrait sur le mode mimétique à leur « créolité-blanchie et bourgeoise », jouant ainsi le rôle de l'esclave, de celle qui les sert. De cette manière, Madame Joseph se moque de leur classe sociale d'une

part et de leur comportement vis-à-vis des autres qui sont à leur service, comme dans un retour à l'époque colonialiste.

D'ailleurs le nom féminin « Madame » antéposé à de nombreux noms « Madame Auberti », « Madame Corneau », « Madame Fontaine », « Madame Véloupoulé » sont des titres donnés spécialement à une femme, en particulier celles qui sont mariées, mais qui selon Alain Armand[366] signifieraient la patronne, l'employeuse et l'institutrice. Ces personnages sont présentés comme faisant partie d'un tableau de la littérature exotique :

> *« Madame Auberti et ses amies prennent le thé. Gazon bien taillé, parasol jaune et chaises blanches fibres de verre. Ravissant, ma chère, ravissant ! Ça change de l'ordinaire en fer forgé. Une jeune femme, peau rougie, cheveux plats et blonds voleurs de soleil, s'approche du magnifique manguier : - Oh, des petites mangues ! Je n'en ai jamais vu, vous savez ! Enfin, je veux dire des vraies. Comme ça, sur l'arbre. – Ne les montrez surtout pas du doigt ! Cela fait couler les fruits… Gêne passagère » (SÉVERIN, 2003 : 24).*

Nous pouvons parler d'une parodie vu le registre sarcastique dominant du récit. D'autant plus que le passage précédent tiré d'une chanson de Madame Joseph dénonçant dans une litote celles qui se marient pour réussir économiquement : « Si la pa lor larzan / Si la pa lor mi marié pa » (SÉVERIN, 2003 : 24)…

Madame Auberti est justement celle qui se maria avec Monsieur Auberti pour le nom qui l'élève socialement et qui lui permet de dissimuler ses origines chinoises, comme nous l'avons développé précédemment.

Des éléments tels que le parasol, les chaises de couleur blanche, le thé et le gazon bien taillé renvoient à la peur de bronzer et de noircir (comme « la dame du manchy » de l'incipit), à l'aspiration pour la pureté du blanc, aux pratiques de l'aristocratie et à la richesse et le luxe d'avoir des employés. Qui plus est, leur discours rapporté au style direct rappelle également la mise en scène burlesque de ces comédiennes qui portent le masque social de l'assimilation et un discours qui sonne faux.

Ces personnages féminins représenteraient l'entre-deux mondes, pris entre le monde moderniste et l'évolution, et pris dans le mythe de la belle créole exotique

---

[366] Alain ARMAND, *Dictionnaire Kréol rénioné Français*, Saint-André (La Réunion), Océan Éditions, 1987, p.213.

dans et pour le regard de l'Occidental. D'ailleurs, la métaphore « blonds voleurs de soleil » exprimerait-elle à demi-mot la migration importante de Métropolitains dans l'Ouest de l'île de La Réunion ? D'autant que plus loin, le texte fait parler ce personnage blond « voleur de soleil » :

> *« Les lèvres du jeune professeur d'Histoire 'fraîchement débarqué de Métropole' se sont gonflées en une moue désolée. C'est bien ce qu'on lui avait dit : les Réunionnais, ils sont un peu en retard. Même pour l'histoire de leur propre pays ! Grimace sur le souvenir des affreux propos d'un collègue métro, à son arrivée au lycée : 'Vous allez voir, La Réunion, c'est magnifique. Il y a les Réunionnais, malheureusement !' Ce collègue ne serait jamais qu'un collège. Colonialiste, facho. Elle, elle était venue parce qu'elle avait besoin de soleil, c'est vrai. Mais elle n'était pas comme ce type-là ! Elle savait qu'elle aurait du pain sur la planche : l'échec scolaire, le créole, l'alcoolisme… Elle savait et elle était prête. Mais elle était prête pour ses élèves pauvres, pas pour ses collègues réunionnaises » (SÉVERIN, 2003 : 28-29).*

Paradoxalement par son discours réifiant les Réunionnais, elle réagit comme le sujet blanc occidental qui raconte l'histoire réunionnaise en se l'appropriant et en doutant de la capacité des Réunionnais à la connaître. Dans son mode de perception, Madame Corneau parle de l'incapacité de penser des collègues réunionnaises qui refusent de l'écouter. Ce passage indique clairement l'échec de son intégration dans l'île.

La « gêne passagère » formant une seule phrase indique d'emblée le décalage entre ce que veut retrouver le personnage zoreil, c'est-à-dire l'exotisme de la nature vraie et des amies et collègues partageant la même manière de penser rationnelle, à savoir d'après le progrès biologique et non selon les superstitions :

> *« -Oh, des petites mangues ! Je n'en ai jamais vu, vous savez ! Enfin, je veux dire des vraies. Comme ça, sur l'arbre. -– Ne les montrez surtout pas du doigt ! Cela fait couler les fruits… Gêne passagère. Madame Auberti appelle la bonne : - Mariette apporte-nous les mangues qu'on a ramenées de Bois-de-Nèfles hier ! Des mangues greffées, Mme Corneau. Vous allez voir, elles sont délicieuses ! […] On a une petite propriété à Bois-de-Nèfles, dans les Hauts de St-Denis. Exploitée par des colons. On a notre part. Mais, vous savez, je suis sûre qu'ils gardent pour eux plus qu'il n'en faut ! Figurez-vous que dimanche dernier, on a surpris une de leurs petites filles… Ils ont au moins dix enfants, mes amis ! J'ai beau expliquer à Georgette, la femme du colon : rien à fait ! Un enfant tous les ans pour ainsi dire : pire qu'une lapine ! Les dames opinent gravement du chef, paupières baissées sur l'infamie de Georgette. Madame Corneau, elle, a rougi. Elle sent monter le malaise. Elle ne sait pas pourquoi » (SÉVERIN, 2003 : 24-25).*

Ce petit monde bourgeois est ici tourné en ridicule à cause des quiproquos liés aux représentations de l'altérité. L'autre de couleur, l'autre créole réunionnais serait le conservateur d'une nature gardée intacte et aurait évolué puisqu'il serait passé par l'éducation française. Et pourtant Madame Auberti se comporte comme un

maître de l'époque coloniale en étalant ses richesses, en faisant travailler d'autres hommes à son service et en tentant de les éduquer et de les élever au rang d'Homme.

« Madame Joseph » ne renvoie pas à tous ces titres, mais au surnom comme Zénia, et qui pourtant, serait au-dessus de ces dernières en leur clouant le bec, en redevenant sujet du discours de savoir de son identité et sujet surnaturel :

> *« Les femmes se sont tues, épouvantées. La voix de Madame Joseph remplit le silence, aspire les malheureuses, les retient dans ses creux, les suspend sur ses aigus… La vieille a disparu. Madame Véloupoulé, professeur de Technologie, fait un signe de croix furtif. Et Madame Corneau, certifiée d'Histoire, fille de France et de Descartes, en perd son nord » (SÉVERIN, 2003 : 30).*

Nous observons l'impuissance de celles qui représentent l'ordre religieux et l'ordre rationnel occidental hérités de la société coloniale face à ce personnage énigmatique et évanescent qui par sa matérialité, met à mal toutes leurs croyances en une société ordonnée et rationnelle. Madame Joseph symbolise la résistance au postcolonial.

Femme sept peaux attache beaucoup d'importance aux croyances et aux superstitions comme dans des récits mémoriels mauriciens et réunionnais, dont celui de Rada Gungaloo *Letan Lontan*. Le maillage des croyances populaire est mis à l'honneur, et laisse place à un mélange entre discours hérités des esclaves, du petit peuple et le discours colonial.

5.4 Rendre hommage à l'ancêtre, une nouvelle vision de la Vie et de la Mort.

Il y a dans les romans et les récits mémoriels du corpus, dans certains cas, une volonté chez les narrateurs et narratrices de rendre hommage aux anciens ou aux personnes qu'ils/elles ont connues et qui figurent parfois l'ancêtre.

Nous pouvons aussi y voir une quête identitaire comme chez Rose, Anne, Rehvana et Eileen. À la recherche de sa généalogie créole blanche venue légitimer l'histoire et le fait colonial, comme Charles Payet par exemple, qui restitue son arbre généalogique dans son récit mémoriel réunionnais *La dame de Manapany*.

Ce qui rappelle le dernier acte de Rose de *Rouge Cafrine* qui décide de donner à sa grand-mère une autre sépulture pour respecter sa mémoire :

> *« J'ai fait exhumer le corps un jeudi matin tôt, après la saison des lychees. Le cercueil, bien que fait de bois bon marché, avait tenu le coup. J'imaginais ma grand-mère avec son visage souriant. J'entendis sa dernière histoire, celle qui ne m'avait jamais quittée, celle qui était ronde comme un point, irrémédiable comme une fin. J'avais passé des mois, tout ce temps, à chercher une chorale qui connaissent des chants vaudous. J'étais allée taper aux portes pour annoncer l'heure de la crémation. Je voulais des obsèques, des vrais. Bien que n'ignorant pas que ma granmoune se moquait des conventions et sachant qu'entre nous il n'y avait pas d'artifices, ce fut par principe, pour avoir raison sur ma mère, pour annuler l'enterrement qu'elle avait fait par obligation. Pour inscrire à la place des images indignes, de futurs souvenirs à la hauteur des sentiments que j'avais pour elle » » (BOURKOFF, 2003 : 178).*

Libérer son aïeule reviendrait quelque part à se libérer elle-même, puisqu'en lui donnant une sépulture autre, elle vient à l'encontre de ce qui a été fait, et met en place une stratégie de résistance pour agir pour le destin de sa grand-mère. Rendre hommage à sa grand-mère dans les coutumes des Noirs qu'elle s'était appropriées (mais qui ne convenaient pas à la mère de Rose,) fait de Rose, un personnage capable d'agir de manière autonome en dehors de la doxa. Nous pouvons parler de son « agency ».

> *« Nous avions attendu peu de temps, tous, errant dans nos mémoires. Un homme était ressorti une urne dans les mains et me l'avait remise. Nous étions montés dans la voiture de tête pour nous rapprocher de la falaise où j'avais vu ma grand-mère parlait à mon grand-père. Mon frère a conduit, j'étais à côté de lui, ma sœur, son mari et la femme de mon frère étaient assis à l'arrière. Je me souviens du silence pesant. Ma sœur devait penser que de simagrées pour pas grand-chose, son mari devait compter le temps qu'il perdait, pendant que je savourais avec délectation les miettes de revanche que la vie m'offrait » (BOURKOFF, 2003 : 180).*

Le récit du trajet qui réunit la défunte grand-mère, Rose, son frère et sa sœur apparaît comme un dernier voyage qu'ils vivraient ensemble pour clore l'histoire tragique de Rose-Mélissa, l'enfant cafrine rouge bannie de sa famille, que seule reconnaissait sa grand-mère. Ce dernier déplacement qui rejoue la confrontation entre Rose et sa sœur à l'ombre de qui elle vivait, dit la victoire finale de l'héroïne sur le discours colonial qu'incarne Maéva.

> *« J'ai fait dire une messe par le prêtre au milieu de l'immense roche. Les émois identiques qui avaient parcouru mon corps d'enfant, ont fait frissonner mon âme comme si ma grand-mère m'avait serrée fort contre elle pour me dire adieu. Quand les prières et louanges furent terminées, j'ai fait signe à la chorale d'entonner les chants. La violence de la force des vagues qui venaient se casser sur l'avancée de lave nous faisait presque reculer. Dans un lent crescendo de notes, de sons, de mots, les chanteurs de vaudou ont libéré l'esprit de celle qui fut à l'origine de mon instinct de survie. De cette force animale qui naît chez l'humain qu'à condition d'amour. J'ai offert les cendres à la mer en les lançant aussi loin que possible. Comme la prisonnière de la tombe blanche qui rejoignait le paradis abyssal de l'esclave noir » » (BOURKOFF, 2003 : 181).*

Rose se retrouve enfin, comme Mémona, elle retrouve l'enfant qu'elle a été, et peut désormais se reconstituer débarrassée de tout complexe lié à sa couleur de peau. L'enfant Rose et l'adulte Rose se rejoignent au moment où elle libère l'esprit de sa grand-mère.

Au bout du compte, son retour au pays natal, se fera surtout dans cette réconciliation avec sa grand-mère, puisqu'elle décide d'habiter la case de sa grand-mère et de poursuivre son œuvre, car lui rendre hommage dans ces rites vaudous, c'est un peu redonner sens à son existence. Comprendre cette vérité occulte serait le signe de sa réelle intégration réunionnaise, le point d'orgue de sa nouvelle renaissance réunionnaise.

> *« J'avais fait le tour des vivants de ma famille, il fallait maintenant que je m'occupe des morts de mon grand-père et ma grand-mère, tous les autres continuaient de me laisser indifférente. […] j'étais venue avant tout lui dire que j'allais la sortir de là, je ferais le nécessaire pour qu'elle rejoigne mon grand-père au milieu de l'océan, pour qu'il puisse enfin lui dire qu'elle était plus belle que toutes les sirènes des profondeurs, pour qu'il lui chante encore les chansons d'autrefois. […] Lui, croyait que c'était parce qu'il y avait mes parents avec elle, mais au-delà du fait que je n'aurais plus à lui parler devant ma mère, je voulais lui rendre sa dignité et son amour. Je voulais la savoir heureuse dans mon cœur. Savoir qu'elle avait rejoint l'homme de sa vie dans sa mort. J'ai laissé croire à mon frère que ses pensées étaient justes, je n'avais pas envie de l'ennuyer avec des explications qui n'avaient de sens que pour moi. Avec mes histoires de contes de fée à l'état d'âme contemporain » (BOURKOFF, 2003 : 176-178).*

Cette citation qui indique le chemin à suivre fait la part belle aux morts, comme pour dire que ceux-ci font partie de la réalité des vivants et qu'ils gardent

une place privilégiée dans la vie de la nouvelle Réunionnaise qu'est Rose. Il s'agit d'un devoir de mémoire dans cet hommage, comme il s'agit de présenter une nouvelle conception du monde des vivants imprégné de celui des défunts.

Les dernières phrases de cet extrait prouvent la difficile compréhension et la difficile expression des discours qui entourent la relation des vivants aux morts comme dans *Femme sept peaux*. Ce discours de savoir et de vérité qui est un discours de pouvoir ne peut être entendu par tous, et devrait d'ailleurs être le moins entendu possible pour qu'il puisse fonctionner. L'allusion aux histoires de contes de fée et à l'état d'âme contemporain fait bien le trait d'union entre le récit traditionnel qu'elle réactualise. Par ailleurs, ces contes et ces histoires qui lui ont garanti son succès sur le plateau télévisé, lui viendraient de ses ancêtres comme l'indique le passage suivant :

> *« Je me suis levée tôt, habillée, attaché les cheveux et d'un pas sûr, j'ai marché jusqu'à la tombe de ma grand-mère. Les histoires qu'éveillaient les gestes du passé me rappelaient mes succès télévisuels dont je n'étais pas nostalgique. Flibustiers, pirates, fantômes, anciens nobles, châtelains déçus, sorciers vaudous et cannes à sucre m'ont accompagnée jusqu'à l'entrée du cimetière. Je me souvenais de la vie des gens que je n'avais pas connu, enterrés le long de l'allée centrale, d'après les récits de ma grand-mère. J'étais émue » (BOURKOFF, 2003 : 176).*

Dès son retour à La Réunion, après avoir renoué avec des membres de sa famille l'héroïne rend hommage à sa défunte grand-mère qui aurait veillé sur elle, et avec qui elle veut désormais reprendre contact :

> *« Je me suis assise contre le caveau et j'ai posé ma tête sur la pierre polie. J'ai raconté tout ce que j'avais sur le cœur, comme je le faisais autrefois. Ma vie qui n'en finissait plus, le soleil qui me brûlait. Les nouvelles des gens, de la case, mes pieds de nez et mes chutes magistrales et le reste. Une page spéciale fut dédiée à Juste, tourments de mes angoisses qui me paralysaient les jambes. […] Je lui ai expliqué que si je n'étais pas venue avant c'était parce que je n'étais pas prête. Je savais qu'elle ne m'en voulait pas puisqu'elle n'avait jamais quitté mon cœur. Que je la savais toujours veillant sur moi. Mais tout ceci nous le savions déjà' » (BOURKOFF, 2003 : 176).*

Cette nouvelle sépulture la libérerait aussi, comme elle avait sauvé indirectement Rose-Mélissa. Rose ferait donc le lien avec les défunts de sa famille, avec ses ancêtres qui dirait aussi ce nouveau rapport au monde, complètement différent du reste du texte. Elle rétablit ainsi la communication qu'elle avait rompue. La représentation des défunts comme faisant partie du monde des vivants, capables d'entendre et d'interférer dans la vie des descendants met en valeur un discours de

savoir autre sur les morts, sur les vivants réunionnais et sur leur conception de l'au-delà. Pouvons-nous parler de contre-discours dominant rationnel ontologique ?

Il est donc toujours question dans les textes du corpus, de se lier de nouveau avec les Grand-mère pour Rose, les mères pour Mémona et les tantes pour Zénia, Dolène.

L'épilogue de *Femme sept peaux* s'achève également sur l'enterrement de Madame Joseph. Tout se passe comme si l'héroïne retournait du côté des défunts :

> *« Le soleil fatigué allume une dernière fois les plaques métalliques. 'Ci-gît Madame Joseph, DCD le 25 décembre 1970'. Pas de date de naissance. Pas de nom de famille. Un carreau de terre brune, à la bonne odeur de pluie fraîche. Une silhouette s'allonge sur le sol, se penche sur la tombe. L'alamanda et l'hibiscus éclairent le sombre morceau de terre » (SÉVERIN, 2003 : 84).*

Tout se passe comme si l'ordre était revenu, les morts du côté des morts et les vivants avec les autres. En échos à l'incipit, cet excipit donne à voir le soleil brûlant qui dansait dans l'incipit alors que dans cet excipit, elle n'est plus animée par la danse. L'absence de nom et de date de naissance rappelle encore le caractère mystérieux et éternel de ce personnage.

> *« -Pourquoi êtes-vous partie comme ça, madame Joseph ? Sans rien dire. Sans rien me dire. Pourquoi m'avez-vous laissée ? – Je t'ai tout dit, ma fille. Je t'ai tout dit. Je t'ai tout donné de moi. Rappelle-toi… Zénia se relève, lentement, la main encore tendue vers les fleurs. Elle n'est plus seule. Des silhouettes ont rejoint la sienne… Mariette, Dolène. Et là-bas, presque caché derrière un caveau, quelqu'un qui n'ose pas approcher. La tombe disparaît sous les fleurs' » (SÉVERIN, 2003 : 84).*

Ce dernier échange entre Madame Joseph et Zénia rend compte de la relation de dépendance qui existe entre la jeune apprenante Zénia et l'enseignante Madame Joseph de l'âge du monde. La scène finale de ce roman raconte le passage du flambeau à Zénia, Dolène et Mariette. Zénia sera celle qui portera son beau regard jaune et qui fera le lien entre Madame Joseph et les autres femmes. Elle leur transmettra tout ce qu'elle a appris de celle qu'elle considère comme sa tante. Zénia est celle qui guide les autres, puisqu'elle s'adresse aux autres personnages féminins qui auraient compris l'enseignement de Madame Joseph concernant leurs complexes d'infériorité liés à la hiérarchisation des races héritée du discours colonial :

> *« - Allez, marmailles ! Nous avons des choses à faire. Zénia parle d'une voix ferme et son regard allume le crépuscule d'une étrange lueur jaune. Le petit groupe quitte le cimetière. Sur le sol, leurs ombres se sont mêlées. Nicole Auberti n'a pas osé. Non. Elle a eu peur. Mais de quoi, Seigneur ?... D'elle-même sans doute. Zénia l'a vue, l'a reconnue, elle le*

sait. Leurs regards se sont croisés, et Nicole a reconnu le beau regard jaune. Mais ce qu'elle a entendu, elle ne sait pas si elle l'a rêvé : 'Elle vous aimait, Nicole. Oui, elle vous aimait. Mais savez-vous que la vérité n'a pas qu'une seule couleur. Savez-vous qu'il y a plusieurs façons d'aimer' » (SÉVERIN, 2003 : 84-85) ?

Zénia se transforme dans ce discours en Mère de ces autres qu'elle appelle « marmailles ». Elle est à présent celle qui voit et qui sait. Le regard jaune que lui a transmis Madame Joseph symboliserait ce savoir, sa façon de voir autrement que dans le discours hégémonique qui les empêchait de s'aimer telle qu'elles étaient.

5.5 Des romans féminins postcoloniaux réunionnais fantastiques ?

Les analyses des mises en scènes des hommages et des rapports qu'entretiennent les personnages féminins de couleur avec les défunts corroboreraient la thèse de Bernard Terramorsi concernant l'application ou la non application de la catégorie générique du « Fantastique » aux textes de la zone Océan Indien ?

Les personnages de *Femme sept peaux* bouleversent l'ordre des choses et perdent les lecteurs comme les personnages dans un entre-deux réels rationnel et irrationnel. Roger Caillois explique que « le Fantastique manifeste un scandale, une déchirure, une irruption de l'insolite presque insupportable dans le monde réel »[367], alors que Roger Bozzetto affirme que « le Fantastique met en place une rencontre de l'impossible et pourtant là […] ; le Fantastique s'oppose malgré les apparences au Surnaturel […] celui-ci propose un monde, un ordre, une lumière […], le Fantastique ne donne pas à voir un monde mais une déchirure »[368].

[367] Roger CAILLOIS, « De la féérie à la science-ficition », Préface de l'*Anthologie du Fantastique*, Paris, Gallimard, t.1, 1968, p.8.

[368] Roger BOZZETTO, Alain CHAREYE-MÉJEAN, Robert PUJADE, « Penser le Fantastique », *Europe* n°611, « Les Fantastiques », mars 1980, p. 27.

Dans la préface « Le surnaturel dans l'Océan Indien : les archipels de la différence »[369], Bernard Terramorsi se demande si l'on doit inévitablement utiliser les catégories du « Merveilleux » ou du « Fantastique » telles qu'elles ont été forgées à partir de corpus occidentaux, dès lors que des récits réfèrent à des évènements ou à des personnages surnaturels, extraordinaires ou inquiétants.

> *« Les genres littéraires, les catégories esthétiques sont les fruits de processus historiques et idéologiques originaux toujours en devenir, et pour cette raison même non universalisables. […] Les récits indiens, mahorais, malgaches, mauriciens et réunionnais montrent un enchevêtrement harmonieux de niveaux de réalité qui, pour le logos européen, demeurent incompatibles. […] des légendes créoles sont vécues au quotidien et tout cela dans un décor très référentiel, sur le ton de l'évidence et sans que l'ordre du monde en soit jamais affecté. Ces récits savent amalgamer sans conflits des réalités empiriques et des croyances ancestrales – une surnature codée et collectivement admise- qui témoignent d'une compréhension stable du monde débarrassée de toute angoisse ontologique » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, TERRAMORSI, 2005 : 6).*

D'après Bernard Terramorsi, le plus souvent, la surnature donnerait du sens à un monde où le sacré n'est pas mort. Contrairement aux contes merveilleux occidentaux, les récits indianocéaniques ont besoin à la fois d'un cadre réaliste qui serait (souvent la communauté villageoise et ses types humains et sociaux connus), et d'une surnature bien définie, ancrée dans la religion traditionnelle ou dans un fond légendaire, qui constituent le lien identitaire fondamental.

> *« On pourrait se demander, de fait, si cet enchevêtrement du réalisme mimétique et du surnaturel qui embarrasse tant la plupart des théories critiques occidentales, ne serait pas au bout du compte une façon d'intégrer et, du même coup, de subvertir un héritage colonial. Le réalisme mimétique et sa pseudo-rationalité ont été, en effet, importés dans l'Océan Indien, et il a bien fallu s'en accommoder depuis l'époque coloniale. En ce sens, la question du réalisme indiaocéanique est aussi difficile à penser que celle du surnaturel. L'approche circonspecte des textes et de l'oralittérature laisse apparaître une sorte de pararéalisme, un réalisme plus anamorphique que mimétique, et en tout cas très éloigné des cadres occidentaux de la représentation » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, TERRAMORSI, 2005 : 6-7).*

Le roman *Femme sept peaux* et d'autres romans et récits mémoriels du corpus analysés jusqu'à présent tendent à réordonner les mondes réunionnais, grâce à l'intervention des défunts. Il se situerait dans l'évolution et dans la résignation, à la disparition de la pureté de la race. Le va-et-vient constant entre passé et présent constitue un des points communs entre ces romans. Comment s'ancrer dans un

---

[369] Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Bernard TERRAMORSI, *Démons et Merveilles : le surnaturel dans l'Océan Indien : actes du colloque international, Université de La Réunion, 26-29 octobre 2004*, Saint-Denis (La Réunion), LCF UMR 8143 du CNRS, 2005, p.5.

présent sans connaître son passé ? Telle est leur problématique, car il s'agit aussi de rejouer le conflit et de résister à la continuité de la formation discursive des stéréotypes dominants coloniaux.

La superstition va de pair avec la croyance en un monde générateur d'angoisses car lié à la mort : l'angoisse naît de la peur de la mort et du malheur. La superstition est le fait de croire que certains actes, certains signes entraînent d'une manière occulte et automatique, des conséquences bonnes ou mauvaises. Il s'agit d'un ensemble des traditions religieuses et des préjugés contraires à la raison. Les superstitions et les croyances ont une grande place dans la vie des créoles, et encore plus chez nos personnages, plus particulièrement chez les personnages féminins, comme nous l'avons démontré dans cette partie.

Dofé sou la pay kann de Graziella Leveneur est le roman réunionnais où ce thème des croyances populaires est important. Pipine est le personnage ancré dans ces superstitions, alors qu'étant dame de catéchisme et représentante de l'église, elle devrait aller à l'encontre de ces pratiques. Nous voyons bien dans sa perception que les croyances sont proches de la religion chrétienne. Pipine apparaît comme un personnage respectueux des rites et des pratiques magico-religieuses, étant donné qu'il y a chez elle, une forte croyance en l'entre-deux monde qui se trouve entre celui des vivants et des morts et qu'elle craint. Pourtant, elle entretient une relation avec les morts dans le sens où elle croit ferme aux pouvoirs des morts :

> *« Sinkièm méné/ Lèr bébèt/ Pipine lé dann gro traka. Domoun i priy for dann salon, pa èl pou akonpane azot akoz ke apré minuit lé priyèr lé pou lé zamzérant é zot lé riskab ni bat karé parsi épi pèrsonne la plant inn kroi landroi Rozèr lé mor, pou anmar son lam – domin, èl va pik inn sou lo pié tamarin- anpliskesa le kor lé minm pa la pou èl toush lé pié – diémèrsi, èl na son skapilèr épi pétadié, Mam Songolo la poz in léstati Sintéspédi dann baro. El i rogard la kaz Rozèr: grasadié, lé port é lé fénèt lé rouvèr, lé bon »*[370] *(LEVENEUR, 2000 : 67-69).*

[370] « Cinquième menée/ L'heure des Bébêtes/ Pipine est très tracassée. Les gens sont en train de prier fort dans le salon, ce n'est pas elle qui les accompagnerait parce qu'après minuit, les prières sont pour les âmes errantes et elles risquent de venir nous rendre visite, en plus, personne n'a planté de croix à l'endroit où Rozèr est mort, pour amarrer son âme – demain, elle en piquera une sous le pied de tamarin – en plus de ça le corps n'est même pas là pour qu'elle puisse toucher les pieds-dieu merci, elle a son scapulaire et puis s'il plaît à dieu, Mam Songolo a posé la statue de Saint Expédit à côté du portail. Elle regarde la maison de Rozèr : grâce à Dieu, les portes et les fenêtres sont ouvertes, c'est bon. »

Cet extrait est angoissant dans la mesure où l'on ressent la peur de Pipine, qui pense silencieusement aux fantômes, au risque de voir surgir l'invraisemblable. Tout se passe comme si sa seule pensée pouvait insérer les fantômes dans le texte, car penser aux fantômes reviendrait à leur donner présence. Ce passage donne une présence aux morts et nous laisse imaginer leur présence ainsi que leurs actions. Pour le lecteur réunionnais, la scène est tendue. En d'autres termes le suspense est à son comble, car nous nous demandons si le fantôme se présentera comme le suggère l'intitulé du chapitre. Le lecteur hésite entre l'interprétation qui changerait le texte en un roman fantastique.

C'est au moment le plus tragique et angoissant que l'humour surgit, comme pour nous sortir de cette angoisse, alors même que le roman rend compte d'une veillée mortuaire, et que la mort est présente partout :

> *« El i tat le grin-grosèl dan son posh pou shas lé mové zéspri mé na inn la, le grosèl i porsuiv pa sé Roné. […] Le zour sa (Roné) sra mor, le péi sra koké èk son lam. Moin la fine di le mèr, fé béni le drapo troi koulèr, pandiy in garanti, konstrui inn tibondié Sinzorz dann sal konsèy, lé zamzérant lé kab ni pran la méri, le péi. Frédisman dann kèr »*[371] *(LEVENEUR, 2000: 69).*

Ce contraste rendu par l'irruption soudaine du comique de situation, renforce ce comique et nous rassure, puisque nous frôlons le surnaturel, pour revenir au réel, à la réalité de la fiction. Ce comique de situation rend la vision du contre-partie selon laquelle les Communistes réunionnais, ennemis de l'Église auraient le pouvoir après la mort, de se transformer en âme errante, pourrait venir hanter la mairie et tout le système politique de l'opposition, comme l'aura peut-être fait Madame Joseph qui s'est baladée dans la mairie, dénonçant des pratiques abusives:

> *«L'autre jour, elle avait grimpé, grimpé, traversé quelques nuages et s'était retrouvée au-dessus de la mairie. […] Ah, vu de haut, on était bien peu de choses quand même! […] Monsieur le Maire était assis à son bureau. Un beau et grand bureau, ça oui ! En bois de tamarin du pays, avec une grande vitre dessus. Il n'avait pas l'air d'avoir chaud, monsieur le Maire. Même si dehors le soleil poiquait. Il signait des papiers. Des papiers que lui tendait une fort jolie demoiselle tout en sourire. Avec des moulures partout. Monsieur le*

---

[371] "Elle tâte le grain de gros sel dans sa poche, pour chasser les mauvais esprits, mais il y en a un, que le gros sel ne poursuit pas c'est René, non- mé […]. Le jour où celui-là sera mort, le pays sera foutu avec son âme. J'ai déjà demandé au maire de faire bénir le drapeau aux trois couleurs, d'accrocher une garantie, de construire une statuette de Saint George dans la salle de conseil, les âmes errantes pourraient s'emparer de la mairie, et du pays. Son cœur s'est refroidi.»

Maire avait suivi des yeux la jeune fille qui se dirigeait vers la porte. Et elle, là-haut, elle avait bien vu ce qu'il regardait. – Oté, monsieur le Maire, faut pas se gêner ! Monsieur le Maire avait levé les yeux, étonné. S'était donné une grande claque sur la figure. Quand la jeune secrétaire était revenue, avec son sourire en tranche papaye bien rose et ses hanches à maloya, il avait gardé les yeux baissés sur son travail. Et Madame Joseph avait bien ri » (SÉVERIN, 2003 : 31).

Le fait de pouvoir survoler la ville permet à l'héroïne de relativiser et de prendre donc de la distance avec chaque situation. De cette manière, elle acquiert une grande sagesse, puisqu'elle voit le monde dans sa totalité, puisqu'elle voit le monde, comme Dieu le verrait, c'est-à-dire dans haut. C'est au lecteur qu'elle transmet la leçon concernant l'humilité qu'il faut avoir : « Ah, vu d'en haut, on était bien peu de choses quand même ! » Elle joue un tour au maire pour lui apprendre à ne pas regarder sa secrétaire comme un objet de désir sexuel. Madame Joseph a donc bien une action dans la réalité, comme tous les morts en auraient une action une sur les vivants. Pour cette raison, Pipine craint Roné dans *Dofé sou la pay kann*.

« Madame Joseph qui reste invisible est supérieure au représentant politique, en se moquant ouvertement de ses complexes : ' -Oté, monsieur le maire ! Ça c'est une pose coca ! Et puis le photographe là, il vous a bien arrangé : la bonne couleur grâce à la technique ! Hein, monsieur le maire, tout à l'heure, là-haut, vous n'étiez pas rose comme ça ! Tout ça pour les élections ? Grand geste du bras et air solennel : - Monsieur le maire, si je vote pour vous, qu'est-ce que vous me donnez ? Un billet de cent francs ? Un sac de riz bien blanc ? Bien blanc, bien blanc ! Comme vous sur la photo ! Madame Joseph est tordue de rire » (SÉVERIN, 2003 : 31).

Le personnage du maire est ainsi parlé par Madame Joseph qui dénonce ses fraudes électorales à travers ses questions rhétoriques et ses jeux de mots qui expriment le déni de sa couleur de peau comme Dolène. Il n'y a que par cette surnature que le personnage féminin de couleur peut se faire entendre et se faire craindre des politiques.

Certains personnages subalternes féminins sont toujours victimes de fatalité et de malchance et sont pris dans un engrenage dont ils ne peuvent en sortir, comme nous pouvons le voir dans le roman réunionnais *Dofé sou la pay kann*, dans lequel tous les personnages devenant tour à tour des conteurs de leur propre vie, se plaignent justement de ce mauvais sort qui s'acharne contre eux. Pour eux, leur malheur est aussi rattaché à la présence d'un tamarinier, qui selon les croyances serait responsable des malheurs du quartier de Fond de Cuvette. Un chapitre lui est d'ailleurs consacré.

Le surnaturel serait la matérialisation des croyances populaires et des superstitions. La superstition va de pair avec la croyance en un monde générateur d'angoisses car lié à la mort. L'angoisse naît de la peur de la mort et du malheur. *Dofé sou la pay kann* est celui que nous retiendrons comme étant celui qui y accorde une plus grande place. Bolot est le premier à évoquer le monde surnaturel en faisant allusion à l'histoire du tamarinier. Ce personnage nous le présente comme un élément maudit provoquant la mort, puisque selon les croyances populaires, il faut s'y méfier à cause des mauvaises âmes qui y habitent :

> *« Le piétamarin lé konman fantom dann fénoir. –Vié masiak ! Moin lavé oubli atoué ! Na ryink Tinonm minm – se kaspalatèt, se manfoupamal, se tètanlèr- pou oubli le piétamarin. Toutdomoun, dann kartié Fondkivèt, i koné piédboi-la lé mové. Na gro tèt. I shâroy la shias, i port malèr. I sèm la soufrans, i fane tourman. I kado aou soman la mor. In brasèr-d'traka, i fé shifondpié sanm le ker domoun. In sansantiman, i ranpli son gorz èk le san, i ranpli son vant èk kadav »*[372] *(LEVENEUR, 2000 : 45).*

Cette fois, il s'agit d'un discours masculin de Bolot sur les croyances populaires qui dit leurs pouvoirs. Dans sa perception, le tamarinier est présenté comme ayant une conscience, comme étant un être animé et sensible, mais négatif. Nous pouvons parler d'un réquisitoire à l'encontre du tamarinier qui serait à l'origine de tous les malheurs du quartier de Fond de cuvette. Pour une fois, c'est l'homme qui énonce un discours de savoir de la surnature. D'autant qu'il s'adresse au tamarinier comme s'il s'adressait à un homme. Bolot se remémore en le voyant toutes les histoires arrivées à cause de lui. Ce narrateur se charge alors de nous conter toutes ces anecdotes faisaient partie de la mémoire du village de Fond-de-Cuvette :

> *« Ali minm loter si le papa Fani lé mor. Zot i ansouvyin, ali minm la anprèt son bransh pou Zino mèt la kord. Té ! marmay ! Le moi dérnié ankor, in lékip la-limir la ni pou koup son bransh akoz i pèz si le kab-kouran. Promié prévnans : laryaz le kamion la largé. Le gro lanzin la fé in kaskou la shaviré. Le lannmin, in ot lékip la rovni. Dé zanploiyé la-limir la mont si piédboi-la. Dézièm kou d'tronsonèz, banna la gingn tapin anlèrla, mon fra ! Patap ! Patap ! Dann bardkou, si la figir. La larg le tronsonèz, sa la pèt an zékli si somin.*

---

[372]« Le tamarinier est comme un fantôme dans le noir. – vieux fauteur de trouble ! Je t'avais oublié ! Il n' y a que Tinonm – ce t'en-fais-pas, ce m'en-fous-pas-mal, cette tête-en-l'air- pour oublier le tamarinier. Tout le monde dans le quartier de Fond de Cuvette sait que cet arbre est mauvais. Il sème la souffrance et les tourments. Il ne t'offre que la mort. Un brasseur de tracas, qui fait du cœur des gens un chiffon pour s'essuyer les pieds. Un sans-sentiment, qui rempli sa gorge de sang et son ventre de cadavre. »

Lé dé bononm la déboul an siskatdé, la figir é le piédkou an tapok, la tranblad si zot »[373] *(LEVENEUR, 2000 : 45).*

Bolot décide de se faire porte-parole de toutes les victimes de la malédiction de ce tamarinier le soir de la veillée de Rosaire. Il règle ainsi ses comptes tout en rendant hommage à ces derniers en les évoquant, c'est-à-dire en les rendant à nouveau présent dans l'énonciation de son conte-anecdote. Il interpelle le lecteur pour l'inviter à participer à la construction du conte, en acquiesçant par la lecture-écoute qui sous-entend la véracité des faits : « Zot i ansouvyin », « Té ! marmay ! » Ces adresses au lecteur indiquent que Bolot cherche à convaincre le lecteur de la malédiction en énumérant toutes les affaires qui l'ont impliqué. Cependant, son discours ne fonctionnerait pas dans le sens où il ne parvient pas à effrayer le lecteur, à cause du comique de situation, des onomatopées et de sa prosodie.

« Finaldekont, le Lékipman an pèrsonn é kamion la débarké. In bébèt-kamion ! èk in léshèl-ponpié dosi. La pran prékosion la mèt bèl bèl galé sou la rou. La dépli le léshèl, kal ali si le piétamarin. Episa in mazonm, in san-manman-ni-papa, in-san-ryin-pou-atash-ali-si-la-tèr, le sèl volontèr pou défié le mové zéspri, la débaté, la dégazé, la dékartiyé pou déplimé, dèsouné, dékloké. Ashé, koupé, transhé : i résé ryink le karkas ! […] Le san-manman-ni-papa té fini son travay, paré pou dsann, alapa, toudinkou-soudinnman…son bouton d'bragèt i pèt…i atéri si la tèt Pipine. 'Oiyayay manman ! Léspri i anvé d'moin oiyooooo ».[374]

Toutes ses mésaventures démontrent l'impossibilité des hommes ordinaires à maîtriser cet élément naturel et surnaturel. Le comique rendue par la mise en scène

---

[373] « C'est sa faute si le père de Fani est mort. Vous vous en rappelez, c'est lui qui a prêté sa branche à Zino pour mettre sa corde. Et vous autres ! Le mois dernier, une équipe d'électricité est venue pour couper une de ses branches parce qu'elle pesait sur le câble. Le premier présage : le frein du camion a lâché. Le gros engin a fait un casse-cou, et a chaviré. Le lendemain, une autre équipe est revenue. Deux électriciens sont montés sur cet arbre. Au deuxième coup de tronçonneuse, ils ont reçu une de ces raclées là-haut ! vieux frère ! Patatras! Patatras! sur coup, sur le visage. Ils ont lâché la tronçonneuse, elle s'est brisée en éclat sur le chemin. Les deux hommes ont déboulés en six-quatre-deux, le visage et le cou plein de bosses. Ils tremblaient de peur. »

[374] « Finalement l'Équipement en personne avec leur camion sont débarqués. Un énorme camion ! Avec une échelle de pompier au-dessus. Ils ont pris des précautions : ils ont mis une très très grosse pierre sous les roues. Ils ont déplié l'échelle, ils l'ont calé sur le tamarinier. Et puis un mâge-homme, un sans- père-ni-mère, un sans-personne-qui-le-retienne-sur-la-terre, le seul volontaire pour défier les mauvais esprits, s'est débattu, a dégagé, s'est décarcasser pour raser, casser et déboîter. Hâché, coupé, tranché, il ne restait plus que la carcasse ! […] Le sans-père-ni-mère avait terminé son travail, prêt à descendre, quand, tout d'un coup, soudainement …son bouton d'bragèt ne tient plus…et attéri sur la tête de Pipine. « Ahhhhhh !!! Au secours ! Les esprits en ont après moi !! Ahhh ! » »

théâtralisée serait une façon de prendre de la distance avec ces discours de croyances populaires, comme Rada Gungaloo.

Les romancières donnent à voir un monde « réel » qui cohabite avec un monde irrationnel dans lequel voisinent la vie et la mort, sans qu'aucune frontière ne délimite les domaines respectifs de l'une et de l'autre. L'interrogation porte sur l'injustice divine. La foi des dèshérités n'est pas déstabilisée par la révélation de cette injustice, mais renforce la conscience qu'il a de son infériorité matérielle et morale. Tous les discours sur les causes surnaturelles révèlent la vision des personnages du monde et leur culture fortement liée à l'animisme[375]. Le déterminisme social et la fatalité qui les frappent trouvent leur explication du côté de l'irrationnel. Pipine, Bolot et Tinonm se réfèrent en effet aux superstitions pour mieux supporter la vie, mais aussi parce que ces croyances populaires constituent un élément culturel important pour les Réunionnais. Seuls les personnages féminins peuvent interpréter et donner sens aux croyances populaires.

Pour expliquer le sens de la mort, Marie-Josée Matiti Picard évoque les réflexions de Mircéa Eliade[376] sur la vie, qui explique qu'elle « vient » de quelque part qui ne serait pas ce monde-ci et qui, finalement, se retire d'ici-bas et « s'en va » vers l'au-delà, se prolongerait mystérieusement dans un lieu inconnu, inaccessible à la plupart des vivants. En ce sens, la vie humaine ne serait pas sentie comme une brève apparition dans le Temps, entre deux néants ; elle est précédée d'une préexistence et se prolonge dans une post-existence : « Pour l'homme religieux, la mort ne met donc pas un terme définitif à la vie : la mort n'est qu'une autre modalité de l'existence humaine » (ELIADE, 1965 :128).

Bernard Terramorsi écrit qu'il ne faut pas oublier qu'il existe des récits indianocéaniques inquiétants qui montrent que les choses du passé ne sont pas toujours bien enterrées et qu'elles peuvent revenir tourmenter ceux qui affectent l'oubli de leurs racines pour entrer en conformité, hier avec les exigences du monde colonial, aujourd'hui avec le cahier des charges du « village mondial ».

---

[375] Attitude consistant à attribuer aux choses une âme analogue à l'âme humaine.
[376] Mircéa ELIADE, *Le sacré et le profane* (1957), Paris, Gallimard, « Folio /Essais », 1965, p.128.

Nous sommes ainsi confrontés dans tel ou tel récit, légendes ou croyances, à la peur de la mort et de ce qui s'y rattache : le cimetière, les âmes errantes et les fantômes de toute sorte. Les récits s'emplissent alors de cette sensation forte que le cours des choses obéit à des puissances surnaturelles qui, à tout instant, peuvent se retourner contre les hommes. Mais ce type d'histoires à faire peur ne peut pas être assimilé au genre fantastique tel qu'il a été défini en Europe au 19ème puis au 20ème siècle (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, TERRAMORSI, 2005 :7).

D'après le théoricien, si l'on se situe dans une perspective plus anthropologique, nous avancerons que dans les cultures ou les genres du Merveilleux et du Fantastique n'existent pas en tant que tels, nous pouvons néanmoins éprouver ce que le Sud-américain Julio Cortázar a appelé « le sentiment du fantastique »[377], à savoir la perception fugitive mais envahissante que le monde est autre que ce qu'il paraît, que l'inconnu est la règle et non l'exception. Et á cet instant-là, aucune substitution imaginaire – le surnaturel propre à chaque culture, le travail du symbolique – ne parvient plus à compenser un réel excédant.

Bernard Terramorsi explique qu'une telle sensation forte mais interstitielle – peut-être universelle sur le strict plan psychologique -, peut déboucher sur l'angoisse face au surgissement de l'irreprésentable au cœur même de l'univers familier.

Roger Bozzetto souligne que depuis la nuit des temps, ce sentiment du fantastique a dû exister dans toutes les cultures en liaison avec des types divers de croyance. Toutefois c'est seulement en Occident que « des artéfacts littéraires ou iconiques » ont été employés pour exploiter cette émotion. Il conviendrait alors de distinguer le « sentiment du fantastique » dont les modalités sont peut-être universelles, du genre dit « fantastique », tel que l'Occident le définit, le pratique et l'exporte. Ce sentiment renverrait à un type particulier de rapport au monde vécu sur le mode de l'angoisse et de la peur[378].

---

[377] Julio CORTÁZAR, « Du sentiment du Fantastique » in *Le tout du jour en quatre-vingts mondes*, Paris, Gallimard, 1980.

[378] Roger BOZZETTO, Arnaud HUFTIER, *Les Frontières du fantastique*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p.53 et p.307.

Toutefois, selon Bernard Terramorsi, ce « sentiment du fantastique » peut aussi bien déboucher sur la sensation de plénitude vertigineuse de participer d'une sorte de vaste éponge cosmique, comme l'explique Julio Cortázar :

> *« Il y a des instants dans ma vie […] où je cesse d'être ce que je suis habituellement pour me transformer en une sorte de passerelle […]. La réalité devient poreuse comme une éponge […]. La réalité pour moi est une immense éponge pleine de trous et par ces trous il se glisse toujours des éléments […] qui font basculer […] ; c'est à ce moment-là où je sens arriver ce qui dans mes contes prend un côté fantastique. […] Je pense donc que le fantastique fait partie de la réalité […], il s'agit seulement de moments interstitiels. »*[379]

Bernard Terramorsi écrit que « comme des îles proches ne forment jamais un continent, les récits et croyances indianocéaniques baignant dans le surnaturel, résistent à toute unification et ne constituent ni un genre ni un courant esthétique. Ces récits restent inassimilables par les catégories légitimées de la critique occidentale en raison de leur irréductible originalité, fruit d'un processus historique et de contacts de langues et de cultures souvent conflictuels ; mais ils restent aussi hétérogènes entre eux, au sein de la vaste sphère géoculturelle de l'Océan Indien. Les récits indianocéaniques se croisent, s'ensemencent, en harmonie avec des mythologies, des religions traditionnelles et des légendes que le « sabre et le goupillon » de l'ère coloniale, puis la télévision satellitaire de l'époque néocoloniale n'ont pas anéanties.

« L'Océan Indien est un espace polymorphe fait de passages et de ruptures. Il n'y a pas un monde, ni un surnaturel indianocéanique, mais des lieux, des paroles, des savoirs, des pratiques qui se croisent et que l'Océan Indien, dans un grand barattage, mélange. Des îles, des peuples, des langues, des croyances, des peurs, des littératures et un Océan Indien. Un infini qui échappe île par île, pays par pays à une vue totalisatrice. L'Océan Indien, un monde en archipels où le savoir n'est plus système mais pluralité » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, TERRAMORSI, 2005 : 9).

---

[379] Julio CORTÁZAR, Entretien inédit avec Alain Sicard, cité par Bernard Terramorsi in *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar,* Paris, L'Harmattan, 1994, p.18.

5.6 Le discours de pouvoir des croyances populaires dénoncées par *Letan lontan*.

Rada Gungaloo dans son récit mémoriel mauricien *Letan lontan* nuance aussi son discours concernant les rites et les superstitions. Cependant, comme dans *Femme sept peaux*, la narratrice aspire à la sauvegarde de ces croyances populaires qu'elle considère aussi comme générateur de lien :

> *« Dans mon village, divers objets, talismans, médailles, cordes noires, rouges ou jaunes, ou autres fétiches avaient des pouvoirs bénéfiques, ou maléfiques, selon l'usage, selon les diverses phases de la lune ou d'une maison, de la mise bas de la vache, des examens des enfants, d'une naissance, d'une maladie, d'un décès ou d'un mariage, il fallait prendre en compte les bons et les mauvais augures. Quand on était malade, maman ou grand-mère s'empressait de tire lizié lor nou[380]. Juste avant six heures de l'après-midi qui était, selon la tradition, l'heure la plus propice, maman prenait un gros morceau de lalin[381] qu'elle passait, sept fois, autour de notre tête. […] Je me souviens encore que, malgré ma fièvre, je voulais toujours assister à l'embrasement du lalin. Je voyais cela beau, presque de la magie. En brûlant, le lalin se gonflait et prenait la forme d'une boule blanche de la couleur du lait avant de péter. Maman interprétait ensuite le trou laissé par le feu. Sa taille et sa forme étaient, selon elle, proportionnelles au lizie qui dimunn inn mete lor moi[382] » (GUNGALOO, 1999 : 85).*

Cet ethnotexte rendrait compte de pratiques que semble ne pas perpétrer la narratrice qui souhaite uniquement transcrire comme une collecte des anciens rites et de leurs significations. En effet, contrairement à Zénia et à Madame Joseph qui jouent le rôle d' « actantes » dans ces rites, Rada, semble n'y voir que d'anciennes pratiques qui n'ont plus lieu chez elle comme l'indique l'imparfait. Or ce treizième chapitre « porte boner, porte maler » décrit dans les moindres détails ce savoir occulte qu'elle étale ici au grand jour, comme objet de savoir important qu'elle admet tantôt comme une sorte de science sûre pour lutter contre la maladie, tantôt comme une fausse science.

L'utilisation du créole pour désigne r la pratique elle-même ou l'élément du rite signifie qu'il s'agit d'une réalité créole qui ne peut être traduite en français.

---

[380] Annoté dans le texte : Repousser le mauvais œil.

[381] Annoté dans le texte : substance blancheâtre.

[382] Annoté dans le texte : Mauvais œil d'autrui sur soi.

« Combien de fois l'ai-je entendu s'exclamer : « gete, gete, kuma lizie intel… ou intel… » Quand à moi, je pensais que nous tous dans le village, à l'exception des chinois, avions la même forme d'yeux. Et elle répétait le procédé sept jours consécutifs » (GUNGALOO, 1999 : 86).

Il y apparaît entre sa mère et elle, un décalage notable entre les croyances, puisque Rada-enfant ne semble pas vraiment y adhérer, contrairement aux autres villageois :

« Tout le monde croyait dans les move lizie, qu'on s'adonnait aux rites de tire lizié même quand on consultait le médecin ou l'infirmier-chef de l'hôpital tabisman[383], qui était effectivement le vrai médecin du village. Les conversations animées sur les trous du lalin, laissaient croire qu'ils avaient plus foi en ces derniers qu'aux médicaments prescrits par le médecin ou l'infirmier » (GUNGALOO, 1999 : 86).

Rada veut dire que l'ensemble du village verrait en cette science des rites, une vérité que n'aurait pas la science occidentale. A contrario, la narratrice ne partage pas vraiment cet avis :

« On m'a souvent dit que ces rites et coutumes de mon enfance n'étaient que des superstitions. Je ne le pense pas. Les interdits de maman et de grand-mère étaient destinés à prévenir ou à protéger des move zer, move lizie, porte maler et autre mauvais sort car tous dans le village croyaient fermement que l'autre allait lui causer du tort ou pire n'attendait qu'une occasion pour lui faire du mal. Cet imaginaire collectif reflétait bien plus la méfiance et la peur de l'autre que des traditions innocemment superstitieuses. Les lalins et les piments secs ont pu être les fétiches letan lontan mais a-t-on, zordi zur[384], dépassé notre peur et notre méfiance de l'autre ? 20 Janvier 1999' » (GUNGALOO, 1999 : 88).

Rada semble garder tout de même une distance, comme pour ne pas être dominée par ce discours de vérité qui serait hégémonique dans ces villages. Sa position reste inconstante puisque dès le début elle ne semble pas y croire, et finalement en conclusion, elle admet l'existence de *move zer, move lizie, porte maler* et admet également le pouvoir protecteur que peuvent avoir ces talismans. La narratrice ne se laisse ainsi pas cerner par le lecteur, grâce à son inconstance. Par exemple, elle déclare ensuite le décalage entre la vérité et les préjugés des villageois persuadés que l'autre ne chercherait qu'à le nuire. Rada interprète ces croyances comme la peur de l'autre qui aujourd'hui encore, reste ancrée dans l'imaginaire collectif.

---

[383] Annoté dans le texte : Propriété sucrière.

[384] Annoté dans le texte : De nos jours.

Ce récit mémoriel mauricien met en scène la complexité de la réalité insulaire étant donné que la narratrice de couleur énonce des discours du pouvoir qui dérangent, comme celui de Madame Joseph qui bouleverse les modes de perceptions et les idéologies des autres personnages féminins de couleur au masque blanc, prisonniers de l'assimilation. Dans le roman *Femme sept peaux*, il arrive que le discours de savoir de Madame Joseph soit anti-colonial et fasse dialoguer les discours dominants et anti-dominants construisant la réalité du texte romanesque. C'est dans la déformation de ce personnage âme errante, morte-vivante, femme de Marron et tante que réside l' « agency » de ce personnage ancestral.

Conclusion

Dans notre étude des représentations des narratrices et personnages féminins de couleur subalternes ainsi que de leur monologue intérieur rendu possible dans la forme narrative du journal, nous nous attacherons à démontrer dans ce septième chapitre que la légende et les croyances populaires réunionnaises et mauriciennes peuvent aussi constituer un discours de savoir qui semble former leur « agency ». Les romans représenteraient des voix féminines surnaturelles énonçant des discours de vérité qui déconstruisent la doxa au mode de pensé rationnel et colonial.

En quoi les discours valorisant des superstitions de Madame Joseph, Rose et Rada, Pipine, constitueraient une forme d'hégémonie discursive insaisissable et incontrôlable à l'image de ces personnages ?

Ces personnages détiendraient ces formes de discours surnaturelles parce qu'ils sont considérés comme les gardiens de ce qu'on appelle « Tradition » qu'ils doivent transmettre. Madame Joseph enseignera à Zénia une façon de voir qui lui permettrait d'échapper au discours hégémonique colonial. Cette dernière se chargera de poursuivre l'œuvre de son ancêtre aux yeux jaunes. *Femme sept peaux* organise son roman sur des va-et-vient narratifs entre légendes et histoires. Le discours des croyances populaires et le discours religieux sont fondamentaux dans ces romans du corpus secondaires et primaires en ce qu'ils diraient une autre manière de percevoir l'île, le monde que celle imposée par l'ontologie et la rationalité des Lumières. Ils seraient ainsi une forme de résistance au discours colonial qu'useraient les narratrices et personnages qui expliquent le sens de leur existence.

Il y aurait un retour à une représentation mythifiée, voire parfois exotique des personnages et narratrices noirs traditionnaliste de notre corpus. Pourtant, l'idée d'une certaine pureté correspond à une vision féminine du monde occulte surnaturel, lié au transgénérationel, au monde des ancêtres et donc au Mort. Nous notons un

paradoxe dans ces représentations de la Femme de couleur dans les romans et dans les récits mémoriels mauriciens et réunionnais qui surgissent comme des images et des identités figées, sacralisées et cristallisée de la Femme noire. Ce qui dit bien l'hégémonie du discours dominant qui oblige de dire et qui génère la répétition des discours racialisés, comme la Négritude qui en serait un et qui l'a conduit à sa perte, alors qu'il faut aller vers une humanité non racialisée.

Pourtant, c'est dans les mises en scène des pratiques, des croyances, des rituels, des discours de savoirs et des transmissions des narratrices et personnages principaux Madame Joseph, Rose, Rada, Pipine, que les textes donnent à voir leur force, leur autonomie, leur pouvoir, leur capacité et leur supériorité dans ce monde surnaturel qui les rendent insaisissables de différentes manières.

Ces narratrices et personnages féminins de couleur « pacotilleuses » que sont Madame Joseph, Man Cidalise, Eileen, Rada, la grand-mère de Rose, lient les générations de femmes en secret, grâce à leurs histoires. Rada se sert des sous-entendus, Eileen, de la métaphore filée cryptée terminant sur l'image de la mer qui unie tous les pays. Ces narratrices sont « pacotilleuses » selon l'expression d'Édouard Glissant, parce qu'elles font le lien entre les différents espaces, personnes et temps.

Nous avons d'ailleurs pu voir tout au long de ce roman, que les identités de Rose, de Mémona et de Rehvana étaient aussi spatiales. Les déplacements géographiques correspondent à l'écartèlement identitaire des narratrices et des personnages aux identités inconstantes, conflictuelles et plurielles.

Après avoir analysé et comparé dans le détail, les diverses manières de représenter les multiples et contradictoires identités des personnages et narratrices de couleurs au fil de l'écriture des romans et récits féminins postcoloniaux mémoriels mauriciens, martiniquais et réunionnais, nous pouvons nous demander si nous pouvons postuler la théorie d'un archigenre de la littérature intime, dans le sens où les narratrices et personnages féminins de couleur ne s'expriment que dans le journal ou dans le récit-histoire-ragots qui formeraient des espaces de résistance. Dans cet archigenre, les personnages et narratrices peuvent s'énoncer, se représenter au moyen de la fiction et dans un monologue intérieur continu pour se libérer des

complexes identitaires raciaux. Observateurs et êtres pensants, ils ne sont pas dupes de la société postcoloniale, puisqu'ils l'expérimentent.

CHAPITRE X : COMMENT SE DÉCONSTRUIT LA NOTION MÊME DE LITTÉRATURE DANS LES ROMANS ET LES AUTOBIOGRAPHIES ?

Introduction

Au chapitre précédent, nous nous sommes centrés sur les diverses constructions identitaires des narratrices et des personnages qui passent par les réappropriations des territoires insulaires et occidentaux, par les alliances et les mésalliances, mais aussi et surtout par la rencontre avec les « Mères », les « Grand-mères », les « Tantes », les « Pacotilleuses » qui expliqueront le monde à ces narratrices et personnage. Elles leur font voir, comme à nous lecteurs, des vérités occultes, et des vérités occultées par la continuité de la formation discursive colonialiste, moderniste, capitaliste et rationaliste. D'où le basculement dans ces romans, dans une logique autre en nous plongeant dans un réel créole « étrange » des croyances populaires et des représentations des ancêtres. La mise en scène de cette filiation nourrit le récit et confère à ces narratrices et personnages de nouvelles identités de pouvoir parce qu'ils connaissent et maîtrise ce monde que n'admet pas et ne connaît pas la doxa.

Seules dans la fiction romanesque, apparaissent l'âme errante et la relation aux mort, puisque la fiction autoriserait ces représentations d'un ordre et d'une logique autre que celle de la culture occidentale, rationnelle, « universelle » et « moderne ». Bien que les récits mémoriels et autobiographiques du corpus primaire évoquent les légendes et les croyances populaires, les narratrices ne s'attardent pas à mettre en scène ce monde occulte et insaisissable, soit parce qu'elles n'y adhèreraient pas, par exemple chez Rada Gungaloo, soit parce que le genre particulier sociobiographique de l'autobiographie de Mémona Hintermann la pousse à adopter une posture et une identité de sociologue au discours de vérité et de savoir rationnel. Ainsi, leur écriture de leur texte autobiographique comme celui d'Eileen Lohka est orientée par un lectorat qui empêcherait peut-être la vraie écriture de soi présente dans les romans du corpus.

C'est pourquoi, nous nous demanderons dans ce dernier chapitre, en quoi la notion d'autobiographie est déconstruite dans les textes de notre corpus, et serait quelque part, symptomatique d'une représentation et d'une écriture de soi féminin de couleur difficile à exprimer, à cause de toutes les questions d'aliénation liée à

l'identité racialisée, assimilée, déconstruite et reconstruite, plurielle, spatiale, relationnelle et contextualisée par l'interlocuteur.

Le « je » de *Letan lontan*, de *Miettes et Morceaux* et de *Tête Haute* serait-il réel ou dissimulé ?

Il semblerait que dans une plus ou moins grande mesure, des récits mémoriels seraient conditionnés comme les récits de vie décrits plus haut, par l'identité narratorielle anthropologue héritée du roman colonial et de la littérature exotique. C'est pourquoi, dans ce dernier chapitre, nous nous demanderons si finalement, *Tête Haute* et *Letan lontan* ne représenteraient pas l'identité de ceux-là même que les narratrices venaient contredire, en se servant de ces discours hégémoniques ethnotextuels qu'implique la position de l'observateur qui assigne l'espaces et les villageois en subalternes comme dans les romans coloniaux.

Pour mener à bien cette dernière analyse des fonctionnements de l'écriture autobiographique à travers ces textes, nous rapprocherons deux types d'autobiographies que sont les deux récits mémoriels de Mémona Hintermann et Rada Gungaloo et le spectacle de danse indienne autobiographique ou comédie musicale autobiographique réunionnaise de Jasmine Desiles, *La Magie de Siva Desiles*.

Cette fois, il s'agira dans ce dernier chapitre de voir en quoi les récits mémoriels *Tête haute*, *Letan lontan* et le spectacle de danse indienne autobiographique *La Magie de Siva Desiles* déconstruisent l'autobiographie. Nous supposons que ces textes montrent une nouvelle forme d'écriture autobiographique parce qu'elle semble se trouver essentiellement du côté du spectacle de danse indienne autobiographique en ce qu'il n'est pas conditionné par le marché éditorial réunionnais. Ce qui voudrait dire que la forme autobiographique exigerait une forme de récit particulière qui ne conviendrait peut-être pas tout à fait aux récits mémoriels pris dans le regard anthropologique. D'où la coupure fondamentale dans *Miettes et morceaux* séparant la première partie prenant la forme du dictionnaire poétique de la seconde partie qui laisse la place au monologue intérieur du « Je » de l'auteure.

La Magie de Siva Desiles rend compte d'une nouvelle forme d'expression artistique autobiographique qui génère de nouvelles transformations d'écritures

autobiographiques. Autrement dit, il y aurait contamination des genres du spectacle de danse indienne réunionnais et de l'autobiographie, l'un influençant l'écriture de l'autre, puisque Jasmine Desiles, professeure de danse indienne écrit son texte autobiographique pour accompagner ses chorégraphies et leur donner un nouveau sens, comme elle adapte ses chorégraphies à son récit. Il y a un va-et-vient constant entre ces formes d'expressions artistiques qui donneraient peut-être à voir cette écriture métisse dont parle Jean-Claude Carpanin Marimoutou.

Comment justifier le fait que je compare comédie musicale autobiographique et roman colonial ? Comment expliquer que j'en vienne à comparer roman colonial et comédie musicale autobiographique ? D'un point de vue chronologique d'abord, nous pouvons l'expliquer puisque nous assistons à une dialectique discursive.

1. Subalternité, champ littéraire et champ artistique.

Nous commencerons par voir les paradoxes qui apparaissent dans l'écriture de soi des textes autobiographiques *Tête Haute* et *Letan lontan*, générés par le statut même de celle qui écrit ses mémoires, ses histoires suivant un engagement politique, « scientifique » annoncés ou non. Nous interrogeons la conception de l'écriture autobiographique qui serait en accord ou en désaccord avec le marché éditorial.

Le marché éditorial et l'horizon d'attente sont installés par une longue tradition d'énonciation datant de la littérature exotique et sont à l'origine de représentations d'identités subalternes, puisqu'elles sont conditionnées par et pour le regard de l'Autre lecteur français, francophone, occidental. Elles sont « parlées par » dans le sens où elles reprennent à leur compte le discours colonial qui implique une posture énonciative identitaire « assimilationniste ».

Le marché éditorial et le discours dominant littéraire ne seraient-ils pas responsables de cette écriture particulière de l'autobiographie à La Réunion et à Maurice ? C'est en comparant un texte autobiographique écrit en dehors de ce champ littéraire que nous pourrons voir une forme d'expression autre du Moi féminin de couleur qui semble s'être libérée de tout discours dominants. C'est pourquoi, nous émettons l'hypothèse que l'écriture de la comédie musicale indienne autobiographique de *La Magie de Siva Desiles* serait débarrassée de ces contraintes économiques et indirectement politiques.

1.1 Le paradoxe des discours identitaires des narratrices.

Malgré la recension dans le passé et la mémoire des anciens et malgré la rencontre avec l'ancêtre féminin, les narratrices Mémona, Rada et Rose restent subalternes dans les récits mémoriels comme dans les romans, dans la mesure elles reviennent à une description de l'île traditionnelle, coupée du modernisme. Alors même que Rose et Mémona sont convaincues d'être revenues aux derniers chapitres à une identité qui serait réellement la leur, en accord avec ce qu'elles sont, elles reprennent exactement le regard exotisant du colon. Elles représentent une altérité simpliste linéaire opposée à la France, alors qu'elles venaient de débattre de cette altérité qu'elles avaient complexifiée tout au long du texte.

Tout se passe comme si cette dialectique à l'origine du récit mémoriel et romanesque n'avait servi finalement à ne dire peut-être de manière inconsciente qu'il ne peut y avoir de dissidence, suivant la théorie de Michel Foucault sur la continuité de la formation discursive. De ce débat d'idée colonial et anticolonial ne résulterait qu'une sorte d'attendue, une répétition et une réitération du discours hégémonique qui resimplifie la perception de l'identité réunionnaise. En conséquence, nous pouvons parler d'un paradoxe central dans notre étude en ce qu'il travaille la représentativité des subalternités comme n'étant pas sujets de discours et « parlés par » le discours hégémonique : « Toutes ces infrastructures restaient néanmoins discrètes et ne dénaturaient pas ma mémoire » (BOURKOFF, 2003 : 156).

La troisième partie du roman de Véronique Bourkoff prend une tournure exotique et touristique, présentant l'île aux sept couleurs et l'harmonie entre les peuples. Il est question d'une île idyllique multiculturaliste sans mélange réel. Ce qui laisse entrevoir le point de vue de l'exote qu'est l'auteure :

> *« Des églises qui ressemblaient à des temples et des temples qui ressemblaient à des églises. Pourtant, personne ne les confondait. Les croyances qui furent mélangées sur les bateaux dessinaient la confusion des pierres. Jésus-Christ et Shiva, magie vaudou et Bouddha cohabitaient mais chacun sa foi » (BOURKOFF, 2003 : 156).*

Après avoir mené l'expérience des chocs culturels et de l'identité conflictuelle, la narratrice ne voit à présent que le côté harmonieux du multiculturaliste, sans prendre réellement en compte la complexité de la relation et de la créolisation. Nous pouvons l'interpréter comme la description folklorique de l'île de La Réunion. La narratrice voit une égalité des communautés gommée de tout échange et de toute relation, peut-être aussi parce qu'elle revient de France.

Elle, qui voulait sortir de la vision coloniale de la hiérarchisation raciale, reproduit une vision superficielle exotique de la société réunionnaise comme la littérature exotique. Le monologue intérieur du journal qui servait à débattre des discours dominants s'achève sur une parole décrivant une réalité sans profondeur. Tel est le paradoxe de ce roman réunionnais semblable à celui de *Tête Haute* qui se termine avec cette même vision.

En outre, la nature est omnisciente et donne au lecteur l'impression de se retrouver dans un texte exotique aux paysages de nature exubérante et du folklore de l'espace insulaire redevenue utopie :

> *« J'ai revu les mille rouges des flamboyants et des goyaviers, les facettes vertes des gombos, les camaïeux d'orange des mangues, des tangors, les dégradès de jaune des bananes, des papayes, des ananas, les pigments multicolores, les tas de noix de coco et ceux des fruits de la passion. Des sacs en fibre de vacoa pendus à des crochets à la devanture des échoppes, les feuilles de mille légumes tropicaux pendaient le long des étals, vigoureuses et droites malgré les trente-deux degrés » (BOURKOFF, 2003 : 156).*

Cette description touristique de l'île rend présent un lecteur occidental français, conditionnant ainsi la parole subalterne. Nous pouvons parler d'une description « carte postale » à cause des couleurs, des senteurs, des fruits, des arbres qui rappellent les leitmotivs de l'île nourricière. Il apparaît dans le texte le mythe de l'île édenique sans péché et sans hommes. Cette vision correspond davantage à celle d'un étranger et non à celle d'un natif.

> *« Je buvais le paysage à travers l'air chaud ventilé par le peu de vitesse, il me caressait le visage, je m'enivrais de souvenirs. Des couleurs que j'avais essayé en vain de retrouver sur les cartes postales en me mentant de ne pas les chercher, le bleu profond du ciel qui plonge dans le bleu marine de l'océan » (BOURKOFF, 2003 : 158).*

La narratrice porte un regard extérieur sur ce monde, comme si elle n'en faisait pas partie. Elle simplifie la vision de l'île en omettant ainsi les échanges dans la construction-même de sa culture créole : « Des créoles chapeau de paille et savates, un baluchon d'herbe sur les épaules. Plein les yeux. Plein la mémoire »

(BOURKOFF, 2003 : 156). Ces images sont celles des stéréotypes qui faussent un peu le discours puisqu'il réifie en simplifiant la culture créole comme étant celle des habitants des Hauteurs de l'île que nous avions pu voir dans des récits mémoriels de la deuxième partie.

Tête haute donnerait à voir une narratrice sujet d'un discours dialectique dominant et anti-dominant. L'un des derniers chapitres intitulé « un retour aux racines » rend compte d'une vision orientaliste prédominante de l'île et d'un retour à l'exotisme :

> *« Á l'ombre des jacarandas en fleurs, dans un brouhaha indescriptible, chacun trouve sa place autour d'une longue table qui rassemble les générations. Maman trône comme la reine-mère au milieu de ses enfants et petits-enfants, chrétiens, musulmans, blancs, noirs, descendants de toutes les teintes du métissage passé avec plus ou moins d'intensité au shaker ethnique. Jus de papaye pour les uns, vin rouge pour les autres : chacun saisit sa part de bonheur, aucun ne s'aviserait à discuter des goûts et des couleurs. Á Lutz, l'Européen du Nord qui s'émerveille devant ce tableau familial paisible et inattendu, les cousins et belles-sœurs apportent une explication teintée d'un grain de piment : »*[385]

Aux couleurs d'une nature exubérante correspond une ligne de couleurs harmonieuses des hommes non métissés. La narratrice perçoit La Réunion avec le regard de l'Occidental, invoqué en fin de citation, comme en mise en abyme. Ici, Mémona Hintermann ne prend pas en compte la complexité de la relation et des identités en les figeant telle une carte postale. Elle reste donc prise dans un discours homogénéisant exotique et colonial. Écrivant pour un lectorat occidental, elle adopte la vision occidentale.

Rada Gungaloo terminerait elle aussi, son dernier épisode folklorique et pittoresque « Samdi tanto », par une représentation d'un éternel retour du même ou d'une homogénéisation ?

> *« Posson, posson, vieille ruz, cato, milet voler, ourite … Poson, poson, cato, milet, ourite… Les femmes et leurs enfants s'attroupèrent et sans gêne, tripotaient dans les dessous, la couleur de la gorge, le voile sur les yeux, la dimension des écailles et leur odeur. Se posant en connaisseur, elles discutaient sur kantite pikan ki sak kalité poson ena. Mais quand finalement, on décida de parler du prix, ça dégénérait en discussion entre cliente et le marchand. Ce dernier, trop ivre pour leur tenir tête ne faisait que grommeller*

---

[385] Mémona HINTERMANN, *Tête Haute*, Paris, J-C Lattès, 2009, p. 255

des injures. Malgré cela, il revenait au village chaque semaine et ses poson trouvaient preneur. Samdi tanto… »[386]

Externe à la scène, la narratrice dépeint des personnages de manière réifiante, en gardant l'anonymat des personnages. Cette position médiane de celle qui voit et rapporte au lecteur, l'oblige à n'être ni tout à fait dans, ni tout à fait hors de la scène. Son rôle de garante de l' « histoire » pour des lecteurs mauriciens et français oriente son écriture autobiographique.

Pour Jean-Claude Carpanin Marimoutou, Gayatri Chakravorty Spivak évacuerait la question de l'interlocuteur conditionnant aussi le discours de la subalterne, qui est ici prise en compte. Ce qui nous permet de comprendre la reproduction de mises en scène des subalternes dans ces deux récits mémoriels mauriciens et réunionnais. Ils utiliseraient ainsi la même forme de discours réifiant des objets de discours utilisée par les romans coloniaux.

1.2 La conception de l'autobiographie chez Mémona Hintermann et Rada Gungaloo.

La conception de l'écriture du « je » diffère chez ces deux auteures. *Letan lontan* est centré sur une temporalité passée vécue comme un retour nostalgique, mais non semblable au retour nostalgique d'Henry Murat, d'Albert Élie et de Guy Douyère qui sont des « conteurs nénaines ». Tandis que *Tête Haute* évoque le parcours professionnel et psychologique de la narratrice qui se centre donc plus sur une individualité et qui répond davantage aux trois axiomes décrits par Jean Starobinski. Il s'agit de l'histoire de l'auteure et non d'histoires et d'anecdotes des autres. Le « je » est réellement au centre du texte autobiographique, nous comptons aussi la prédominance de la narration sur la description, alors que Rada Gungaloo comme beaucoup d'autres racontent mais surtout décrivent un état de fait passé.

---

[386] Rada GUNGALOO, *Letan Lontan*, Vacoas, Le Printemps, 1999, p.135.

Or, il s'agit aussi pour *Tête haute* d'entrer dans un nouveau mode autobiographique journalistique. Elle répondrait à une commande d'éditeurs pour détenir le prix honorant les productions journalistiques. Ce qui suppose qu'elle est dans le circuit hégémonique que représentent les médias, d'où son appropriation d'un discours dominant plus ou moins dialectisé portant principalement sur sa capacité à réussir économiquement et socialement, portant sur sa capacité à se constituer une opinion qui serait « libérée » de tout discours politique.

Mémona Hintermann tend à expliquer et à décrire son parcours en même temps que la société, l'altérité du migrant et l'assimilation. Son texte autobiographique met en avant un « rêve américain » possible grâce à l'état français.

Pourtant, il semblerait que la « subalternité » soit à l'origine de son texte, puisque le paratexte indique sur la quatrième de couverture « Métisse, entourée de frères et sœurs mariés à des hommes et des femmes de toutes les couleurs, elle a longtemps eu l'impression d'entendre les autres parler à sa place : sociologues, experts, leaders d'opinion, accusateurs de l'histoire française… » Il est donc question d'un texte autobiographique engagé dans la défense de l'histoire française et de ses valeurs, comme il est question de justifier sa légitimité à prendre la parole :

> *« Elle a décidé de raconter son combat, et de s'exprimer sans complexes sur des questions qui minent la France aujourd'hui : immigration, racisme, passé colonial. Un grand message d'espoir et une bouffée d'air frais. »*

Mémona reprend à son compte le discours colonial comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de notre analyse, alors que Rada Gungaloo met l'accent sur le patrimoine et la collectivité. Son but serait de faire clairement le lien comme les Pacotilleuses en donnant à voir un passé commun et des pratiques anciennes communes sans toujours tomber dans la nostalgie d'un passé colonial et d'une misère humiliante. Elle efface ainsi toute son individualité pour se fondre dans la masse mauricienne villageoise, comme s'il s'agissait d'un discours objectif et encyclopédique. D'ailleurs, ces deux récits mémoriels comptent des définitions, notes en bas de page, un glossaire qui apparaît rarement dans les textes romanesques.

« C'est un auteur sans héros. Elle sait rire avec malice en nous rappelant une partie de notre patrimoine commun. Avocate qui défend toutes les causes mais plus

particulièrement celles des femmes, elle façonne par des mots ce patrimoine des situations et de la mémoire. Elle pense en anglais, titre en créole et écrit divinement en français » indique la quatrième de couverture de *Letan lontan*. L'objectif de Rada Gungaloo serait de constituer un « nous », se faisant porte-parole engagée comme Mémona Hintermann, mais à l'aide d'une lecture postcoloniale. Le récit se caractérise par l'aspect performatif de l'écriture mémoriel en ce qu'il construit le passé à mesure qu'il l'énonce. Il y a chez Rada Gungaloo, une volonté de « métisser » le texte dans une mise en scène de va-et-vient entre passé et le présent, entre le « je » et le « nous », et entre les différentes langues, comme Eileen Lohka dans *Miettes et morceaux*.

Notre objet d'étude sera ces nouvelles formes d'écritures autobiographiques de deux textes mauricien et réunionnais dans leurs représentations de subalternité.

> *« La bienveillance naturelle envers les petites gens dont elle fait partie et dont elle observe le monde en y participant donne un ton et une saveur uniques à ces scènes de Letan lontan. […] L'écriture de Rada est une écriture de femme une parole située et libre. En tant que femme, elle pose un regard critique sur certains modes de fonctionnement de notre société qui contraignent les femmes à se soumettre à un ensemble de codes. Elle montre aussi comment les femmes de Letan lontan faisaient face ou contournaient ces difficultés, et comment elles inventaient des chemins de la liberté. »*

Ce discours préfaciel met en évidence deux postures incompatibles rappelant celles des théoriciens et romanciers Marius-Ary Leblond qui cherchait à rendre compte de l'intimité des races et de la réalité de la société insulaire en tant que natifs. Ce statut d'observateur impliquerait forcément une rhétorique de l'exote héritée de la tradition littéraire exotique et coloniale ?

Rada Gungaloo ne parvient pas à s'auto-représenter dans le genre autobiographique dans le sens où l'entend Jean Starobinski[387]. Pour qu'il y ait autobiographie, il faudrait qu'il y ait identité du narrateur et du héros du récit, prédominance de la narration sur la description et mise en évidence d'un sens de la vie. A contrario, *La Magie de Siva Desiles* et *Tête Haute* présentent ces trois axiomes, alors que *Letan Lontan* n'en présente que le premier.

L'organisation de *Letan lontan* est éclatée thématiquement, comme pour montrer la continuité avec le temps présent, contrairement aux deux autres, dans

[387] Jean STAROBINSKI, « Le Style de l'autobiographie », *Poétique*, n°3, 1970, p.257.

lesquels le parcours et le sens de la vie des auteures constituent le fil directeur. Le « Je » de Rada Gungaloo est donc en construction et ne peut s'énoncer sans la collectivité, ancré dans une réalité à la fois présente et passée, en questionnement.

Son prénom n'apparaît pas systématiquement, bien que nous puissions deviner leur identité, étant donné qu'il s'agit d'une « autobiographie », d'un récit concernant les souvenirs et la mémoire de l'auteure. Le texte ne donne pas clairement le nom du narrateur, comme par humilité, ou comme pour effacer ce qui fait l'unicité du personnage, de ses souvenirs, qui doit être le lot de tous les autres. L'identité doit être partagée. C'est pourquoi, l'identité de la narratrice se fond dans celle de la communauté.

Dans le récit mémoriel mauricien de Rada Gungaloo *Letan Lontan*, la narratrice s'inscrit dans la communauté mauricienne et plus particulièrement, dans le groupe du village. D'où le pronom personnel de la première personne du pluriel « nous ». Elle tente de rallier les autres Mauriciens et tente de partager avec la nouvelle génération l'expérience et les rites des Mauriciens de l'ancienne génération dont elle fait partie :

> *« Mon enfance aussi bien que celle de mes voisins étaient réglementée comme une horloge. De semaine en semaine, du lundi au dimanche, sauf s'il y avait un mariage, un décès ou un autre évènement majeur dans la famille, nous avions à nous soumettre à une routine établie au préalable par nos mamans » (GUNGALOO, 1999 : 31).*

L'absence du prénom de la narratrice et le manque de précisions concernant son âge, son nom de famille, sa ville, indique qu'elle souhaite être une villageoise parmi tant d'autres, sans qu'il y ait de distinction. Il s'agit de remettre les souvenirs d'enfance au goût du jour.

Contrairement aux représentations des romans qui tendent à mettre en scène l'unicité de la narratrice dans l'inscription d'un groupe, dans le récit mémoriel *Letan lontan*, la narratrice opte pour l'anonymat ou plutôt pour l'identité collective. Cette technique narrative dissimulant l'identité du narrateur permet au narrataire de mieux entrer dans le monde passé dans lequel la narratrice n'est qu'un guide. Contrairement à l'autobiographe qui met en exergue la différence avec autrui, la narratrice des récits mémoriels ne désire pas être reconnue. Elle préfère garder l'anonymat et ne pas faire apparaître leur identité, pour mieux exhiber l'appartenance à une communauté ou à un village.

Les récits de *Tête Haute* et de *Letan lontan* répondent en quelque sorte aux discours dominants intriqués : colonial, patriarcal et religieux. Ils fonctionnent aussi comme des discours anti-dominants, parfois anticoloniaux suivant une écriture « engagée » politiquement. Pourtant les modes narratifs et énonciatifs restent instables à cause de leur genre autobiographique, leur objet et leurs lecteurs occidentaux placent les narratrices toujours dans une représentation de subalterne, puisque les mêmes schèmes anthropologiques hantent la forme de leur discours, ou le point de vue adopté à cause des multiples postures contradictoire du « je », à la croisée des cadres et discours dominants (journalistique, historiographique et autobiographique).

Pouvons-nous dire qu'il y a dans cette comédie musicale de 2012 un retour de l'image orientaliste et exotique de la femme indienne ? *La Magie de Siva Desiles* se présente comme un spectacle de danse alors qu'il s'agit d'une autobiographie. D'autre part, *Tête haute* et *Letan lontan* ne se présentent pas non plus en termes d'autobiographie dans le paratexte. L'hétérogénéité de ce corpus qui comprend des récits mémoriels et un spectacle de danse indienne peut paraître surprenante, excepté si l'on prend en compte les problématiques de ces textes autobiographiques attachés à représenter une quête identitaire hétérogène qui ne se laisserait pas toujours saisir et qui renverserait dans une plus ou moins grande mesure les discours dominants coloniaux.

Dans la plupart des récits mémoriels mauriciens et réunionnais, alors que le lecteur s'attend à une autobiographie, nous ne comprenons pas bien à quel type de narrateur nous avons affaire. Le narrateur n'est pas bien défini : on ne sait pas s'il s'agit de l'auteur lui-même qui relate des souvenirs et sa vie, ou s'il s'agit d'un narrateur fictif qui serait à la fois l'enfant et l'adulte, car son autobiographie contée est paradoxale à cause de la prise de distance avec les évènements rapportés.

Il y a une polyphonie troublante qui dèstabilise la narration et qui finit par perdre le narrataire qui ne sait plus bien à qui il a affaire. Nous notons en effet le ton léger, l'euphémisation de tout évènement et infantilisation du lecteur. L'horizon d'attente ne peut être clairement défini. Peut-on parler de ratage dans la mesure où il manque souvent au narrateur de la matière psychologique et de l'épaisseur. Ce

dernier est complètement vidé de toute substance identitaire, d'autant que son identité n'est jamais formulée.

Ces textes révèleraient-ils une impossible dissidence ?

1.3 Une impossible dissidence de l'hégémonie selon Michel Foucault et Marc Angenot.

C'est à la lumière des théories de l'Hégémonie développée par Michel Foucault et repris par Marc Angenot, que nous expliquerons en quoi nous pouvons dire que les paradoxes analysés précédemment sont le signe d'une impossible dissidence, c'est-à-dire d'une impossible rupture de la formation discursive des synthèses préétablies, des stéréotypes.

La démarche de Marc Angenot dans sa communication « Hégémonie, dissidence et contre-discours: réflexions sur les périphéries du discours social » « a été de rechercher des légitimations, des dominances et des récurrences, de l'homogène dans la cacophonie apparente, des principes de cohésion, de contrainte et de coalescence qui font que le discours social n'est pas une juxtaposition de formations discursives autonomes, strictement renfermées sur leurs traditions propres, mais un espace d'interactions où des contraintes, des impositions de thèmes et de formes viennent incessamment colmater les brèches, contrecarrer les tendances centrifuges, apporter au « Zeitgeist » une sorte d'unification organique, fixer entropiquement les limites du pensable, de l'argumentable, du narrable, du scriptible » (ANGENOT, 1989 :1).

Marc Angenot tente de faire sortir des tendances générales du récurrent, la permanence de la doxa dans la surprise des paradoxes, l'éternel retour de certains paradigmes, même dans les dissidences et les émergences de productions qu'une époque accueille comme originales. Il mène une analyse globale des discours sociaux en commençant par conceptualiser le concept d'hégémonie « compris comme la résultante synergique d'un ensemble de mécanismes unificateurs et régulateurs qui assurent à la fois la division du travail discursif et l'homogénéisation

des rhétoriques, des topiques et des doxa » (ANGENOT, 1989 :1). L'hégémonie se composerait de règles canoniques des genres et des discours, des préséances et des statuts des différents discours, des normes du bon langage, des formes acceptables de la narration, de l'argumentation et plus généralement de la cognition discursive; un répertoire de thèmes qui s'"imposent" à tous les esprits, de telle sorte que leur traitement ouvrirait le champ de débats et de dissensions eux-mêmes réglés par des conventions de forme et de contenu.

De fait, « le discours social est le médium obligé de la communication et de la rationalité historique, de même que sa maîtrise est instrument du prestige social pour certains, au même degré que la fortune et le pouvoir. En lui, se formulent et se diffusent tous les "sujets imposés" d'une époque donnée (Bourdieu). La variété même des discours et des positions doxiques permises semble saturer le champ du dicible. Le discours social a "réponse à tout", il semble permettre de parler de tout, constituant du fait même le non-dicible en impensable » (ANGENOT, 1989 :2).

Ce qui voudrait dire que l'hégémonie et la formation discursive hégémonique feignent de laisser s'énoncer des discours de résistance, des discours différents des énoncés dominants, alors qu'en réalité, ils parviennent toujours à rendre ces types de discours dissident muet.

Le théoricien cherche à percevoir des lieux où ça bouge, c'est-à-dire des lieux de la nouveauté "vraie", où le pas-encore-dit se fraierait un chemin et se fabriquerait un langage dans l'entropie du déjà-là. Il parle alors des points où s'opérerait une rupture critique. Il s'agit de "ruptures" doxiques sinon épistémiques, de points où le réseau des mailles sociodiscursives se défait et où, à travers le trou, on croit voir paraître une logique "autre".

> *« Car peut-être, au fond, faut-il retenir l'hypothèse que rien ne change ou si peu et de façon si précaire; que l'hégémonie culturelle ne produit jamais que le retour éternel du même, superficiellement adapté aux circonstances nouvelles, […]. Un pessimisme culturel a prévalu justement dans la pensée contemporaine. Le langage serait, par nature, totalitaire et l'imposition totale des dicibles sous l'apparence trompeuse de la "liberté de penser" ne produirait jamais que de la servitude volontaire; elle mettrait dans la bouche des individus les mots par lesquels ceux-ci croient échapper à leur conditionnement » (ANGENOT, 1989 :2).*

Le discours social, selon Marc Angenot, dans sa diversité faussement chatoyante, ne serait qu'un dispositif implacable de monopole de la représentation,

où toute divergence serait bientôt récupérée, neutralisée, amenée en dépit d'elle-même à contribuer à la reproduction indéfinie des pouvoirs symboliques. Il se réfère à Roland Barthes[388], pour qui la vraie censure ne consiste pas à interdire mais plutôt à maintenir, à retenir, à étouffer, à engluer dans les stéréotypes. Dès lors, le véritable instrument de la censure, n'est pas la police, mais l'*endoxa*. La censure sociale est là où on contraint de parler.

Michel Foucault dira plus tard dans sa *Leçon au Collège de France*: "La langue est tout simplement fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire." Michel Foucault et tout un courant de pensée qui dérive de lui ont systématisé cette réflexion sur le pouvoir des discours et sur la fonction toujours relancée de contrôle, littéralement le rôle d'"incarcération" du corps et de ses désirs par les discours de savoir et d'autorité. Il s'agit d'une incarcération mentale dans un pensable imposé où l'impensé transgressif demeure à jamais une vaine chimère.

Ce qui signifierait que l'aliénation discursive qui vient des discours de savoir et d'autorité empêcheraient une écriture véritablement nouvelle et libérée et ce qui peut aussi peut-être expliquer que les narratrices qui sont prises dans cette identité d'observatrices « scientifiques » censées décrire et expliquer l'identité de couleur réunionnaise ou mauricienne comme les auteurs de romans coloniaux (dans leur per) ne peuvent sortir de la rhétorique anthropologique hégémonique qui fausserait et récupérerait à un moment ou à un autre le « nouveau vrai » discours sur soi. La nouveauté dans *Tête Haute*, dans *Rouge Cafrine* et dans *Letan lontan* aurait été dans les représentations de la lecture du colonial dans ces sociétés anciennement colonisées qui impliquaient des remises en cause de la continuité de toute une formation discursive coloniale.

Marc Angenot avance l'idée que l'hégémonie réalise un bougé permanent sous les stabilités, des tensions régulées par de puissantes capacités de "récupération" et de cooptation. Elle instaure un marché de la nouveauté prévisible et des leurres de l'innovation ostentatoire. L'hégémonie peut être en effet perçue

---

[388] "La censure et le censurable", Communications,9:67.

comme un processus qui étend indéfiniment son champ de thématiques et de cognitions dominantes en imposant des "idées à la mode" et des paramètres génériques de sorte que les désaccords criants, les mises en question "radicales", les recherches d'originalité et de paradoxe s'inscrivent encore en référence aux éléments dominants, en confirmant la dominance alors même qu'ils cherchent à s'en dissocier ou à s'y opposer (ANGENOT, 1989 :4).

Marc Angenot distingue donc les ruptures réelles qui se rendraient incompatibles avec les dominantes de l'époque, et des ruptures ostentatoires et superficielles qui contribuent à l'idéologie même de l'originalité. Cette "Rupture" peut n'être que la reviviscence d'archaïsmes, la réactivation à des fins contestataires, d'idées et de procédès démotivés, obsolètes, chargés de procurer l'impression de dissidence et de l'innovation.

> *« Tant dans le champ littéraire que dans la politique, beaucoup d'innovations apparentes sont, à l'examen, des retours de l'oublié sinon du refoulé, la réactivation de formes récessives, une manière de répondre à la conjoncture en mettant en cause certaines dominantes, sans cependant progresser au-delà d'elles » (ANGENOT, 1989 :4).*

Cette impossible dissidence et rupture avec la continuité des stéréotypes dans l'écriture de soi ne se trouveraient-elles pas du côté de la comédie musicale autobiographique *La Magie de Siva Desiles* comme nous le supposions?

1.4 Une représentation d'une performance de la comédie musicale autobiographique *La Magie de Siva Desiles.*

Inclure dans ce corpus déjà hétéroclite, un élément qui rajoute de l'hétérogénéité me permet de croiser un autre regard sur l'autobiographie, d'abord sur sa différence formelle et artistique qui apporterait un discours et une écriture sur soi différente étant donné que le support et les conditions de production textuelle diffèrent totalement. D'autant qu'il m'avait semblé que l'écriture autobiographique transparaissait mieux chez Jasmine Desiles, puisque son texte n'était pas pris dans des circuits économiques et éditoriaux. Mon hypothèse était la suivante : *La Magie de Siva Desiles* viendrait peut-être exprimer et mettre en scène des identités de la narratrice indienne réunionnaise qui sortiraient peut-être des « formes préalables » dont parle Michel Foucault. Serait-elle dans la rupture de la continuité de ces discours, parce qu'elle serait en dehors du marché éditorial ? Nous pensons que les « Je » serait davantage présenté dans cette comédie musicale autobiographique de manière plus libérée, peut-être même comme dans les romans ou davantage que les romans, parce qu'il n'y a pas les mêmes discours attendus concernant l'identité et l'altérité qu'imposent les champs littéraires mauriciens et réunionnais. Jasmine Desiles produirait donc de nouvelles vérités, de nouvelles versions de la malbaraise qui donnent une autre vision de l'identité indienne et réunionnaise, en ce que la « vogue » boliwoodienne avait fortement marqué une grande partie des Réunionnais dans les années 2000 comme un effet de mode qui propose de nouvelles identités hétérogènes des Indiennes et des Indiens.

Pourtant, si l'on reprend les concepts de Michel Foucault et de Mikhaïl Bakhtine sur l'analyse des discours et du langage, de la mémoire collective et discursive, Jasmine Desiles reprendrait les mêmes stéréotypes dans sa représentation de l'Orientale féminin et masculin et réexposerait le débat idéologique orientaliste, colonialiste et anti-orientaliste, anti-colonialiste, patriarcal et anti-patriarcal comme dans les romans et récits mémoriels du corpus. Autrement dit, rien de nouveau, aucun discours nouveau ne pourrait apparaître étant donné que l'hégémonie oblige à dire ce débat et cette cause perdue d'avance. Le passage obligé sur l'identité indienne qui passe par une idée de pureté de la race indienne et le retour au source

comme dans les dogmes que prône finalement le roman colonial (*Ameenah* en particulier), dans le retour à une langue tamoule, là où il existe les termes créoles.

Le passage obligé de la représentation de l'identité indienne passe aussi par le traitement de la thématique centrale « traditionnaliste » de l'image de l'Indienne-malbaraise attachée au cercle familial, qui se sacrifie pour son frère, et qui suit les valeurs traditionnelles et familiales en suivant les traces de son frère à sa mort. La représentation du traditionalisme dans ce sacrifice de la sœur pour le frère construit l'écriture autobiographique.

Il y a chez Jasmine comme chez Ram, une volonté de s'élever spirituellement grâce à cet hommage rendu et autobiographique qui donne sens à sa vie, avec une interprétation spirituelle de sa vie, de son histoire, de ses malheurs et du destin. *La Magie de Siva* Desiles, comme *Namasté*, mettent en scène des réappropriations des savoirs religieux et mythiques par l'Indien Ram et l'Indienne-malbaraise Jasmine. Cette dernière met même en scène certaines divinités, certains rites rendues et chorégraphiées pour les divinités dans des danses dévotionnelles « Karagom » et « Cavadee » pour la déesse « Mari amman » et pour le dieu « Mourouga ». Ne sommes-nous toujours pas dans l'image de l'Indien indissociable du religieux et du traditionalisme.

Pourtant, inscrire dans son autobiographie, les traces, l'intertexte, les identités et imaginaire du cinéma indien superposé au réel réunionnais, signifie que cet imaginaire et cette perception pourraient aider à interpréter un des réels réunionnais. Il s'agit-là d'une vision hétérogène, mélangée et nouvelle de l'auteure. La comédie musicale *La Magie de Siva Desiles* comporterait une vision de la société réunionnaise indienne qui se dirait aussi à travers les chants et la musique extraits de films indiens principalement du Nord de l'Inde (cinéma bollywoodien) en langue hindi (qui est plus ouvert sur l'Occident, représentant le modernisme et une vision de plus en plus libérée de la femme indienne, contrairement au cinéma coollywoodien du Sud de l'Inde, plus ancré dans le traditionalisme, et qui rejetterait tout contact avec le monde occidental. Il s'agit d'un cinéma en langue Tamoule. Il semblerait donc qu'il y aurait une construction de nouvelles représentations, de nouvelles images d'une Réunionnaise Indienne et malbaraise, inspirés d'autres imageries orientales provenant de l'art cinématographique.

Qui plus est, l'expression de la danse et des chorégraphies diverses allant du classique (Bharata Natyam) au dévotionnel, du folklorique au moderne, incluant même un art martial indien, le kalaripayattu, qui ajoutent un nouveau langage, une manière autre d'exprimer son écriture de soi, et qui ajoutent une identité autre et plurielle parfois contraire à l'image réifié-réifiante de ce que doit être la femme indienne. Jasmine Desiles semble alors être l'auteure d'un univers artistique à la fois moderniste et traditionaliste, qui paraît libéré d'une expression auto-sociobiographique ou mémorielle dans le sens où elle n'écrit pas pour un lecteur parisien mais pour des Réunionnais habitués aux spectacles de danse indienne.

1.5 Une représentation d'une parole libérée dans la comédie musicale réunionnaise *La Magie de Siva Desiles* ?

La Magie de Siva Desiles représente une réalité réunionnaise indienne autobiographique traversée par la réappropriation des mythes hindous et des cultures du cinéma bollywoodien créolisés. Le terme « Bollywood » est la contraction de Bombay et Hollywood. Il est apparu pour la première fois dans la presse de cinéma de Bombay pour se moquer de la tendance des producteurs de films commerciaux indien à imiter Hollywood. Emmanuel Grimaud écrit que cette étiquette a été souvent reprise par la suite, par les critiques étrangers et appliquée à tous les films indiens confondus, y compris les films des studios de Calcutta à Tollygunje, (appelés Tollywood) ou dans les studios de Madras (surnommés parfois Kollywood du nom de Kodambakkam, quartier où l'on trouve la plus forte concentration de studios). De fait, le glissement terminologique qui a conduit à assimiler en Occident l'ensemble des films indiens à Bollywood a contribué à renforcer l'image de Bombay comme un cas spectaculaire d'exception culturelle dans un paysage mondial dominé par Hollywood. Toutefois, l'étiquette est aujourd'hui largement rentrée dans les mœurs en Inde et n'aurait plus de connotation péjorative. Sur le marché mondial du film, elle est devenue pour beaucoup de distributeurs, une marque de fabrique singulière.

« Bollywood propose un monde de valeurs et d'expression corporelle ainsi que des procédès de mise en scène largement alternatifs par rapport à Hollywood, dans lesquels se retrouvent des audiences transnationales : comment arriver à saisir la manière dont, en circulant, un film influence les mœurs, les pratiques et les modes d'organisation collectifs, fait partie des questions qui motivent la plupart des écrits sur ce sujet. Dans l'éventail des mondes audiovisuels qui s'offrent à nous, Bollywood occupe désormais une place de choix et propose ses propres modèles »[389] *(LANDY, 2010 : 88).*

Comme dans le roman *Rouge Cafrine*, le cinéma ferait partie de l'écriture d'une identité du « je » culturel peut-être moderniste dans *La Magie de Siva Desiles*, peut-être différent du discours de l'Occident sur l'Orient.

Á la première lecture du texte de *La Magie de Siva Desiles*, nous pensons avoir affaire à une représentation d'une parole libérée. Cette représentation artistique et chorégraphiée donne à voir un personnage féminin indien prenant en charge un discours qui serait différent du discours hégémonique qui assigne généralement la figure de la femme orientale en objet de discours. La narratrice serait donc sujet de son discours dans le texte autobiographique qui accompagne les chorégraphies du spectacle de danse *La Magie de Siva Desiles*.

Alors que dans la majeure partie des récits mémoriels, les narratrices de couleur restent subalternes, dans la mesure où elles reprennent à leur compte le discours hégémonique concernant la femme de couleur « orientale » et se voient à travers le prisme de l'orientalisme, car selon Michel Foucault et Marc Angenot, il ne pourrait y avoir de discours dissident qui produirait un nouveau discours imprévu, différent de celui du discours hégémonique.

Le fait que la narratrice-auteure prenne la parole pour se dire, pour raconter son histoire et se représenter elle-même en dehors des contraintes du marché éditorial réunionnais, en dehors de toute attente éditoriale occidentale, et en utilisant des représentations orientales laisserait entendre qu'une parole plus libérée et nouvelle émergerait dans *La Magie Siva Desiles*, plutôt que dans d'autres textes autobiographiques « littéraire/paralittéraire ». Elle n'écrit pas et n'énonce pas pour l'Autre occidental, contrairement aux auteurs de récits mémoriels mauriciens et réunionnais qui écrivent pour un centre économique éditorial français. Les enjeux et

---

[389] Emmanuel GRIMAUD, « Bollywood », *Dictionnaire de l'Inde contemporaine*, Paris, Colin, 2010, p.88.

les conditions d'énonciation ne sont pas les mêmes. De cette manière, le regard et le discours de Jasmine Desiles seraient décentrés dès lors qu'ils s'adressent à des spectateurs réunionnais amateurs de danses et de culture indienne réunionnaise venus voir les spectacles de danse pour les festivités du « dipavali », de la fête culturelle de la lumière de la communauté tamoule.

Nous supposons que le spectacle de danse indienne ne réunirait pas les conditions qui fondent la subalternité, à cause de l'hybridité générique qui produirait un discours nouveau de danseuse indienne réunionnaise, peut-être « dissident ». Il semblerait que la comédie musicale autobiographique ne comporte pas de représentation subalterne de la femme de couleur.

Est-ce à dire que pour que la parole du subalterne devienne « agency », il faille écrire non plus selon un regard occidental qui souhaite voyager dans un nouvel exotisme passéiste créole et colonial, selon un cadre discursif fixe, mais selon un regard croisé d'un sujet s'interprétant et interprétant le monde dans lequel il évolue ?

Je comparerai ici le récit mémoriel mauricien *Letan Lontan* de Rada Gungaloo et *Tête haute* de la Réunionnaise Mémona Hintermann à cette comédie musicale autobiographique.

2. Exotisme et retour d'un mythe compensatoire communautariste indien ?

Étant donné que nous avons largement exploré l'écriture et les questions qui sous-tendent les récits mémoriels, il convient de s'arrêter sur les conditions d'émergence de *La Magie de Siva Desiles* qui reste la première comédie musicale indienne autobiographique ou le premier spectacle de danse indienne autobiographique réunionnais. Il s'inscrit dans une nouvelle tradition de spectacles de danse indienne d'associations réunionnaises qui répondent à un renouveau tamoul qui débute dans la deuxième moitié du 20ème siècle, en particulier dans les années 1970.

Cette nouvelle vague identitaire des Malbars de La Réunion correspondrait-elle à l'autre vague de l'écriture des récits mémoriels étant donné qu'ils tendent à la réalisation d'un mythe identitaire compensatoire indien pour les premiers, et créoles pour les seconds. Apparaît alors un retour à la pureté de la race et à un certain exotisme.

De fait, il semblerait que parallèlement à ce qui se passe dans les sociétés créoles antillaises, mauriciennes et créoles comme le signalait Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, le même mouvement de redéfinition d'une identité plus authentique s'oppose au modernisme et à l'évolution rapide de ces sociétés insulaires postcoloniales. C'est donc dans un contexte quelque peu similaire d'identités conflictuelles qu'est jouée *La Magie de Siva Desiles*. Les conditions d'énonciation des récits mémoriels *Tête Haute* et *Letan lontan* et de cette comédie musicale autobiographique ne sembleraient pas si éloignées.

Pourtant, la conception de la danse indienne particulière à Siva Desiles, le héros du spectacle de danse autobiographique, en accord avec celle des théories indiennes concernant le Bharatha natyamb confèrerait au texte une dimension

religieuse qui transparaît dans la représentation de Jasmine Desiles, puisque Siva Desiles à qui elle rend hommage, percevait la danse comme une prière.

Une autre différence fondamentale réside dans les attentes des spectateurs qui ne se situent pas (pour la grande majorité) dans cette perspective d'une quête identitaire indienne pure exprimée par la réappropriation de la danse classique du Bharatha natyamb auquel le public préfère les danses populaires et folkloriques modernes qui rendraient compte des contacts avec l'Occident à travers les danses folkloriques modernes sur des musiques de films bollywoodiens. La présence du spectateur dans la scène énonciative impliquerait un récit autobiographique différent de ceux des récits mémoriels.

Néanmoins, il y a chez Jasmine Desiles l'omniprésence d'un « je » sujet d'un récit-conte-mythologique autobiographique et d'un discours savoir ethnotextuel qui présente la culture hindou et ses divinités.

Il s'agit aussi comme dans les récits mémoriels, de montrer une sorte d'altérité, dire l'Autre avant de se dire soi-même, raconter l'histoire de Siva Desiles décédé avant de raconter sa propre histoire comme Guy Douyère et Rada Gungaloo.

2.1 Un contexte du renouveau tamoul qui conditionne le récit.

Nous ne pouvons lire la comédie musicale autobiographie de Jasmine Desiles comme les récits mémoriels mauricien *Letan lontan* de Rada Gungaloo et réunionnais *Tête Haute* de Mémona Hintermann, car nous perdrions une dimension importante de son discours.

Pourtant les récits mémoriels et les spectacles de danse indienne viendraient pallier une crise identitaire créole pour les premiers, et indienne pour les seconds. Les auteurs des récits mémoriels tendent à revenir à un idéal d'authenticité créole réunionnaise ou mauricienne, alors que « Dans le discours des danseurs, le sentiment d'une perte, d'un éloignement culturel lié à l'éloignement géographique est

omniprésent et la danse semble être alors un des moyens de 'retrouver la tradition'. »[390] Une partie des malbars[391] estimerait que l'immigration et l'adaptation des engagés indiens au contexte local, les auraient éloignés de leur culture d'origine qu'il est nécessaire désormais de se réapproprier. Cette même perception apparaît dans le discours colonial des romans coloniaux, qui aspire à la pureté de la race et rejette tout métissage.

Or, Siva Desiles a expliqué[392] qu'il a utilisé des musiques modernes et des chorégraphies plus proches des danses occidentales que classiques indiennes pour satisfaire le public, tout en conservant des thèmes qu'il considère comme faisant partie du « cadre tamoul », de la culture du Sud de l'Inde, pour garantir une « authenticité indienne ». Alors que paradoxalement, la danse représente pour les danseurs et enseignants, un emblème identitaire prépondérant du renouveau tamoul, le désir de rendre leur art accessible à l'ensemble de la population réunionnaise, les oblige à rendre compte d'une hybridité[393].

Si Jasmine Desiles écrit son texte en dehors du marché éditorial réunionnais, pour accompagner ses chorégraphies, il existe depuis peu, une tradition du spectacle de danse indienne à La Réunion, dans laquelle elle s'inscrit.

La difficulté de notre analyse comparée réside dans l'hétérogénéité des corpus, étant donné qu'il s'agit d'un spectacle de danse et de récits mémoriels réunionnais autobiographiques. Nous tenterons d'observer les formes de discours dominants dans cette comédie musicale autobiographique qui semblent apparaître une fois de plus, dans la quête d'une pureté identitaire, comme dans les romans du corpus. Pour mieux comprendre cette comédie musicale autobiographique, il convient de décrire dans quel cadre elle se situe. C'est pourquoi, nous avons fait

---

[390] Anne-Laure BALAN, *La danse indienne : de l'Inde à La Réunion*, mémoire de Maîtrise, Université de La Réunion, sous la direction de Christian, [s.l. ; s.n.] 2000.

[391] Le terme créole « Malbar » dèsigne les Réunionnais descendants des engagés indiens

[392] Interrogé par Anne-Laure Balan en 2000.

[393] Anne-Laure BALAN, *La danse indienne : de l'Inde à La Réunion*, sous la direction de Christian Barat [s.l. ; s.n.], 2000, p.103.

appel aux représentations des enseignants de danse indienne concernant la symbolique de la danse indienne à La Réunion.

Anne-Laure Balan voit un lien étroit entre la danse indienne et la crise identitaire qui touche la communauté malbare[394] depuis quelques années. Elle parle dans le contexte actuel, de phénomène identitaire d'un « renouveau tamoul ». Il faut savoir que la grande majorité des engagés indiens à La Réunion sont originaires du sud-est de l'Inde, notamment de Pondichéry, Karikal et Madras dans l'état du Tamil Nadu, mais aussi d'une partie du Kerala, du Mysore et de l'Andhra Pradesh.

Anne-Laure Balan parle d'un rejet du traditionalisme malbar qui s'accompagnerait d'une volonté de resserrer les liens interrompus pendant plusieurs décennies avec le pays d'origine. Pour Jean Benoist[395], le rejet de « ce que l'on possède » et la valorisation de « ce que Mauriciens et Indiens apportent » conduisent « au paradoxe d'une nouvelle aliénation. » Croyant se démarquer de la culture assimilationniste métropolitaine en défendant une certaine autonomie culturelle et religieuse, les Réunionnais d'origine indienne qui prônent un « retour aux sources » se placent en réalité sous une nouvelle domination spirituelle, celle des *swamis* (prêtres) Indiens et Mauriciens.

Aussi, nous pouvons dire que ce spectacle de danse autobiographique émergerait déjà dans une renégociation identitaire en vue de construire un discours anti-dominant identitaire colonial. Le texte dès son origine, à cause du contexte dans lequel il s'inscrit, présenterait déjà des traces de représentation subalternes de réappropriation identitaire indienne.

Anne-Laure Balan explique qu'à l'intérieur du milieu indien réunionnais, le renouveau tamoul marque sa volonté de se différencier. Elle reprend Christian Ghasarian pour qui, « le traditionalisme tamoul bien qu'il se présente comme un retour à la tradition purifiée, effectue le tour de force d'être en rupture avec certains aspects du traditionalisme malabar déjà constitué et de se référer à l'Inde, tout en

[394] Elle choisit d'employer le terme créole « Malbar » pour désigner les Réunionnais descendants des engagés indiens : le terme « Tamoul » dèsignant, quant à lui, une partie des *Malbar* qui revendique une identité tamoule valorisante.

[395] « Religion hindoue et dynamique de la société réunionnaise » in *Annuaire de l'Océan Indien*, Vol VI, Ed. du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1980.

assimilant implicitement certains thèmes important de l'Occident et du christianisme »[396]. Autrement dit, l'identité malbare créolisée est dévalorisée par rapport à celle originaire de l'Inde. D'après Christian Ghasarian, seuls les éléments les plus éclatants de la culture indienne sont pris en compte dans le « renouveau tamoul » comme la musique, la danse, la spiritualité ou encore l'aspect fastueux des cérémonies religieuses. Autant de raisons pour lesquelles elle exerce également une fascination auprès des Occidentaux.

De nombreuses associations dites « tamoules » dont l'association Sivayanama, qui ont pour but de développer la culture tamoule sont créées dans ce contexte du renouveau tamoul. La danse indienne apparaitrait à La Réunion, sous forme de spectacles, depuis il y a une vingtaine d'années, suivant ce mouvement de « renouveau tamoul ».

Anne-Laure Balan fait toutefois référence à ce qu'ont apporté et conservé les engagés indiens, c'est-à-dire à une autre forme d'art, le *kûtthu*, spectacle populaire et villageois, connu encore aujourd'hui sous l'appellation « bal tamoul ». Elle le décrit comme des cérémonies rituelles ou religieuses comme la marche sur le feu, de la représentation de divers épisodes des épopées du Mahabharata et du Ramayana dans lesquelles elles trouvent leurs sources, sous une forme théâtrale et dansée. À La Réunion, les premiers spectacles de Bharata Natyam sont proposés par des troupes mauriciennes et indiennes invitées par les associations tamoules. Progressivement, des écoles de danse locales se créent et les Réunionnais d'origine indienne qui le désirent accèdent à la formation. Au départ, confinés dans les réfectoires des temples, les danseurs réunionnais, avec le soutien des associations, se produisent aujourd'hui de plus en plus souvent devant un public indien et non indien, essentiellement à l'occasion du Dipavali et du Nouvel An tamoul.

> *« Actuellement, les spectacles de danse indienne sont concentrés autour de deux manifestations majeurs du calendrier tamoul, le Dipavali, fin octobre ou début novembre, et le Nouvel An Tamoul, en Avril. Chaque association prépare ces deux fêtes tout au long de l'année et mettent en scène l'ensemble de leurs élèves tout accueillant des artistes indiens. Chaque spectacle propose à des degrés divers une alliance de danses 'traditionnelles' populaires ou villageoise et de danse classique de type Bharata Natyam. Certains danseurs font le choix d'alterner sans interférence ces deux styles de danse alors que d'autres les entremêlent subtilement» (BALAN, 2000 :86).*

[396] p. 370.

Anne-Laure Balan choisit d'interviewer trois professeurs d'association de danse indienne reconnus à La Réunion, dont Siva Desiles, le défunt frère de Jasmine Desiles à qui elle rend hommage par son spectacle :

> *« Siva Desiles, danseur réunionnais de Sainte-Suzanne, a, quant à lui, découvert la danse à l'âge de sept ans. La danse commençait alors à prendre essor et quelques associations tamoules de l'île dispensaient déjà une formation. Encore une fois, la famille a joué un rôle déterminant dans le choix et les désirs de l'enfant. Siva avoue ainsi décidé d'apprendre à danser en voyant sa sœur, qui pratiquait dans une association, participer à un spectacle. Selon lui, la dimension religieuse de la danse l'a finalement convaincu d'embrasser cette vocation : 'Nous, nous sommes très croyants et au temple nous prions toujours les mains jointes. J'ai appris que la danse était aussi un moyen comme un autre de prier puisque les danseurs avec les mudras, les gestes des mains, des pieds et des yeux c'est une façon de traduire les prières en mouvement. Et donc, je me suis dit alors pourquoi pas maintenant danser en priant' » (BALAN, 2000 :76).*

Á l'instar de Lynda Sellom, Siva Desiles s'est initié au Bharata Natyam à l'institut Mahatma Gandhi de l'île Maurice. Á l'issu de trois ans d'étude il obtient un certificat de Full Dance attestant d'une certaine maîtrise de la danse en général. Il effectue alors un stage à l'école Kalakshetra du Tamil Nadu puis durant cinq ans apprend réellement la technique du Bharata Natyam avec le guru indien Mme Souchary lors de différentes périodes d'études pratiques. Durant son apprentissage, il pratique également le Kouchipoudi ou Khatak. En 1997, il obtient son diplôme et le titre Natya Schudar Oli, « qui signifie danseur de pouvoir et de feu tel le dieu Shiva Nataraja auquel on m'a identifié » précise-t-il (BALAN, 2000 :80).

Ayant interrogé Siva Desiles, qui sera après sa mort le personnage-héros de la comédie musicale, nous nous penchons sur son parcours, pour comprendre sa représentation de la danse indienne qui transparaît dans *La Magie de Siva Desiles*.

> *« Professeur et chorégraphe depuis 1996 de l'association Sivayanama de Sainte-Suzanne, Siva Desiles dirige cent vingt-cinq élèves âgés de trois à quarante-sept ans répartis, en dehors de Sainte-Suzanne, à Saint-Paul, Saint-André, Saint-Benoît et Sainte-Marie. Siva souhaite faire profiter de son expérience un grand nombre de Réunionnais et cela n'est possible qu'au sacrifice d'une formation approfondie. En effet, la pratique du Bharata Natyam demande énormément d'application et de persévérance et une attention particulière du professeur. Le danseur classique est rarement récompensé de son travail laborieux au cours des premières années alors que la danse folklorique, qui ne nécessite aucun savoir théorique et très peu de pratique, fait facilement illusion devant un public non connaisseur et lui est tout aussi, agréable à regarder. Ainsi, de nombreux jeunes Indo-Réunionnais désirant se rapprocher de la culture indienne, sont tentés d'apprendre la danse folklorique qui leur permettra de monter sur scène très rapidement, de porter des costumes, le maquillage et les bijoux fastueux et ainsi d'afficher leur indianité. Même si le Bharata Natyam est plus proche de la Grande Tradition de l'Inde à laquelle ils se réfèrent, son apprentissage est trop ardu et trop long pour permettre au danseur de se produire en spectacle dès le début. C'est pourquoi Siva, tout en inculquant à ses élèves quelques bases de Bharata Natyam, privilégie l'apprentissage de chorégraphies non classiques pour leur donner l'occasion de monter sur scène tout en satisfaisant le public. Il souhaite néanmoins*

envoyer quelques-uns de ses danseurs en Inde afin qu'ils obtiennent un diplôme leur permettant de 'prendre la relève et de continuer à épanouir cette culture' » (BALAN, 2000 :84).

Á travers ce récit de vie fait par Anne-Balan qui retrace le parcours et la signification de la danse indienne et des spectacles de danse indienne à La Réunion, nous voyons que la pratique de cet art formerait un pont, une passerelle avec une identité culturelle ancestrale mythifiée qui conjugue danse et religion. La danse indienne permettrait ainsi aux danseurs réunionnais, d'exprimer une identité « hégémonique » autre parce que pure et spirituelle. Se serait ainsi, une manière de dire avec fierté l'appartenance à un univers oriental indien comme résistance à la créolisation indienne réunionnaise et à l'identité française.

Le 15 octobre 1999, Siva Desiles présente au théâtre de Champ-Fleuri de Saint-Denis dans le cadre du Dipavali, « Danse avec les dieux ». Il fait le choix pour ce spectacle de mettre en scène la totalité de ses élèves, quelque soit leur âge et leur niveau. Chaque année depuis 1996, il reprend le même thème et le même principe. Durant plus de deux heures, 18 tableaux se succèdent. Ils évoquent tour à tour les travaux des champs dans les campagnes indiennes et le sentiment amoureux entre jeunes gens avec la danse folklorique et rendent hommage aux dieux par la danse classique. Siva prend le parti de présenter un éventail très diversifié des types de danse existant en Inde. Ses élèves évoluent principalement sur des danses folkloriques autour des thèmes de la vie quotidienne tandis que Siva et sa sœur Jasmine Desiles, présidente de l'association Sivayanama, se réservent les danses classiques, portées vers le sacré et dont la chorégraphie s'avère complexe. Les différentes danses s'alternent sans interpénétration et les sujets se suivent sans réelle cohérence ou enchaînement :

« Dans mon spectacle, le côté folklorique est plus accentué que le classique parce qu'il y a un certain nombre de mes élèves qui n'aime pas le Bharata Natyam et qui trouve cela compliqué. De plus, Je préfère assurer le côté Bharata Natyam parce que ce sont des danses vraiment sacrées et que le niveau de mes élèves n'aurait pas été suffisant pour qu'ils puissent effectuer ses danses-là bien comme il faut.' Notons que si le Bharata Natyam est largement représenté dans la danse classique, Siva innove en proposant deux danses de style Kouchipudi » (BALAN, 2000 :87).

Alors que les danses de l'Inde sont très variées, ce que nous entendos par « danse indienne » correspond souvent au seul *Bharata nâtyam* : « danse/théâtre (selon les règles) de *Bharatha* ». Tiziana Leucci écrit qu'on attribue au « voyant » mythique Bharata un traité (*nâtya shâstra*) qui codifie une grammaire de la danse

telle qu'elle était enseignée vers le début de notre ère dans un contexte de cour royale. La danse (*nrtta*) y est présentée comme un auxiliaire du théâtre (*nâtya*) et le dieu Shiva est dit en avoir inventé les mouvements de base, avant d'en offrir la science à l'ascète *Tandu*, d'où le nom de *Tândava* donné au style masculin. La compagne du dieu, Pârvatî, crée des séquences plus délicates, adaptées à l'expression du sentiment amoureux, base du style *Lasya*.

> *« Bharata décrit un spectacle idéal alternant phases de danse 'pure', chansons accompagnées d'expressions faciales et gestuelles (abhinaya), et compositions scéniques de groupes. Ce texte est resté une référence panindienne par son caractère systématique et sa rédaction en sanskrit. Son existence n'a cependant jamais empêché la multiplicité des styles chorégraphiques ni d'autres traités »*[397] *(LEUCCI, 2010 : 143).*

Ce style chorégraphique serait le produit d'une sélection opérée parmi des styles beaucoup plus variés de l'Inde du Sud. Le répertoire et la technique y ont subi une standardisation qui a favorisé sa diffusion, non seulement comme style tamoul mais comme « style classique nationale ».

Tiziana Leucci indique que la plupart de ces styles sont caractérisés par l'utilisation conjointe de mouvements rythmiques, de gestes et d'expressions du visage. Le rythme serait marqué par les percussions des musiciens (cymbales, tambours), mais aussi pas les danseurs/ses avec les « battus » de pieds (pourvus de chevillières à grelots), la récitation de syllabes rythmiques, et parfois le chant. L'aspect narratif serait véhiculé à travers certains gestes des mains et des expressions des yeux et du visage, mobilisant un lexique gestuel complexe et très stylisé. Le/la danseur/se est aussi acteur, et incarne différents rôles. En ce sens, il s'agit d'un « théâtre dansé ».

> *« Aujourd'hui, ces styles sont enseignés en Inde et à l'étranger dans diverses institutions publiques ou privées, mais connaissent un certain reflux par rapport au style filmi ou 'danse de Bollywood', lui-même né de la fusion de diverses formes (notamment Kathak et Bharata nâtyam) et de leur adaptation à la scène cinématographique. Une évolution plus professionnelle concerne l'alliance de ces formes à la danse contemporaine, pour donner naissance aux styles personnels d'artistes-chorégraphes internationaux, comme Chandraleka, Akram Khan, Navtej Johar Singh ou Astad Deboo » (LEUCCI, 2010 : 145).*

Dans ce bref descriptif de ce que recouvre la danse indienne à La Réunion, en Inde, dans les diverses régions de l'Inde et dans le cinéma indien, nous pouvons voir le lien essentiel entre ces divers pays, cultures, représentations et arts, comme la

[397] Tiziana LEUCCI, « Danse », *Dictionnaire de l'Inde contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010.

danse indienne est liée aux divinités. Il est important de connaître le contexte très peu connus qui permet de comprendre les formations discursives comprises dans la performance même de la danse indienne en Inde, à La Réunion, et plus particulièrement chez le « personnage-personne » principal Siva Desiles qui a créé la première association de danse indienne de Sainte-Suzanne, qui réinterprète lui aussi les sens de la danse indienne.

2.2 « Je » sujet d'un récit-conte-mythologique autobiographique, donc d'un discours de savoir « ethnotextuel » ?

Comment Jasmine Desiles représente-t-elle son « je » ? S'agit-il d'un « je » multiple et d'identités de l'Autre et de soi homogènes ou hétérogènes ? Quelles visions adoptent-elles d'elles-mêmes et de la société insulaire?

Tête Haute et *Letan lontan* représenteraient un exotisme créole tandis que *La Magie de Siva Desiles* mettrait en scène l'exotisme d'une Inde « mythique ». Selon Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, la plupart des récits mémoriels viennent en réponse à la culture moderniste et à l'évolution rapide de l'île de La Réunion ; d'où le retour nostalgique d'une époque qui serait « purement » créole, au cours de laquelle cette identité avait une place importante. Ils reconstituent un « ailleurs » pour le lecteur occidental, rappelant les mythes exotiques dans l'imaginaire de l'île matriciel et de l'isola édénique. Il s'agit de planter un décor réaliste et exotisant, un peu à la manière dont Jasmine commence son récit, par l'introduction d'un conte :

> *« Je vais vous raconter une histoire du genre il était une fois : Deux enfants : un petit frère Siva Desiles et une sœur de deux ans son ainée Jasmine Desiles. Une passion est née en regardant un film indien : la danse. Ils s'amusaient alors à danser et à jouer aux héros dans la maison. »*[398]

[398] Jasmine DESILES, *La Magie de Siva Desiles*, Conservatoire régional de Saint Benoît, 13 octobre 2012.

L'intertextualité avec le film indien et le conte crée une hybridité générique qui est au cœur du spectacle. Nous pouvons parler de comédie musicale autobiographique ou d'autobiographie chorégraphiée, dans le sens où les danseurs illustrent le récit et lui donnent une autre dimension artistique. Au départ, Jasmine Desiles écrit son texte pour accompagner ses chorégraphies, donc en dehors du marché éditorial réunionnais. Cette donne permettrait la représentation d'une Indienne Réunionnaise capable de sortir du discours orientaliste.

Des récits mémoriels dont *Letan lontan* s'appuient aussi sur des photographies et des dessins pour rendre compte d'une intimité ou d'une patrimonialisation comme nous l'avons démontré dans la deuxième partie. Ces dualités : intime/patrimoine, privé/public rappellent un peu la perspective des romanciers coloniaux qui, dans la continuité de l'exposition coloniale, souhaitaient rendre compte de la société insulaire et de tout ce qui la composait, dont l'intimité des races.

Ces dualités travaillent aussi le texte de Jasmine Desiles, puisqu'il y a va-et-vient entre enseignement de littérature tamoule sur les divinités et entre la transmission de l'enseignement du professeur de danse Siva Desiles. Dès la première chorégraphie, l'un des danseurs joue le rôle du professeur Siva tandis que les danseuses, celui des élèves. Cette première danse dédiée à la divinité Ganesh ouvrant traditionnellement les spectacles de l'association Sivayanama, est interprétée par l'élève, pour montrer la capacité de Siva Desiles à transmettre son savoir.

La Magie de Siva Desiles commence par un chant-prière, et par une danse en l'honneur de Ganesh à qui le danseur demande bénédiction et protection pour le bon déroulement du spectacle. Il s'agit d'une première étape importante dans le

spectacle, en ce qu'elle inscrit *La Magie de Siva Desiles* dans une tradition d'ouverture du spectacle, liée à la divinité hindoue. C'est aussi se lier à Dieu à travers la danse, qui devient un nouveau langage, accompagnant le texte explicatif autobiographique. Jasmine semble rendre ici hommage à la tradition de son défunt frère dont les deux premières danses du spectacle « Danse avec les dieux » sont des demandes de bénédiction, de Siva seul tout d'abord puis de ses élèves. Il fait appel à un prêtre d'origine indienne pour chanter une prière à Ganesh. Cette prière est destinée selon lui, à « éclaircir le spectacle, à écarter tous les obstacles qui pourraient lui nuire » (BALAN, 2000 :91).

> *« Il rappelle ainsi que danser le Bharata Natyam est une façon de prier les divinités 'que ce soit Rama, que ce soit Sita, que ce soit la Déesse-mère, que ce soit Nataraja, que ce soit Shiva, Parvati. C'est en dansant que nous invoquons les divinités » (BALAN, 2000 :92).*

Aucun danseur réunionnais ne déroge à la tradition et ne rend pas hommage à Ganesh sous forme de danse.

> *Dès les années 60-70, la danse hindoue n'aurait cessé de se manifester et de se répandre par le monde ; de même que le nombre de ses admirateurs n'a cessé de s'accroître selon Usha Chatterji[399]. La danse hindoue a la capacité de prêter à l'être humain, plus que toute autre expression artistique de l'Inde, la précieuse apparence de la divinité. Elle est considérée comme la manifestation physique du rythme cosmique. En Inde, elle serait associée à tous les aspects de la vie, qu'il s'agisse de danse religieuse et traditionnelle des temples (Bharat-Natyam et Kathakali[400]) ou de simples danses populaires.*

Dans son deuxième tableau, *La Magie de Siva Desiles*, ce même élève qui joue le rôle du professeur Siva Desile « incarne ensuite ce dieu Siva, le Maître de l'Univers. Dans ce tableau […] il met en avant son aspect destructeur, on y retrouve son épouse, la déesse Parvati, son fils Ganesh, les Devadassis et leurs gardiens. »[401] Le même danseur représente successivement Siva, le dieu Shiva, l'âme de Siva pendant la scène de la veillée funéraire, et garde la position centrale de meneur, comme un guide, qui n'aurait finalement jamais quitté ses élèves, son association et sa sœur Jasmine. Il serait ce présent-absent, cet éternel recommencement symbolisé par la divinité elle-même.

---

[399] Usha CHATTERJI, *La danse hindoue*, Paris, l'Asiathèque, 1982, p.2.

[400] Différents styles classiques de la danse hindoue. Le Kathakali est une danse-pantomime.

[401] DESILES Jasmine, *op. cit*.

Il y aurait en effet, dans la danse hindoue, une dimension essentiellement spirituelle, liée au concept du dieu Shiva. Le maître suprême de la danse est Nataraja, le dieu Shiva, est connu sous trois aspects principaux : Le dieu de la destruction, L'éternel *yogi*[402], Le dispensateur de présents.

> *« Sous son premier aspect, dans sa danse Tandava, il réduit l'univers en atomes, il symbolise l'anéantissement de l'ego humain, de ses illusions et de ses désillusions ; il est l'image de la complète destruction » (CHATTERJI, 1982 : 6).*

Contrairement aux concepts occidentaux, l'idée de destruction implique pour la culture hindoue, un pouvoir de recommencement qui reconstitue perpétuellement ce qui a été dissous ; Shiva est alors considéré comme Ishwara, le dieu suprême, ou Mahadeva, le grand dieu.

Le classique étant le type le plus ancien et étant consacré à la représentation des divinités est hiérarchiquement supérieur à tous les autres. D'où les deux premières chorégraphies de *La Magie de Siva Desiles*, dont l'une met en scène la création d'un nouvel ordre mondial par le dieu Shiva. La comédie musicale explique sa conception de sa vie réunionnaise grâce au mythe indien.

Dans l'incipit, la narratrice (Jasmine Desiles en narratrice omnisciente) est interne, puisqu'elle utilise la première personne du singulier, comme dans une autobiographie qui débute pourtant son récit par une formule typique des contes :

> *« Je vais vous raconter une histoire du genre il était une fois : Deux enfants : un petit frère Siva Desiles et une sœur de deux ans son ainée Jasmine Desiles. Une passion est née en regardant un film indien : la danse. Ils s'amusaient alors à danser et à jouer à l'héros et à l'héroïne dans la maison.»*

Est-ce le conte ou le mythe du Mahabarata, étant donné que le prénom Siva est aussi celui du dieu présenté dès le deuxième tableau, et qui est peint en fond de scène ? Qui plus est, le comédien qui incarne Siva Desiles est celui qui dans ce deuxième tableau intitulé « Thilana », représente Siva est aussi le dieu de la danse.

---

[402] Le yogi est l'homme qui renonce à la vie matérielle terrestre, médite afin de se libérer de l'Illusion (Mâyâ), pour ne pas renaître et devenir capable de s'abîmer dans l'Être suprême (Parabhram) par la compréhension de son moi intérieur.

Plusieurs parallèles apparaissent : Siva Desiles et la divinité Shiva qui sont liés par le prénom et par le mythe rattaché à la danse indienne. Siva le danseur et le Dieu Shiva de la danse qui sont ici mis en parallèle, comme en mise en abyme, puisque les histoires de la genèse de la danse est intriquée dans celle de l'enseignement du professeur Siva Desiles dans l'association de danse indienne.

De plus, l'auteure écrit volontairement le prénom de la divinité comme celui de son frère défunt comme pour mieux les confondre dans sa vision de la réalité du monde réunionnais et de son histoire traversée par celle des Dieux, des défunts et des ancêtres. Ainsi, le texte rappelle les romans analysés plus haut fondès sur les croyances populaires, et le lien transgénérationel. De cette manière, Jasmine devient aussi une pacotilleuse.

En rapportant cette histoire, elle fait le lien avec des réalités dont les coïncidences font hésiter entre une explication rationnelle ou irrationnelle. Ce qui veut dire que l'œuvre s'inscrit à la fois, dans une tradition de danse indienne qui est l'expression artistique d'une culture indienne « créolisée », dans une tradition mythologique des divinités qui fait le lien avec la tradition de danse indienne, puisqu'il y a un type de danse, qui ouvre le spectacle, à savoir le Bharatanatyam mettant en scène des divinités et dans une tradition « ancestrale », puisque Siva

Desiles devient « l'ancêtre » protecteur de sa sœur et des membres de l'association et dont le spectacle rend hommage.

La première chorégraphie met en scène dans une mise en abyme, le fondateur de l'association qui transmet à ses élèves, à l'une en particulier, une jeune femme, la danse classique représentant le Dieu Ganesh puisque le texte raconte l'histoire de la naissance de cette association, à savoir, la rencontre de la danse et de Siva Desiles d'hier à aujourd'hui. *La Magie de Siva Desiles* serait la représentation d'un savoir transmis par le frère de la narratrice, avec en arrière-plan les mythologies. Jasmine reproduit à son tour, ses rites et met ainsi en scène une perpétuation et une réactualisation d'une tradition :

> *« Dès ses premiers cours, il initie ses élèves à la danse classique indienne : le Bharatanatyam pour qu'ils puissent l'exécuter sans lui. La première danse apprise est dédiée au Dieu Ganesh. (Chorégraphie Ganesha Kartouvam) Dieu à la tête d'éléphant, celui qui enlève tous les obstacles sous forme de Vineshwara. Il apprend à ses danseuses qu'on doit toujours vénérer le dieu Ganesh avant le début d'un spectacle, pour que celui-ci se déroule bien. »*

Jasmine devient la conteuse de la vie « magique » de son frère. D'emblée, le texte s'inscrit dans la réactualisation d'une tradition chorégraphique en faisant revivre au spectateur cette histoire passionnelle de la danse chez Siva. Cette chorégraphie (dédiée au dieu Shiva) met en exergue sa toute puissance : « Ici c'est aussi des louanges faites à ce dieu de l'intelligence qui adore les sucreries [Ganesh] mais aussi au dieu des dieux [Siva] ».

Jasmine Desiles utilise des chorégraphies pour illustrer les moments marquants de l'existence qui sont liés à son existence, puisqu'elle aura la mission de poursuivre son œuvre. Comme dans les récits mémoriels mauriciens et réunionnais, elle opère un va-et-vient entre le soi et le collectif, les autres à qui elle souhaite transmettre un savoir sur dieu, sur le sens de l'existence et sur l'éternel retour du même. Elle cherche à ramener le spectateur à sa perception du monde à laquelle le spectateur devrait adhérer. Ainsi, dans cette comédie musicale autobiographique, le lecteur et le spectateur seraient dans la position du Même, et non plus dans l'altérité.

2.3 Des identités hétérogènes, complexes et universelles ou le retour à un mythe de compensation de pureté de la race ?

Comme dans tous textes autobiographiques et dans les récits mémoriels, dont ceux qui ont été précédemment analysés, il est question d'identité des narratrices. Jasmine Desiles rend-elle compte d'une identité hétérogène ou passe-t-elle par un mythe de compensation de pureté de la race ? Le titre du spectacle « La Magie de Siva Desiles » génèrerait un récit prenant la forme des mythologies indiennes et du conte, étant donné qu'il met en avant une vision du monde surnaturel dans lequel baigne la narratrice. Le surnaturel et la croyance religieuse servent à expliquer le sens de sa vie.

Jasmine Desiles fait état des divers rites tamouls réunionnais dans quatre chorégraphies dévotionnelles situées au début du spectacle pour rendre hommage aux divinités et pour exprimer une identité de fervents croyants des héros, et situées au moment de sa prière dans la deuxième partie du spectacle. La « Bataille du bien contre le mal » qui en fait partie et qui représente le conflit intérieur de la narratrice cherchant à acquérir une certaine sagesse, après de longs sacrifices.

Il faut savoir que la chaîne locale qui a diffusé le spectacle a choisi de ne garder principalement que des danses dévotionnelles et certaines chorégraphies folkloriques modernes, alors que *La Magie de Siva Desiles* comportait un plus grand nombre de danse folkloriques modernes. Tout se passe comme si cette comédie musicale autobiographique à la forme générique floue était trop moderniste pour qu'elle puisse être retransmise dans son intégralité et dans son écriture qui n'apparaît quasiment pas. Cette chaîne télévisée locale diffusant habituellement des spectacles de danses indiennes et non des comédies musicales ne parvient pas à faire le lien entre ces danses si hétérogènes dont les thèmes, les discours, les cultures et les langues mettent en scène la complexité des mondes dans leur chevauchement des temporalités présent-passé, traditionnel-moderne et spatiales (La Réunion, Sud et Nord de l'Inde), du cinéma bollywoodien et des chants religieux.

2.4 Un conte-mythologie autobiographique chorégraphié indien créolisé ?

Est-on dans un nouvel exotisme à cause de la mise en scène du retour à la source, à l'Inde perçue comme un mythe compensatoire et « Inde fabuleuse » ? Il semblerait que Jasmine Desiles ne s'inscrivant pas dans le marché éditorial et « littéraire », se perçoit comme une amatrice, et non comme écrivaine. Elle n'écrit pas pour être publiée mais pour élaborer la trame de son spectacle de danse. Elle n'écrit pas pour le marché européen ou français. Par conséquent, elle devrait avoir une écriture de soi libérée de ces contraintes énonciatives ainsi que de tout horizon d'attente.

Son « je » n'est présenté qu'au début et à la fin de son récit pour instaurer une distance spirituelle de celle qui porte un regard sur le sens de sa vie, sur celle de son frère que les dieux leur ont donné. Elle se place donc dans la situation de celle qui conte sa propre « épopée », ayant une totale maîtrise sur sa vie, sur son passé et son présent. Son discours n'a lieu que pour représenter l'expérience de la sagesse.

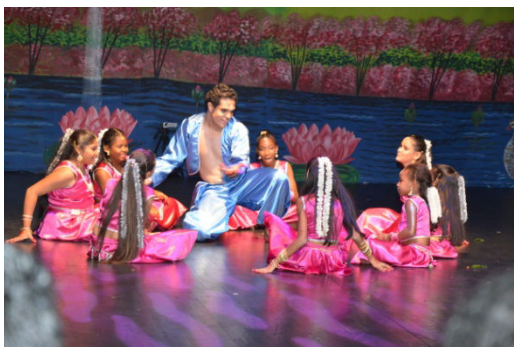
La première partie est entièrement dédiée aux divinités (Ganesh, Shiva, Mariamman liée au dieu Shiva). Le frère de Jasmine est le « précurseur » dans le sens où il amène à La Réunion un nouveau style de danse dévotionnelle, le Karagam. Il se situe donc dans la posture de l'enseignant qui transmet un savoir, que l'auteure transmet à ses élèves, qui portent ce savoir au public. Nous sommes donc dans une représentation d'un discours de pouvoir, étant donné que le discours de savoir est rattaché à la puissance. Dans la culture indienne, celui qui enseigne et a la connaissance se situe en haut de la hiérarchie, bien que nous ne sommes pas en mesure de dire que Siva, dans cette représentation musicale est un Brahmane. Toutefois, le caractère sacré et spirituel que revêt la représentation de *La Magie de*

Siva Desiles rappelle cette position du Brahmane indien qui tend à l'élévation de l'âme et à une vie spirituelle tout au long du spectacle.

Le premier spectacle de danse de Siva Desiles qui est rapporté dans le texte marquerait la venue d'une nouvelle ère :

> *« En 1996, il démarre son premier spectacle avec ses propres chorégraphies pour le nouvel an tamoul. Des danses folkloriques très appréciées du public.* ***Jaadu*** *Une danse où il accompagne ses petites danseuses en étant un magicien. Un rôle révélateur pour les années qui ont suivi » (DESILES, 2012).*

Le nouvel an tamoul, comme chaque nouvelle année culturelle est synonyme de renouveau. D'où cette date qui symboliserait une transformation de Siva Desiles. Cette date indique une rupture ou un commencement, puisque *Jaadu* n'est pas une danse dévotionnelle, comme les trois précédentes qui ont ouvert le bal. Il s'agit d'une danse folklorique réalisée par de petites filles, (dont la bande-son est tirée d'un film Bollywood) qui met en exergue le lien particulier que Siva entretenait avec ses petites élèves comme Père, Professeur et magicien comme l'évoque la présence de bulles. Le public plonge au cœur d'un monde fantaisiste fait d'innocence, de féérie, de joie et d'amusement dans le jeu des petites danseuses qui rient, font la ronde autour de Siva.



Situé au milieu d'elles, Siva rappelle le conteur qui guide en transmettant des valeurs de partage et d'amour. Il est mis ici en avant dans cette première chorégraphie de danse folklorique moderne le caractère protecteur, et affectueux de Siva vis-à-vis de ses petites élèves qui le tirent à droite et à gauche. Nous avons affaire à un discours patriarcal. Peut-être que Jasmine aura voulu faire la transition entre danse classique et dévotionnelle et danse folklorique modernisée par cette représentation de *Jaadu*, puisque nous nous situons encore plus ou moins dans une vision traditionnelle du discours patriarcal et de ses valeurs. Mais que signifie réellement Jaadu ? « Une danse où il accompagne ses petites danseuses en étant un magicien. Un rôle révélateur pour les années qui ont suivi. On parle donc ici de magie. »

Mais de quel genre de magie est-ce ? Celle des dieux, de la passion de la danse, des contes pour enfants ? Ou celle des spectacles de cirque ? Siva Desiles serait-il une sorte de « Magicien d'Oz » créant un nouveau monde pour la nouvelle année ? « Des enfants cherchent son mystère ; Ils se demandent ce qui se passe dans le monde et ils veulent voir. » Cette phrase reste ambiguë et contribue à rendre le suspens dramatique du texte. Á quoi correspond le « son », au mystère de Siva ou au mystère de la Magie ?

Le narrateur donne peu d'élément. Il attire l'attention sur un élément qu'il dévoile au fur et à mesure. La dernière phrase (« Ils se demandent ce qui se passe dans le monde et ils veulent voir ») annonce la quête de l'enfant qui souhaite connaître le monde. *La Magie de Siva Desiles* se propose de faire découvrir au public comme à ses petites élèves ce qu'est le monde, notamment dans le fait qu'à un moment donnée, plusieurs d'entre elles regardent au loin, la main au-dessus des yeux figurant la longue vue.

Nous avons là affaire à une mise en abyme, puisque dans cette première danse folklorique traditionnelle, Siva joue le rôle du conteur, de celui qui transmet la connaissance sur le monde, qu'il a laissé en héritage à sa sœur qui transmet à son tour cette connaissance du monde au public. Cette scène pourrait faire office de mini-pièce de théâtre rapportant d'avance ce qui va se passer, à savoir une prolepse. En effet, après la lecture du texte, et après avoir vu le spectacle dans son intégralité,

le spectateur comprend que cette fameuse magie est contenue dans l'existence, autrement dit dans les menus faits de la vie, dans le quotidien de chacun.

Á l'image de l'enfant en perpétuel apprentissage, le spectateur est celui qui redécouvre le monde dans lequel il évolue. Il y aurait des choses immuables dans ce que les préceptes moraux et philosophiques expliquent, et que l'histoire répète, comme un « éternel retour du même » dans cet avenir inconnu. Jasmine Desiles retrace une histoire à valeur d'exemple. Contrairement à l'ensemble des récits mémoriels réunionnais qui se centrent essentiellement sur le lieu, (excepté *Tête Haute*) les espaces qui ont constitué l'imaginaire, le passé et l'identité (géographiques) de l'auteur sont quasiment absents du texte. Les récits mémoriels de manière générale, reconstitue un certain exotisme dans la description constante d'un « ailleurs » pour le lecteur occidental, qui lui rappelle les mythes exotiques, et l'imaginaire de l'île matriciel, isola édénique. C'est par exemple le cas de Guy Douyère dans *Marie Biguesse Amacaty*. Il s'agit de planter un décor réaliste mais aussi exotisant, un peu à la manière dont Jasmine commence son texte, par l'introduction d'un conte :

> *« Je vais vous raconter une histoire du genre il était une fois : Deux enfants : un petit frère Siva Desiles et une sœur de deux ans son ainée Jasmine Desiles. Une passion est née en regardant un film indien : la danse. Ils s'amusaient alors à danser et à jouer aux héros dans la maison » (DESILES, 2012).*

Cette intertextualité avec le film indien et le conte crée une hybridité générique qui est au cœur de ce spectacle qui est elle aussi à la croisée du film indien et du conte. Les chorégraphies ont en effet, pour supports musicaux les chansons de films indiens et illustrent le récit autobiographique de Jasmine Desiles. D'autant que les vingt-trois tableaux présentés sont inspirés de ceux des films bollywoods et de réalités cultuelles réunionnaises revisitées par la culture indienne, c'est-à-dire que les mots créoles pour désigne r des objets cultuelles disparaissent pour laisser place aux mots indiens.

Qui plus est, la relation Inde/Réunion, Réunion/Inde est au cœur de *La Magie de Siva Desiles* : « Après s'être renseigné, il s'envole pour Maurice, puis en Inde pour apprendre et pouvoir enseigner. Son diplôme en poche, il retourne à La Réunion et ouvre son école de danse Sivayanama en 1996 » (DESILES, 2012). Il s'agit d'un va-et-vient géographique, idéologique, linguistique et culturel entre Inde

et La Réunion. Parce que le but est de mettre en scène cet entre-deux identitaire dans lequel se situe son imaginaire, d'où l'insertion de récit mythologique, de l'épopée de dieux indiens qui perdent le spectateur dans cet espace-temps, dans ce temps de l'origine, recrée à chaque moment de la danse :

> *« Dès ses premiers cours, il initie ses élèves à la danse indienne : le Bharatanatyam pour qu'ils puissent l'exécuter sans lui. La première danse apprise est dédiée au Dieu Ganesh. [Ganesha Kartouvam] Dieu à la tête d'éléphant, celui qui enlève tous les obstacles sous forme de Vineshwara. Il apprend à ses danseuses qu'on doit toujours vénérer le dieu Ganesh avant le début d'un spectacle, pour que celui-ci se déroule bien. Ici c'est aussi des louanges faites à ce dieu de l'intelligence qui adore les sucreries mais aussi au dieu des dieux » (DESILES, 2012).*

Le spectateur devient lui aussi, élève de Siva, dans le sens où ce spectacle de danse transmet un savoir, par effet de miroir.

En outre, apparaît dans ce récit épique tiré de la mythologie indienne, le côté « ethnotextuel » et naturaliste des récits mémoriels réunionnais qui tendent à transmettre un savoir dans les détails. Le texte devient un enseignement :

> *« L'emblème de Siva est d'ailleurs le phallus ou Lingam, symbole de la création. Il a les yeux mi-clos car il les ouvre lors de la création du monde et les ferme pour mettre fin à l'univers et amorcer un nouveau cycle.' 'Ici, leur professeur incarne ce dieu Siva, le maître de l'Univers. Dans ce tableau qui s'intitule Thilana, il met en avant son aspect destructeur, on y retrouve son épouse, la déesse Parvati, son fils Ganesh, les Devadassis et leurs gardiens. »*

Une fois de plus, l'hommage rendu est double, étant donné qu'il y a mise en scène du frère Siva représentant le Dieu Shiva dans une danse classique. Cette dualité Siva homme et Shiva dieu a une importance fondamentale dans l'organisation et la signification de L*a Magie de Siva Desiles*, pour ainsi mieux retracer le lien fort qui existait entre le frère disparu et les divinités indiennes. C'est le discours du frère qui introduit celui de la sœur. Ou bien est-ce le discours de son frère qu'elle reprend à son compte ?

> *« Étant un fervent pratiquant de l'hindouisme, Siva a voulu faire découvrir à ses élèves un style de danse dévotionnelle très peu connue à La Réunion : le Karagam dans laquelle il exprime toute son adoration aux divinités. »*

Dans ce que Jasmine Desiles qualifie de comédie musicale autobiographique, il nous semble voir également des traces d'ethnotextes de la culture indienne dans une volonté de se réapproprier les savoirs indiens, comme dans les romans coloniaux et exotiques. Cette fois, il s'agit de réappropriation de discours de savoir féminin sur le monde réunionnais et indien de sujet féminin, alors que les romans coloniaux mettaient en avant selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou, des rites indiens négatifs, liée à la sorcellerie dans une perception homogène, la narratrice de la comédie musicale remet en cause ses préjugés religieux en alliant rites hindous et rites malbars.

Le public qui assiste aux spectacles de danse indienne n'est pas homogène, se composant en général majoritairement d'Hindous. Lynda Sellom estime d'ailleurs que l' « on peut très bien apprécier la danse indienne sans être hindoue, de même que l'on peut apprécier la musique sans savoir lire une partition ». Qu'il soit Hindou ou non, il semble que le public réunionnais ne soit pas très connaisseur et soit plus attiré par l'aspect esthétique de la danse que par sa signification. Pour remédier à ces lacunes et pour faire apprécier aux spectateurs toute la dimension de la danse indienne, les danseurs proposent de plus en plus souvent, des petits livrets explicatifs ou introduisent une voix off qui présente chaque scène. Oumarani Cannane déclare donner toujours des explications de ce qu'il danse au public pour l'aider à comprendre.

> *« Il faut prendre le temps d'expliquer pour que les gens suivent. Je le fais depuis mon premier spectacle 'hommages et offrandes'. c'était des séquences de danse, des tableaux différents sans histoire suivie. Entre chaque scène je venais sur scène avec la présentatrice. Elle expliquait la scène en français et moi je mettais les gestes dessus. […] Tout est dans le mime, dans l'expression du visage et de ce que l'on a envie de montrer » (BALAN, 2000 :94).*

Le spectacle de danse porterait une sorte de discours ethnotextuel explicatif qui compose en partie *La Magie de Siva Desiles*, rappelant le mode de fonctionnement des récits mémoriels. *La Magie de Siva Desiles* se caractériserait lui aussi par une réappropriation d'un discours de savoir dans le but de se réapproprier une identité de professeur de danse indienne aussi appelé Guru. Nous pouvons nous demander si cette forme de discours « ethnologique » de savoir n'empêcherait-il pas l'écriture réelle libérée et nouvelle de soi. Pour quelles raisons les danseurs ressentent-ils le besoin de transmettre ce savoir culturel indien à travers la danse ?

2.5 Retour à une formation discursive de la pureté identitaire orientaliste ?

En tant que représentation de la culture indienne, la danse permettrait en premier lieu, autant aux danseurs qu'au public d'origine indienne, de « retrouver leurs racines ». Anne-Laure Balan affirme qu'une partie des Réunionnais indiens (malbars) estime que l'immigration et l'adaptation des engagés indiens au contexte local les aurait éloigné de leur culture d'origine qu'il est nécessaire désormais de se réapproprier. Cette altérité exhibée comme un retour aux sources, comme une quête vers une identité plus authentique, en dehors de tout mélange et de tout métissage rappelle la perspective des romans coloniaux dans leur représentation d'un mythe de la pureté de la race.

> *« Dans le discours des danseurs, le sentiment d'une perte, d'un éloignement culturel lié à l'éloignement géographique est omniprésent et la danse semble être alors un des moyens de 'retrouver la tradition' » (BALAN, 2000 :96).*

Dans le cadre de son association Sivayanama, Siva Desiles estime devoir « perpétuer la culture indienne, faire passer un message de solidarité mais aussi donner une meilleure connaissance de ce qui est [leur] substrat culturel Indien » (BALAN, 2000 :97). En tant que représentant réunionnais de l'art dansé indien, Siva s'impose une certaine rigueur dans sa pratique afin d'en donner une image aussi fidèle que possible.

Contrairement au bal tamoul qui donnait à voir la créolisation de l'univers des récits épiques indiens, la danse indienne réappropriée met plutôt en scène un

univers parallèle, dans des langues ou tamoules ou hindi, tirées du cinéma indien. Les associations de danses indiennes tendent alors à reconstituer une Inde mythique « pure » dans la pratique du Bharata Natyam. Pour sa part, Siva Desiles a conscience que l'usage de la danse folklorique est sujet à caution. Toutefois, il prend le risque d'encourir la critique des spectateurs avertis pour contenter ceux qui ne le sont pas. Ces spectacles de danses indiennes entreraient-ils en résonnance avec les bals tamouls réunionnais ?

Même s'il affirme préférer danser le Bharata Natyam, « parce que c'est dans cette danse qu' [il] peu[t] mettre en œuvre toutes les connaissances qu' [il a] pu apprendre, c'est-à-dire les mimes, les expressions, enfin vraiment montrer tout ce qu' [il] sai[t] », Siva Desiles présente également du folklorique « parce que le public réunionnais n'est pas très connaisseur. » Moderniser la danse par l'intermédiaire du folklorique correspond à une nécessité imposée par le manque de savoir du public local : « Devant un récital de Bharata Natyam, les spectateurs réunionnais vont se lasser. Ils ne vont pas comprendre ce que l'on dit, pourquoi les musiques sont lentes puis deviennent rapides ».

Pourtant cet idéal de pureté ne serait accessible que par la danse classique indienne et non par le folklorique. Il y a donc, dans leurs représentations des types de danses, une idéologie rattachée à chaque type de danse.

Siva Dèsiles n'hésite pas à utiliser des musiques modernes et des chorégraphies plus proches des danses occidentales que classiques indiennes pour satisfaire le public. Toutefois, il garantit une « authenticité indienne » en conservant des thèmes qu'il considère comme faisant partie du « cadre tamoul », de la culture du Sud de l'Inde :

> *« Si on prend des chansons folkloriques qui sont très modernes pour plaire au public, les danses interprétées sont des scènes de la vie quotidienne, mariage, disputes entre amoureux, retrouvailles avec des jeunes, des petits, des plus grands pour rester toujours dans le cadre tamoul, pour ne pas sortir de là, pour ne pas insulter notre art. »*

Contrairement à Lynda Sellom, il ne marginalise pas la traditionnelle danse classique et ne conçoit pas la modernisation de la danse indienne sans le respect de certaines règles. Parallèlement, d'autres danseurs ou associations récusent cette forme d'actualisation et prônent le respect des valeurs orthodoxes de la danse et des règles strictes du *Bharata Natyam*. Moderniser la danse serait pour certains, un non

respect de la tradition. Ce que Lynda Sellom ou Siva Desiles considèrent comme une évolution positive, Oumarani Cannane le déplore. Il constate avec déplaisir que les danses modernes indiennes ont surpassé en popularité la danse classique à La Réunion (BALAN, 2000 :100). Selon elle, les danses dites « folkloriques » sont issues du cinéma indien, « principal loisir de tous les Indiens ». Un nombre croissant de films proposent des musiques et des danses qui, tout en gardant une spécificité indienne, s'inspirent de leurs équivalents occidentaux :

> *« L'Inde a envie de se mettre au diapason de l'Occident. Pour ce qui est de la musique et de la danse c'est la même chose. Les musiques modernes sont souvent inspirées des musiques occidentales. Le cinéma est un lieu de rêve pour eux. Tout ce qu'ils ne peuvent pas faire, ils le voient dans les films, comme les actrices qui dansent à l'occidental'. Mais parallèlement, la danse classique perdure et 'n'est pas près de mourir non plus' » (BALAN, 2000 :101).*

Pourtant, selon Oumarani Cannane, l'intérêt réunionnais pour ces danses viendrait de la facilité d'apprentissage : « Ce côté de la danse plaît à la masse de la communauté hindoue parce que la chorégraphie s'apprend très rapidement et qu'au bout de deux mois on peut passer sur scène ». Elle regrette que les spectacles de danses modernes se produisent dans les grandes salles de l'île alors que la danse classique, pourtant « reflet de l'identité du peuple indien, est un peu mise aux oubliettes ». Elle sous-entend que les danses folkloriques ou modernes ne correspondraient pas à la culture indienne de laquelle les « Tamouls » réunionnais cherchent à se rapprocher (BALAN, 2000 :101-102).

Selon les analyses d'Anne-Laure Balan, ils tendent à la pureté de la race, à un retour aux sources et au communautarisme. Les Réunionnais qui revendiquent une identité indienne et plus particulièrement tamoule, ne peuvent toutefois échapper aux modèles culturels dominants occidentaux véhiculés au sein de leur société. Ainsi – à l'instar de la religion hindoue, importée par les engagés indiens, puis adaptée au contexte local- il semble que la pratique de la danse indienne, introduite récemment dans l'île, ait connue quelques transformations comparée à sa forme originelle.

En premier lieu, la plupart des danseurs de La Réunion – alors que la danse représente pour eux, un emblème identitaire prépondérant du renouveau tamoul, nous l'avons vu- exprime paradoxalement le désir de rendre leur art accessible à l'ensemble de la population réunionnaise (BALAN, 2000 :103). Autrement dit, la

danse indienne à La Réunion doit faire face à un paradoxe identitaire, pris d'un côté entre le retour aux origines indiennes sans souillure et de l'autre côté, rester dans la demande des spectateurs réunionnais qui les éloignerait de la « vraie » identité indienne, parce que moderniste et « occidentalisée ». Chez une certaine majorité de danseurs réunionnais, nous retrouvons cette idée orientaliste d'une Inde mythique et ancestrale incompatible avec l'évolution moderniste, sans contact et sans influence avec l'Occident. Nous ne sommes donc pas loin de la représentation réifiante des littératures exotiques dans un réseau de différence simplifié.

> *« [Pourtant] Les arts traditionnels traversent des cycles de croissance, de décadence et de renouveau. Après avoir prospéré pendant des siècles dans les temples et les cours royales, les danses indiennes se sont étiolées durant le règne colonial. Elles ont ensuite retrouvé leur vigueur dans le courant du mouvement nationaliste pour entamer une renaissance dans l'Inde indépendante » (VENKATARAMAN, 2003 :7).*

Selon Leela Venkataraman[403], le règne colonial a engendré la décadence de la danse indienne, qui a ensuite été utilisée par le mouvement nationaliste pour marquer la renaissance de l'Inde indépendante. Les arts classiques ont toujours été mis en question par la dialectique opposant la tradition à la modernité. Alors que Leela Venkataraman explique qu'à aucun moment, les anciens textes, dont le *Natya Shastra*, la bible de la danse indienne, ne laissent place à une mémoire culturelle ignorant les impératifs du présent. La continuité suppose à vrai dire la reconnaissance des traditions comme des courants du passé vers le futur (VENKATARAMAN, 2003 :7).

> *« Le passage de la danse du temple et des cours royales à la scène de spectacle a engendré des mutations. Les danses cultivées pendant longtemps dans des domaines intérieurs sont maintenant présentées sur la scène mondiale. Les transformations sont inévitables et personne ne s'imagine que les traditions puissent être figées dans le temps. Mais la direction qu'elles prennent reste la grande question » (VENKATARAMAN, 2003 :7).*

En conséquence, nous pouvons dire que Siva Desiles aurait une conception plus vraie de ce qu'est la danse indienne dans son évolution constante.

---

[403] VENKATARAMAN Leela, *La danse classique indienne : une tradition en transition*, [s.l], EDL, 2003.

3. Tradition moderne : dissidence de la formation discursive hégémonique ?

3.1 Entre discours patriarcal et contre-discours : temporalités et espaces croisés : mythe compensatoire et originel.

Dans *La Magie de Siva Desiles* nous relevons un discours en rupture, dissident, différent du discours hégémonique colonial orientaliste, dans les représentations des négociations des identités réunionnaise, malbaraise, indienne du Sud et du Nord, de l'Occident français et américain, cultuelles et culturelles, féminines et masculines, car Jasmine Desiles parvient à faire danser aussi bien des filles que des garçons. La mise en scène d'une dialectique et d'une constante négociation identitaire révèle la complexité et le fait qu'on ne peut figer ces narrateurs et personnages féminins. Ce serait une manière originale d'interpréter l'identité féminine de couleur. Car la capacité d'une femme indienne réunionnaise à remplacer un homme indien réunionnais qu'a été son frère, est au cœur du spectacle. Jasmine a été capable à la demande de son frère de poursuivre ce qu'il avait commencé. C'est surtout sa capacité à faire danser de jeunes garçons qui fait sa fierté, étant donné qu'il s'agissait d'une spécificité réunionnaise : « Á cette époque, il était le seul professeur masculin de danse indienne à La Réunion. »

Pouvoir exprimer une identité masculine et une identité féminine dans ses chorégraphies constitue pour elle, une réappropriation genrée qui la place au-dessus de la subalterne. Elle accède à la représentation du Premier sexe. Le personnage principal parvient à faire reproduire à ses élèves une certaine virilité et une idée de la masculinité indienne. Cette attention particulière portée à l'identité de genre des danseurs et de l'identité genrée qu'ils renvoient donne à voir le côté androgyne du dieu de la danse (Nataraj qui est une forme que peut prendre Shiva) qui allie féminin et masculin et les réconcilie dans et par la chorégraphie.

Si Jasmine Desiles donne à voir en priorité des chorégraphies spécifiquement masculines et féminines, elle parvient également à mettre en scène dans ses chorégraphies une identité mixte, dans lesquelles les filles et les garçons exécutent les mêmes pas, excepté dans certains cas, où la séparation des genres féminins et masculins est mise en exergue.

Il y a bien pourtant une séparation des genres, notamment dans la dernière chorégraphie « Happy ending », qui correspond à une vision « traditionnelle » de ce que représentent l'homme et la femme, dans la séparation de groupes hommes femmes, enfants, adolescents. Le début de la musique se veut folklorique traditionnelle, d'où une séparation des groupes qui n'exécutent pas les mêmes pas, l'un représentant la sensualité féminine, l'autre renvoyant aux jeux d'enfants, un autre à une course gracieuse. Les groupes forment ensuite une chaîne, une ronde qui renvoie au cycle de la vie, à l'éternel retour du même, à l'histoire qui se répète. Cette chaîne se brise au moment crucial de la chanson bollywoodienne séparant à gauche les garçons, et à droite les filles se tenant bras-dessus bras-dessous symbolisant ainsi un lien fort qui les unit dans la fête, puisqu'ils se mettent ensuite à applaudir toutes celles et ceux qui viennent un à un, défiler et exprimer un trait de caractère, une action renvoyant à un précepte, un conte, une réalité qui est

additionnée à d'autres réalités plurielles et singulières formant l'hétérogénéité de la vie indienne et réunionnaise.

Cette séparation est abolie dans la deuxième partie de la chanson, dans laquelle la séparation des genres est abolie, puisque tous se regroupent au fond de la scène, comme en signe d'un dernier au revoir, puisque les gestes de la main font office d'une salutation universelle qui achève l'histoire, étant donné que le défilé se poursuit. Le rythme a changé, nous sommes plus dans du folklorique traditionnel mais du folklorique moderne, un rythme qui ferait plus moderne et qui renverrait à une idée mixte des genres. Car en effet, c'est sur des musiques aux rythmes plus « modernisant » que les deux groupes féminins et masculins se rencontrent pour exécuter les mêmes pas. Tout se passe comme si la barrière sexuelle n'avait jamais existé. Comme si filles et garçons ne représentaient qu'une identité indienne, unies, et non plus deux identités indiennes différentes par le genre. C'est par exemple le cas dans la chorégraphie portant le nom de la chanson *Thug le,* tandis que dans d'autres, les deux groupes féminins et masculins sont soit en opposition, en conflit (amoureux) soit en union représentant l'amour.

Dans l'ensemble de cette représentation, nous pouvons dire que la femme serait la gardienne de la Tradition, alors que l'homme symboliserait la Modernité. Il s'agit là d'une vision orientaliste qui est présente dès l'incipit de son texte : « La

sœur plus timide voulait juste danser tandis que le frère, plus téméraire, souhaitait enseigner et pratiquer cet art à sa façon. »

Cette vision traditionnelle correspond davantage à la première partie de son spectacle, car Jasmine décrit comme une genèse le commencement d'un monde, d'une ère, d'une époque que constitue son propre conte. C'est pourquoi, le texte commence avec des mythes qui utilisent la temporalité des origines, des réalités qui représentent le commencement. Le monde décrit est fait de magie religieuse, de réalités des contes, de magie des histoires d'amour traditionnelle, et de la mort qui n'est autre qu'un commencement. La mort est ici prise comme un commencement, puisqu'elle est représentée dans deux tableaux chorégraphiés comme une vie après la mort.

Dans le premier tableau, deux représentations de la mort sont mises en scène. Tout d'abord la réalité culturelle réunionnaise/ indienne de la veillée, puisqu'il s'agit d'une reconstitution de la veillée mortuaire de Siva Desiles, dans laquelle il y a séparation des genres. Il y a la représentation du corps de Siva Desiles recouvert d'un drap blanc et de son âme représentée par le danseur en blanc et qui traverse la salle de spectacle, se trouvant au beau milieu des spectateurs, comme une âme en peine. Cette symbolique rappelle quelque part l'immortalité de Siva. C'est la leçon principale que souhaite transmettre l'auteure Jasmine :

> *« Voyez-vous, les gens partent et leurs souvenirs restent. L'amour qu'on a pour ces êtres chers qui nous ont laissés, nous donne la force d'affronter toutes les difficultés. […] Siva nous a quitté puis Maman, et il y a plus d'un an Papa. Je ne les ai pas perdus, loin de là, ils ont quitté la maison pour venir habiter mon cœur. Chaque odeur, chaque son, chaque climat, chaque endroit, chaque paysage me font rappeler ces trois personnes et vous savez pourquoi ? Parce qu'ils sont là, dans mon cœur, présent en moi, à chaque heure, me rendant plus forte de jour en jour. C'est cette présence en moi qui fait que Sivayanama est toujours là et c'est ça la magie de Siva Desiles. »*

Son monologue clôturant le spectacle dans lequel elle se met elle-même en scène sur une motocyclette, conduite par un chauffeur quelconque se termine d'ailleurs ainsi :

> *« La mort, la naissance, les problèmes, la joie, la tristesse tout ça fait partie de la vie : parfois elle sombre et parfois elle est rayonnante comme le soleil. Mais dites-vous bien que dans chaque coucher du soleil, il y aura un matin où il se lève. Gardons la foi dans tout ce que nous faisons en Dieu, ayez confiance en lui. Propagez l'amour et non la haine. Nous ne sommes que de passage sur la terre et on ne rattrape jamais le temps écoulé. Profitons de chaque instant avec tous ceux que l'on aime !! Demain tout cela n'existera plus. Nous naissons pour mourir, c'est une fatalité. Et ça, c'est la vie : ça même ça !!! »*

Contrairement aux récits mémoriels « traditionnels », Jasmine Desiles ne rejette pas la culture moderniste et ne se situe pas dans le conflit « orientaliste » : moderne du côté de l'Occident et traditionnel du côté de l'Orient, de l'Inde. Bien qu'elle garde dans son discours les traces d'un discours orientaliste qui fait de l'Inde, l'allégorie de la tradition, l'Inde est aussi à travers l'intertextualité du cinéma bollywoodien, génératrice de modernité, comme l'Occident américain.

Elle conjugue modernité et tradition, en renouvelant les figures de ce que recouvre la tradition, en mélangeant les éléments « traditionnels » dans la modernité bollywoodienne, sur le plan thématique qui met à jour les débats actuels concernant la jeunesse, l'alcool, l'amusement, l'amour… Elle traite de l'existence « textuelle » comme celle de l'industrie cinématographique indienne. Il n'y a donc pas conflit mais négociation entre modernité et tradition. Elle part des concepts philosophiques et moraux des anciens, des grandes figures politiques tel que Gandhi, des préceptes de divinités indiennes pour expliquer le monde et tendre à une vision du modernisme qui serait pourtant proche de ce que fait l'Amérique, ici « créolisée ».

Antonio Gramsci affirme qu'il existe une parole subalterne en dehors du discours hégémonique, alors que pour Michel Foucault, la rupture et la dissidence ne peut avoir lieu dans le discours des subalternes. Selon Michel Foucault et Marc Angenot, il ne pourrait y avoir de discours dissident qui produirait un nouveau discours imprévu, différent de celui du discours hégémonique qui oblige de dire.

La mise en scène de réel hybride qui réactualise la tradition indienne pour écrire son autobiographie ne ferait pas partie d'un énoncé nouveau, non récupéré par la formation dominante, car il n'y a pas la simplification des identités et leur homogénéisation, mais plutôt une intrication d'identités plurielles, conflictuelles, mais complexes parce qu'elles sont en relation.

3.2 Autobiographie de l'entrecroisement des mondes des divinités et des Hommes.

Le texte autobiographique rappelle l'épopée indienne des divinités et des principes moraux. De même ici, nous avons affaire à l'épopée indienne de Jasmine Desiles liée aux divinités. Vient ensuite la danse folklorique qui est introduite par cette citation : « On raconte qu'en un tour de magie, on peut les hypnotiser et qu'un bon magicien peut les rendre heureux. Leur curiosité s'accroît au fur et à mesure. « Montre-nous, montre-nous cette magie Jaadu, montre-nous !! »

Le pronom personnel « On » répété deux fois, indique à la fois l'anonymat de l'énonciateur, et donne une indication en ce qui concerne le genre de discours utilisé. Nous avons affaire ici d'après le verbe de parole « raconter » et l'anonymat de l'énonciateur-collectif, à la rumeur ou à la légende que peut utiliser le conteur. Ce type de discours qui concerne la connaissance de la magie est transmis par le canal oral, c'est-à-dire de bouche à oreille, énoncé par les anciens, les ancêtres, et gardé comme héritage pour le côté moralisateur et pour donner une vision du monde. S'agit-il des propos du conteur narrateur qui reprend à son compte les discours des anciens ?

Les guillemets annoncent la prise de parole des petites élèves : « Montre-nous, montre-nous cette magie Jaadu, montre-nous !! » Ce sont les petites élèves qui jouent le rôle comme en miroir, des chanteuses de cette chanson intitulée Jaadu.

Ce récit autobiographique raconte l'histoire de l'association Sivayanama, de ses origines aux dernières épreuves qu'a connues Jasmine, l'auteure-narratrice. Confrontée à la mort de son frère, de sa mère et de son père, elle tend à transmettre un message concernant la mort, aux Réunionnais. Á travers les différents types de chorégraphies, des musiques qui vont du son des tambours sacrés rythmant la bataille du Bien et Mal, aux musiques extraites de films Bollywood en hindi passant par les chants religieux en Tamoul, la narratrice donne à voir et à entendre une vision du monde hindouiste qui lui permet d'aller vers un modèle culturel, économique différent du modèle créole, et qui rend compte d'un certain exotisme.

Jasmine représente le pouvoir culturel, linguistique et économique de l'Inde d'aujourd'hui égale à la puissance impérialiste occidentale dans sa négociation identitaire qui n'est pas seulement conflictuelle. Contrairement aux récits mémoriels nostalgiques, elle ne rejette pas le modernisme et ne se situe pas dans la dichotomie « orientaliste » : d'un Occident moderne et d'un Orient traditionnel. Dans sa vision, l'Inde reste à la fois moderne et plurielle.

Le personnage de Jasmine dans la comédie musicale autobiographique réunionnaise La *Magie de Siva Desiles*, rappelle beaucoup Ram par sa représentation de sa spiritualité et des épreuves qu'elle doit traverser pour devenir professeure de danse indienne et reprendre le flambeau qu'a laissé son frère décédé. L'auteure y retrace son parcours difficile, en faisant constamment un parallèle entre le monde des dieux et le monde des hommes auquel elle appartient. Il est question d'un cheminement spirituel comme chez Marcel Cabon. L'objectif étant en quelque sorte d'accéder à la sagesse brahmanique, devenir un chef spirituel pour le village dans *Namasté* et pour les élèves de danse indienne dans *La Magie de Siva Desiles*. Ces textes transmettent un savoir culturel concernant l'hindouisme. Il y a mise en scène de réappropriation d'un discours de savoir « orientaliste ».

3.3 Une identité créole universelle.

La Magie de Siva Desiles donne à voir une idée de l'Inde non créolisée. Les termes sont empruntés à la langue indienne, alors qu'ils existent en langue créole. D'ailleurs aucune traduction n'est proposée. Le mot indien se charge alors d'exotisme, pour le public métropolitain, créole et malbar. Tout se passe comme si le public de la communauté malbar en serait familier. Ce texte apporterait alors une pureté langagière, sans métissage ni créolisation, pour mieux faire le pont avec l'Inde, avec les supports audio qui proviennent de l'Inde.

Comme dans les récits mémoriels, au cœur du texte autobiographique de Jasmine Desiles se trouve un enseignement adressé au spectateur qui doit, durant ce spectacle faire l'expérience de la mort à travers la mise en scène de la veillée, des pouvoirs des divinités indiennes avec les danses dévotionnelles dédiées à différentes

divinités et avec la théâtralisation de la lutte du Bien contre le Mal, de l'amour dans la mise en scène des jeux amoureux, de l'amour naissant d'un couple au début, des conflits de couple d'autres danseurs anonymes.

Jasmine Desiles ne semble pas passer directement par cette représentation conflictuelle sociobiographique qui donne surtout à voir un être « prisonnier » d'une société qui les oblige à penser dans une dichotomie, dans un système duel de l'altérité, similarité dans une société insulaire exotique, car *La Magie de Siva Desiles* se situe davantage dans un va-et-vient (non pas entre France et Réunion-Maurice) mais dans un va-et-vient constitutif de son être entre Inde du Nord et Réunion. Il y a un jeu d'imaginaires réunionnais que certains Réunionnais souhaitent faire correspondre au réel réunionnais. Jasmine Desiles se sert des représentations de certains films indiens pour évoquer les sentiments, les expériences, et l'identité réunionnaise, car la danse indienne à La Réunion est un moyen pour les professeurs des associations de danse indienne réunionnaises, de renouer avec l'Inde, à cause du renouveau tamoul qui débute avec les années 80. Grâce à l'art de la danse qui a une valeur symbolique en Inde, et grâce aux spectacles de danse indienne à l'occasion des festivités du Dipavali et du Jour de l'an Tamoul qu'ils retrouvent par une mystification (ou non) une identité perdue. C'est dans ce contexte de production de spectacle que naît *La Magie de Siva Desiles*.

Par conséquent, c'est en quelque sorte pour combler un manque vis-à-vis de l'Inde mythique que Jasmine écrirait en parti sa comédie musicale, pour s'en rapprocher et donner une vision nouvelle toute en aspirant malgré tout, à un idéal de pureté indienne avec plus ou moins de négociation avec l'identité et la culture créoles, car elle s'appuie sur une certaine domination culturelle, spirituelle et économique de l'Inde et de son industrie cinématographique, qu'elle allie à des moments clés à la tradition malbar et créoles, puisque le combat entre le Bien et le Mal symbolisant son combat intérieur, avec un arrière-plan religieux, puisqu'il se joue sur la musique des tambours malbars sacrés qui fait la jonction entre culture créole et culture indienne. Tout comme l'hommage malbar réunionnais rendu par la comédie musicale et par le rituel mis en scène, et préparé sur la scène, qui illustre cette ouverture à tous les mondes, mondes des vivants et des morts, des différentes spatialités et temporalités, conception créole réunionnaise de l'univers.

Le spectateur fait aussi l'expérience de la passion de la danse avec « *Thug le* » qui rappelle beaucoup les pas de la série américaine *Fame*, mettant en avant la gloire dans l'élévation symbolique de certains danseurs, de l'enseignante elle-même dans le dernier tableau portée par une pyramide humaine. Il voit également les scénettes représentant la vie de chacun dans son quotidien, que ce soit le quotidien d'une grand-mère, de délinquants, de jeunes sportifs, des chamailleries de sœurs, des prestations de gymnastiques, des jeux d'enfants, un gendarme qui met l'ordre, le grotesque de mères aux foyers aux fortes poitrines… en poésie dans une ronde, dans des mouvements circulaires, de va-et-vient, où après le monde des enfants, vient celui des jeunes adolescentes, puis celui des jeunes femmes et des jeunes hommes pour se mêler et former un véritable cosmopolitisme indien américain réunionnais étant donné que l'intitulé de la chanson finale est *Happy ending*, et que le message inscrit sur le costume de tous les danseurs est : *I love Sivayanama*.

Ainsi, s'il y a conflit identitaire qui met en valeur l'identité indienne, nous pouvons dire que la culture bollywoodienne constitue une identité à laquelle est opposée l'identité occidentale et dont elle s'inspire aussi. L'auteure réunionnaise use du pouvoir culturel, linguistique et économique indien pour tenir tête à une puissance impérialiste occidentale.

Nous observons une manière de « créoliser » l'Inde, puisqu'il s'agit de chorégraphies réunionnaises réalisées par l'auteure réunionnaise qui donne sa vision réunionnaise de l'Inde. En d'autres termes, elle se réapproprie une « Inde mythifiée » qu'elle utilise comme élément exotique, mais aussi et surtout comme élément constitutif de son identité, au détriment du créole, de l'identité malbar créole, puisque la langue créole n'apparaît qu'une fois pour clore son discours final moralisateur et explicatif sur la mort.

La magie de Siva Desiles un hommage rendu à la fois par la mise en scène textuelle et théâtrale, puisqu'elle rejoue la veillée funéraire de Siva Desiles et par le rituel instauré dans le coin droit de la scène où nous pouvons voir le portrait de Siva Desiles et la lampe allumée. Il y a donc dans cette « autobiographie théâtralisée et chorégraphiée » un pont entre le vivant et le mort qui a une place centrale dans cette autobiographie, car la morale de l'histoire n'est autre que « Nous naissons pour mourir, c'est une fatalité. Et ça, c'est la vie : ça même ça !!! »

Cette formule créole qui prend la forme d'une interjection renverrait à identité universelle réunionnaise, et mettrait en exergue la force de la langue créole dans ses interpellations, dans sa musicalité et son rythme. Elle clôture ce dernier tableau ramenant à cette universalité du monde, d'un éternel recommencement, du cycle de la vie, des enfants devenant adolescents. *Happy ending* rappelle que le temps passe indéfiniment et que l'on ne peut l'arrêter. Même si cette dernière chorégraphie apparaît un peu comme une photographie « indienne » dans laquelle tout le monde peut se retrouver dans cette langue « mondiale américaine ». On peut parler de fixité dans le temps parce que ce sont des mises en scène d'actes répétées, reproduit par tout un chacun, d'actions datant de la nuit des temps et qui ne cesseront jamais au fil des années. Ce sont les mêmes histoires qui ont lieu ici et maintenant, comme dans les récits mémoriels.

Nous pouvons comparer cette comédie-musicale réunionnaise à la tragi-comédie musicale basée sur le Mahâbhârata de Dev Virahsawmy, dans laquelle apparaissent des personnages qui n'ont pas de nom et qui constituent des types universels ancrés dans le réel, puisqu'ils ne réfèrent aucunement à des personnages mythiques ou épiques. Par exemple, un vieil homme (alors que dans *La Magie de Siva Desiles*, c'est une vieille dame), des enfants, une petite fille, un policier, une foule de personnes différentes, mais dont le costume rappelle leur similarité, parce qu'il serait membre de l'association. Comme chez Dev Virahsawmy, cette présence sur le devant de la scène de danseurs inconnus pour la plupart (excepté lorsqu'ils

incarnent les divinités hindoues), qui représenteraient des personnages du peuple, tend à ancrer l'adaptation dans une certaine réalité sociale plus proche du spectateur que ne l'est celle des héros de l'épopée.

Le temps proposé par la pièce de Jasmine confond le temps épique dans lequel les dieux interviennent pour aider les hommes, pour répondre à leurs louanges ainsi que le temps parallèle de l'invocation pendant les danses dévotionnelles, qui représentent par exemple les fidèles portant les divers objets, signe de leur pénitence notamment dans *Karagom* et *Cavadee*. Il y a cette représentation du lien entre les dieux proches des hommes de qui ils dépendent.

Dans la première partie de *Cavadee*, nous voyons danser des jeunes filles, portant un sembou avec une toile rose sur la tête qui laisseront la place à deux danseurs, l'un portant une queue de paon, tandis que l'autre porte l'élément rituel renvoyant à la pénitence de cette cérémonie, le *cavadee*. Nous avons la représentation du pénitent et de la divinité elle-même qui se font face et qui se suivent. La représentation du lien entre les hommes et les dieux émerge dans les moments les plus marquants de la vie associative et de celle de l'auteure Jasmine Desiles. La narratrice s'approprie à cet instant le discours du savoir et de pouvoir :

« Cavadee 'On récolte ce que l'on sème' : ce proverbe prend alors tout son sens !! Sivayanama gagne en notoriété, son succès s'agrandit. Le drapeau que Siva Desiles a hissé continue son ascension, avec sa bénédiction et celle des dieux. Consciente que ses prières soient entendues, Jasmine se surpasse et améliore ses chorégraphies de spectacle sans oublier de faire des danses dédiées aux divinités ; C'est sa façon à elle de les remercier. Découvrons Cavadee, danse dévotionnelle dédiée au dieu Mourouga : chef des armées célestes, divinité de la guerre, de la jeunesse et de l'éternelle beauté. Il est monté sur un paon, destructeur de serpents (les attachements corporels…) et brandit le Vel, la lance dont les trois parties (tige, partie large du fer et pointe) sont la puissance, l'intelligence et la victoire. Ce fils de Shiva est aussi appelé Subhrahmania… On le vénère avec éclat à l'occasion de la fête des 'Dix jours'. »

Sa propre histoire est l'occasion d'évoquer celle des différents dieux, tout comme elle finit par s'écrire afin de raconter l'histoire de tout un chacun.

3.4 S'écrire pour écrire l'histoire des Autres spectateurs.

L'originalité de l'écriture autobiographique de cette comédie musicale autobiographique réside dans le fait qu'elle s'écrit à la troisième personne dans le but de mettre en scène la distance prise entre son « je » d'autrefois, de celle qui vit l'histoire et de celle qui la raconte, emplie de sagesse, qui revoit sa vie comme l'on se repasse un film. *La Magie de Siva Desiles* n'est autre que le film de sa vie, au cours duquel la narratrice est d'abord spectatrice de son propre conte, pour ensuite endosser le rôle de l'actrice de son « je » (apparaissant sur scène conduite par un motard) pour exprimer son discours et son identité présente de l'énonciation, à savoir l'identité de celle qui sait après avoir autant fait l'expérience de la mort, de la souffrance, de la foi, de la sagesse et de chaque épreuve de la vie. Elle est donc mieux légitimer à parler du sens profond de l'existence et de l'inexistence au spectateur, à qui elle s'adresse encore plus directement et explicitement. Elle invite le lecteur à « purifier ses passions » comme dans la tragédie, après avoir lui aussi fait l'expérience des drames représentés. C'est à travers le changement de pronoms tout au long du récit, qu'est mise en scène l'identité finalement insaisissable que le spectateur ne peut réifier, étant donné qu'il est lui-même invoqué comme acteur de l'histoire partagée, acteur de sa propre histoire. Nous pourrions ici comparer l'optique de Jasmine Desiles à celle de Rada Gungaloo, d'une part à cause de la connivence et d'autre part, à cause de l'éveil des consciences.

Le « je » ou le « elle » se transforme en « nous » en qui chacun peut se personnifier :

> *« Chaque histoire devrait avoir une fin heureuse comme dans les films ! Et bien Jasmine a voulu donner cette note à son histoire. 'Laisser les désirs de chacun s'accomplir, tout le monde regardez cette fin heureuse !! Nous voulons être les meilleurs, les gens devraient être fous de nous. Dans une bataille perdue, nous pouvons combattre très dur, dans chaque jeu nous pouvons avoir un joker, nous demanderons, nous souhaiterons que le monde entier soit dans nos poches ! Mais le prix du prix c'est que tout va bien pour chacun, Happy Ending !!! »*

Le va-et-vient entre le « nous » public et le « nous » des membres de l'association créé une plus grande connivence. Ce mélange d'identité contribue à faire partager au spectateur l'expérience de la réussite et de la gloire, d'un *Happy Ending*, après des souffrances endurées et un dur labeur :

> *« C'est un cœur rempli d'amour qui a réalisé ce que nous avons vu ce soir ! Nous ne pouvons qu'avoir une profonde admiration à son égard de même que pour ses élèves. Á travers ce spectacle et à travers le message qu'elle nous fait passer, beaucoup de personnes, à mon avis, comprendront comment réagir face à ce qu'on appelle les 'aléas de la vie' ».*

Cette parole rétrospective métatextuelle adressée au public, rajoute par un changement de point de vue, ce lien entre spectateur et énonciateur conteur. C'est ainsi que se fait la transition, à savoir le retour dans le monde réel du spectateur. Elle rappelle la manière dont la conteuse termine son récit qui permet d'embrayer avec la réalité, après un tel enseignement et une telle démonstration de la mort et de la vie :

« Voilà donc l'histoire de Sivayanama de sa naissance à aujourd'hui, mais aussi la possible histoire de tout un chacun, une page se tourne mais le livre n'est pas encore terminé. 'Voyez-vous, les gens partent et leurs souvenirs restent. L'amour qu'on a pour ces êtres chers qui nous ont laissés, nous donne la force d'affronter toutes les difficultés. On recherche toujours une raison à une situation quand ça va mal, on se pose des milliers de questions :- pourquoi c'est comme ci ??... Pourquoi c'est comme ça ? Et bien moi, je ne me suis posée aucune question aux malheurs qui se sont produits dans ma vie, je les ai acceptés tout simplement. Siva nous a quittés, puis Maman, et il a plus d'un an Papa. Je ne les ai pas perdus, loin de là, ils ont quitté la maison pour venir habiter mon cœur. Chaque odeur, chaque son, chaque climat, chaque endroit, chaque paysage me font rappeler ces trois personnes et vous savez pourquoi ? Parce qu'ils sont là, dans mon cœur, présent en moi, à chaque heure, me rendant plus forte de jour en jour. C'est cette présence en moi qui fait que Sivayanama est toujours là et c'est ça la magie de Siva Desiles. La mort, la naissance, les problèmes, la joie, la tristesse tout ça fait partie de la vie : parfois elle sombre et parfois elle est rayonnante comme le soleil. Mais dites-vous bien que dans chaque coucher du soleil, il y aura toujours un matin où il se lève. Gardons la foi dans tout ce que nous faisons et en Dieu, ayez confiance en lui. Propagez l'amour et non la haine. Nous ne sommes que de passage sur la terre et on ne rattrape jamais le temps écoulé. Profitons de chaque instant avec tous ceux que l'on aime !! Demain tout cela n'existera plus. Nous naissons pour mourir, c'est une fatalité. Et ça, c'est la vie : ça même ça !! »

Elle ne raconte pas seulement sa propre histoire et celle de son frère, mais l'histoire à laquelle est mêlée tout un petit monde, une famille, des amis, des membres de l'association, des élèves et parents d'élèves, et maintenant celle des spectateurs qui auront partagé cette expérience. Serait-ce cela l'hybridité et le Tiers espace décrit par Homi Bhabha ?

Son texte autobiographique comporte bon nombre de maximes, de principes moraux et philosophiques, notamment visibles dans la scène de la *Bataille du bien contre le mal*. Jasmine Desiles tire les leçons de son expérience. Elle interprète sa propre existence en en faisant une lecture philosophique et spirituelle :

« Bataille du bien contre le mal/ Sivayanama est appréciée partout où elle se produit avec la bénédiction de Siva Desiles et la grâce des dieux. Son dur travail est récompensé, Jasmine peut en être fière. Mais une telle réussite attire forcément la jalousie, le mauvais œil comme en toutes choses. Un combat qu'elle mène tous les jours avec le soutien de ses proches et la protection des dieux. Jasmine est une personne qui pardonne ceux qui lui font du tord et avance avec sérénité. Pourquoi perdre son temps avec la haine, la vie est bien trop courte et comme dirai le Mahatma Gandhi : 'La haine tue toujours mais l'amour ne meurt jamais.' Elle apprend à ses élèves qu'il ne faut pas rendre le mal par le mal mais justement donner le bien autour de soi sans attendre un retour. Une leçon de vie qu'elle enseigne à chaque cours. Ici la mise en scène de la bataille du bien contre le mal à travers le Kalaripayattu (art martial indien), un combat de la vie que chacun doit mener quotidiennement et dans tous les domaines. Si on combat avec foi et bonté contre tout ce qui est mauvais, on finit par gagner. Sachez pardonner, changez ces cœurs malades, rendez-les meilleurs et guérissez-les de toute avarice avec votre amour. Vous y gagnerez tout comme l'autre ».

Les croyances populaires apparaissent ici comme dans *Letan lontan* et les autres romans du corpus. Toutes ces injonctions donnent au texte un caractère moralisateur et pragmatique qui change la figure de l'énonciatrice-conteuse qui

devient un guide spirituel, changeant la position du spectateur en disciples, et en élèves qui se doivent de faire une rétrospection sur leur propre vie, sur leur vision que l'énonciateur souhaite ramener à sa vision spirituelle.

Toutefois Rada Gungaloo dispense d'un enseignement comme toutes les narratrices des textes féminins postcoloniaux du corpus primaire sur le postcolonial, tandis que celui de Jasmine Desile concerne le parcours et le déroulement de toute vie, comme une loi universelle, que les Réunionnais non Hindous, et que tout homme ou femme de tout horizon peuvent comprendre.

3.5 Identités culturelles et linguistiques tamoule et hindi, créole réunionnaise dans la comédie musicale autobiographique réunionnaise *La Magie de Siva Desiles*.

Plusieurs identités émergent à travers ce spectacle de danse, tant l'identité indienne du Sud avec les chansons en langue tamoule dédiées aux divinités dans la première partie (*Ganesha Kartouvam*, *Thilana* pour le dieu Siva, *Karagam* pour la déesse Mari amman) suivie de chansons en langue hindi tirées de films indiens, renvoyant à l'identité du Nord de l'Inde (*Jaadu*, *Ho Gaya*, *Kal Ho Na Ho*, *Jalwa*, *Lélé Maaza lé*, *Papi*, *Dum Dum*). Après l'entracte, l'inverse se produit dans le sens où le spectacle recommence avec des chorégraphies sur des chansons en langue hindi (*Teri Meri*, *Badey Dilwala*) qui encadrent les chansons en langue tamoule : (*Prière*, *Cavadee*) qui elles-mêmes encadrent une musique indienne réunionnaise support d'une chorégraphie clé, puisqu'elle représente *La Bataille du bien contre le mal*. Cette scène marque une rupture avec ce qui précédait dans le sens où Jasmine Desiles choisit d'utiliser le *Kalaripayattu*, un art martial indien pour mieux symboliser sa quête spirituelle :

> *« Pa, maman et Siva sont près de toi, ne craignant plus rien, libérés de tout mal et en sécurité. Ils ne sont plus de ce monde mais je les ressens tellement proches de moi. Je sais que là où ils sont, ils veillent sur moi avec ta bénédiction » (DESILES, 2012).*

Elle fait ici allusion aux « portes et passages surnaturels » dont parle Marie-Josée Matiti Picard, dans son étude littéraire et anthropologique concernant les relations entretenues entre les vivants et les morts. Sa quête spirituelle passe par la relation qu'elle entretient avec l'ancêtre ainsi que par le rite que constitue le spectacle. Pour traduire une réalité créole, elle fait appel à une musique réunionnaise sacrée puisqu'il s'agit des tambours sacrés qui gardaient dans les spectacles de Siva Desiles, une place importante. Anne-Laure Balan parle de particularité musicale du spectacle de Siva Desiles.

> *« Il s'agit de la démonstration en début de spectacle de tambouryé malbar. Cette présence, représentant la tradition malbar, est pour Siva indispensable : 'C'était pour donner le côté réunionnais. En effet, tout le spectacle est tourné vers l'Inde. C'est vrai que nous sommes des artistes réunionnais mais les bases de notre danse viennent de l'Inde. J'ai donc souhaité inclure le côté traditionnellement réunionnais avec les tambours malbar. Ainsi les Réunionnais présents au spectacle ne se sentent pas trop perdus. Au moins ils sont dès le début dans le bain » (BALAN, 2000 :94).*

Ces tambours sacrés symboles de la tradition malbare réunionnaise, serait un retour à une Inde créolisée proche des spectateurs pour plus de connivence. Bien que dans la représentation de Jasmine Desiles, il s'agit d'un enregistrement, et non de la présence physique de ses tambouriers, ces derniers apparaissent comme ayant encore plus de valeur que les autres chansons du cinéma indien, dans le sens où ils ramèneraient le spectateur à du connu et à une certaine authenticité identitaire. D'autant qu'il s'agit d'une scène clé qui marque la victoire de l'héroïne, après avoir surmonté tous ses obstacles. De fait, elle actualise cette « tradition malbar ».

Jasmine Desiles parvient à mettre en scène de manière originale un rapport particulier et collectif entre morts et vivants, dans la chorégraphie du **Kalaripayattu**, de l'art martial indien sur la musique des tambours sacrés réunionnais. Sa quête spirituelle qui est aussi un voyage pour le spectateur, passe par la proximité et la protection de l'ancêtre, donnant un sens nouveau à cette littérature. Cette chorégraphie donne à voir la bataille de l'entité symbolisant le Bien contre celle du Mal. Après sa victoire le Bien pardonne au Mal, comme Jasmine le fait auprès de tous :

> *« Mon Dieu, mes prières vont d'abord à tous ceux qui sont plus dans la souffrance que moi. Accorde à l'humanité d'abord la santé. Aide mes amis, mes ennemis, ma famille et moi. Pardonne à ceux qui agissent mal, aide ces personnes à retrouver la paix et l'amour en eux puisque Tu es amour. La vie est faite ainsi, on naît pour mourir. J'ai foi et confiance en Toi mon Dieu, donne-moi la force de continuer à réaliser le souhait de mon frère, mon cœur est rempli d'amour pour Toi » (DESILES, 2012).*

Le texte autobiographique interpelle la divinité et devient un message pour la divinité, de sorte que l'interlocuteur change. L'interlocuteur dès le départ, n'est pas seulement le spectateur, mais la divinité indienne elle-même dans la prière interprétée par un prêtre indien, après l'introduction du spectacle. Le texte devient comme dans les premières chorégraphies, une adresse aux divinités indiennes, car à l'origine, la danse indienne était inséparable de la pratique cultuelle religieuse en Inde. D'ailleurs, pour Siva Desiles, interrogé par Anne-Laure Balan, danser serait une manière de prier.

4. De la Performance autobiographique de la représentation de la « nouvelle Indienne réunionnaise » ?

4.1 Danse indienne, Littérature tamoule et Divinités

Pour comprendre le rapport qui existe entre danse indienne et monde religieux, il est nécessaire de voir l'origine de la danse en Inde, son évolution et son histoire. Le *bharatanatyam* est la plus ancienne forme contemporaine de danse classique indienne. Sa forme actuelle, qui n'a pas plus de deux siècles, est née de l'interaction entre les cultures tamoules et sanskrites de l'Inde ancienne. Les anthologies de la littérature tamoule antique (*Narrinai*, *Kuruntogai, Aingurunuru, Padirruppattu, Paripadal, Kallitogai, Ahanaanuru, Puranaanuru, et Pattuppatu*) contiennent des références sur les danseurs (*Kuttar*) et les danseuses (*virali* ou *kuttiyar*), les danses de victoire et de célébration et les musiciens itinérants (*porunar*). Les gestes des mains y sont également mentionnés, sans parler de la catégorisation de la danse profane par opposition à l'élégance à la vigueur dans les mouvements – des points qui dénotent un art très élaboré.

Le fait que Cheran Senguttuvan, à l'époque de la dynastie Sangam, ait au cours de ses longues expéditions voyagé avec une centaine de danseurs et bouffons et deux cents musiciens, est un témoignage du soutien royal accordé aux arts populaires. Il est intéressant de noter que les poésies de type aham (exprimant l'amour à la première personne) et *atruppadai*[404](ou la déité est glorifiée sous la forme d'un prince munificent) procurent le modèle ancien du varnam plus tardif qui encore maintenant forme la partie centrale d'un récital de *bharatanatyam*. La danseuse s'adresse à la déité sous la forme d'une adoratrice et d'une amante,

[404] Une forme de poèsie dont l'objet est de conduire à la transcendance.

combinant les approches divine et profane ou *bhakti* et *sringar* (VENKATARAMAN, 2003 :7). La musicalité de la poésie, une idée exprimée à travers les mots et les mètres, est fixée sur la mélodie. Elle devient une expression visuelle par l'interprétation de la danseuse dont les mouvements ont été figés dans les représentations sculpturales des temples. Toutes les disciplines artistiques étaient mutuellement associées dans une approche holistique.

Cette approche globale du profane et du divin, du manifesté et du non-manifesté faisant partie d'une entité intégrale, a donné à la religion une place prééminente. L'animisme fut suivi de religions –hindouisme, bouddhisme et jaïnisme- coexistant et dominant à tour de rôle. La littérature tamoule était florissante même durant ce que les historiens appellent la période sombre du IIIe au VIe siècle. Durant la dynastie Chola (9ème au 12ème siècle), le jaïnisme, qui depuis longtemps avait cessé d'être une force religieuse, continua à bénéficier des faveurs royales. Les rois Chola, grands adorateurs de Shiva, construisirent des jinalayas (maison des jaïns) derrière les temples de Shiva et de Vishnou, et cette coutume se perpétua sous les Pandya aux 13ème et 14ème siècles. Il faut se rappeler que le temple était beaucoup plus qu'un simple lieu d'adoration, c'était le pivot autour duquel les villes se développaient, la danse et la musique étant des activités de premier ordre liées aux rituels des temples.

Depuis l'époque de Karaikkal Ammaiyar (5ème siècle), la poésie dévotionnelle a été une caractéristique du Sud. Les Nayanmars, des saints mystiques adorateurs de Shiva qui ont exposé leur philosophie à travers des hymnes, et leurs équivalents vaishnavites, les Alwars (du 7ème au 10ème siècle) qui chantaient les éloges de Vishnou, ont légué un héritage de poèmes mystiques adorateurs qui a procuré un ressort littéraire à la musique et à la danse. Des œuvres comme le Divya Prabandham, une poésie mystique des Alwars qui fut une source d'inspiration pour le Bhagavata Purana plus tardif, et les poésies d'amour rédigées par des compositeurs comme Annamacharya, Tirtha Narayana et Kshetragna (16ème au 17ème siècle), offrent de riches données pour l'interprétation de la danse » (VENKATARAMAN, 2003 : 12-13).

> *« La danseuse occupait une position respectable au sein de la société bien que les interactions entre les arts et la religion n'aient pas été sans tensions.' 'Le natakam était le*

précurseur du théâtre dansé kuravanji, un important héritage du bharatanatyam. (VENKATARAMAN, 2003 :13)

Comme indique dans *La Magie de Siva Desiles*, Shiva dans cette littérature apparaît comme le destructeur, le Grand Dieu ou Mahadeva, dont le troisième œil détruit tout ce qu'il touche lorsqu'il s'ouvre.

Nous nous penchons sur l'origine de la danse indienne, sur sa naissance pour comprendre la signification et l'essence même de ce genre de danse, car elle est en interaction avec la littérature tamoule, les poésies dévotionnelles. En d'autres termes, elle est en lien direct avec la littérature et la religion. Ainsi, littérature et danse vont ensemble, l'une n'allant pas sans l'autre. Ce qui donna naissance à l'art théâtral, et ce qui peut peut-être expliquer la tradition du texte qui accompagne les danses indiennes. Qui peut aussi être à l'origine de cette tradition de la danse signifiant le texte et réciproquement. Nous pouvons parler d'un autre mode d'écriture hérité du *bharatanatyam*, de la danse classique indienne, qui n'est peut-être pas si différente de la comédie musicale de Jasmine, dans le sens où elle comporte deux premières chorégraphies classiques ouvrant le bal aux autres danses, par conséquent, aux autres sens, aux autres interprétations de la vie que peuvent donner les divinités mises en scène, invoquées, implicitement et explicitement présentes. Est-ce qu'il s'agirait d'une transformation, d'une réactualisation du *bharatanatyam* et de sa littérature au sein d'une écriture autobiographique réunionnaise qui dirait une « nouvelle sensibilité », un « nouvel être au monde » sur lequel la tradition littéraire réunionnaise et occidental française ou francophone ne peut avoir prise, puisqu'ils seraient en rupture totale avec les modes de représentations et d'écritures adaptées uniquement pour un spectateur réunionnais et étranger, comprenant le Français.

Les deux premières danses classiques seraient celles qui donneraient naissance à la pièce, puisqu'elles la légitiment et l'inscrivent dans une longue tradition indienne, réinterprété par des Réunionnais qui lui donnent une nouvelle signification, à savoir celle d'expliquer l'origine du monde et l'origine de la danse, qui sont comme liés, puisque l'une des formes que prend le dieu créateur Shiva lors de sa construction et déconstruction du Monde, est Nataraja au moment où il interpréta sa danse comique. *La Magie de Siva Desiles*, comme en mise en abyme, raconte deux mythes parallèles, comme deux légendes, celle du Dieu créateur du

monde mais aussi destructeur, et celle de Siva Desile fondateur de la première association de danse indienne de Sainte-Suzanne, représentés dans l'autobiographie de Jasmine Desiles. Siva appartient désormais au monde de la légende de par sa présence absence, un peu comme la divinité de la danse elle-même.

Cette représentation identitaire prise entre mythe indien et réalité réunionnaise, entre interprétation de la vie et de la mort hindoue, entre religion tamoul réunionnaise et chants tamoul indien, entre récit-conte français rythmé par des chorégraphies réunionnaises sur des musiques en langue hindi tirées du cinéma indien reconstitue un microcosme serré, comprenant des formations discursives orientales diverses réinterprétées et réappropriées pour dire le « je » féminin indien réunionnais de Jasmine Desiles. En conséquence, elle serait en dehors de la formation discursive dominante coloniale que nous retrouvons dans les autres textes de notre corpus primaire. *La Magie de Siva Desiles*, par sa performance de l'écriture de soi s'avérerait-elle dissidente du discours hégémonique qui impose la continuité des discours dominants de la doxa, du colonial, du postcolonial ?

4.2 Danse indienne réunionnaise et cultuel tamoul.

Nous partirons de l'évolution et de la « créolisation » ou de la « réunionnisation » de la danse indienne dans l'île, pour mieux contextualiser et apporter des éléments d'analyses à ces nouvelles entités qui participent de la nouvelle écriture autobiographique indienne réunionnaise *La Magie de Siva Desiles*.

À La Réunion, les premiers spectacles de Bharata Natyam sont proposés par des troupes mauriciennes et indiennes invitées par les associations tamoules. Progressivement, des écoles de danse locales se créent et les Réunionnais d'origine indienne qui le désirent accèdent à la formation. Au départ, confinés dans les réfectoires des temples, les danseurs réunionnais avec le soutien des associations, se produisent désormais de plus en plus souvent devant un public indien et non indien, essentiellement à l'occasion du Dipavali et du Nouvel An tamoul. À l'origine, dans l'île comme en Inde, la danse indienne reste inséparable du cultuel tamoul et du religieux.

Notons que si le Bharata Natyam est largement représenté dans la danse classique, Siva Desiles innove en proposant deux danses de style Kouchipudi (BALAN, 2000 :87). La tradition des spectacles de danse indienne de La Réunion est par nature, différente de celle des spectacles de danse en Inde, car elle mélange les danses traditionnelles et classiques pour satisfaire les attentes du public et des élèves. En conséquence, il y a un mode de pratique de la danse indienne, spécifique et redéfinis à La Réunion, adaptés aux besoins et aux sens que donnent les Réunionnais à cette pratique. Siva Desiles a introduit de son vivant un nouveau type de danse indienne dans le monde du spectacle de danse indienne réunionnais, dont le Kouchipudi. En ce sens, il est celui qui apportera à La Réunion, de nouvelles pratiques et de nouveaux savoirs qui permettent aux Réunionnais de s'exprimer d'une manière qui les rapprochent de l'Inde et qui leur font échos.

En ce qui concerne la comédie musicale autobiographique *La Magie de Siva Desiles*, nous pouvons parler de double adaptation, d'innovation et de processus de

créolisation peut-être semblable au bal tamoul, aux narlgons[405] réunionnais : cette comédie musicale autobiographique passe par une appropriation de tout ce qui compose l'art de la danse indienne, à savoir la littérature tamoule, les épopées, le théâtre, la musique, les chansons, les rites, danses dévotionnelles et danses folkloriques moderne et classique qui sont sous-jacents à la pratique de la danse indienne.

Il y a en effet, appropriation de ces spectacles et de ces danses indiennes pour exprimer l'identité et l'histoire de la narratrice. Ce processus polyphonique que constitue la réappropriation nous montre l' « agency » de l'auteure-narratrice réunionnaise qui parvient à faire entendre sa voix, et à avoir accès à une culture hégémonique, à un discours hégémonique. Ce qui laisse aussi entendre un besoin de se dire.

4.3 Communier avec le public par la danse dans le spectacle.

L'objectif de tout danseur qui se produit sur scène est de transmettre sa propre joie de danser au public. Oumarani Cannane affirme être encouragée à poursuivre dans sa voie lorsque les spectateurs lui disent ressentir en le voyant une émotion inexprimable appelée « rasa » :

> *« Au début, quand j'ai commencé, les gens me disaient que c'était beau, que les costumes étaient jolis mais ce n'est pas cela que je recherchais. Maintenant c'est différent, les gens ressentent plus les choses. On est sur la bonne voie ».*

Jasmine Desiles explique que tout danseur doit être capable d'exalter le lyrisme des sentiments suggérés jusqu'à ce que le spectateur soit saisi par l'émotion esthétique, à travers la combinaison des gestes, le jeu de sentiment, sa signification doit être explicitée par les mains. Cette émotion doit aussi passer par l'expression faciale, par le regard : « Là où vont les regards se dirigent l'esprit. Là où se pose

[405] Jean-Claude Carpanin Marimoutou parle d'un théâtre traditionnel réunionnais d'origine villageoise comme le « narlgon » ou « bal tamoul » qui met en scène, à l'occasion de festivités sacrées ou profanes, des passages extraits des épopées indiennes.

l'esprit, surgit l'état d'âme. Là où s'intensifie l'état d'âme jaillit la joie essentielle (Rasa signifiant émotion). »

« Rasa » serait alors ce qui différencie la danse indienne de toutes les autres danses et ce qui donnerait aussi au texte autobiographique un nouveau sens, une dimension et une situation d'énonciation différente de celle que nous avons étudiées jusqu'ici, puisqu'elle implique la présence de la pluralité de spectateur, la musique, les chants et chorégraphie. De manière générale, la scène en elle-même transforme ici le sens de l'autobiographie.

Dans son introduction, Anne-Laure Balan explique que l'originalité de l'art de la danse réside dans le choix de son matériau, de son support principal, à savoir le corps humain qui est travaillé par la technique, marqué culturellement et socialement mis en scène par l'acte chorégraphié.

> *« Le corps apparaît comme une empreinte et une mémoire du vécu personnel, mais aussi du vécu social, intégrant les diverses contraintes, normes et valeurs socioculturelles de sa société » (BALAN, 2000 : 4).*

Elle se réfère à Mireille Arguel[406] qui définit la danse comme « un phénomène pluridimensionnel où chaque style de danse, chaque technique, correspond à une approche de l'homme différente, portant des significations multiples se fondant sur un système de représentation implicites ou explicites, conscient ou non, de l'espace, des étendues et des temps, de soi, des autres, du monde »[407].

La danse est un langage pluriel utilisé dans *La Magie de Siva Desiles* pour exprimer aussi l'identité plurielle de la narratrice et des spectateurs à qui s'adresse sa comédie musicale. De toute évidence, comparer cette comédie musicale indienne autobiographique aux autres types d'autobiographies réunionnaises et mauriciennes de notre corpus primaire a permis de mettre en lumière, une nécessité de changer le mode énonciatif de l'écriture de soi.

---

[406] *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992.

[407] Cité par J. VELLET, « les représentations sociales de la danse » in *Danse, le corps enjeu*, op.cit, pp. 89-99.

4.4 Des déconstructions du genre autobiographique.

L'écriture du soi déjà complexe dans les romans de notre corpus parce qu'elle se voit confrontée à du déjà-dit, à un discours hégémonique qui n'empêche pas de dire, mais oblige de dire et récupère tout énoncé qui serait producteur d'une résistance ou d'une nouveauté, grâce à sa forme même de discours de savoir.

Si tous ces récits mémoriels, sociobiographiques ou comédie musicale autobiographiques se veulent discours de vérité sur le lieu réunionnais, sur les pratiques, coutumes, traditions, mentalités, idéologies, sur le sens de la vie, de la mort, de la religion, de la superstition, de la danse, c'est aussi peut-être pour justifier leur prise de parole, leur récit. Tout se passe comme s'ils entraient en résonnance avec les premiers textes exotiques et coloniaux sur l'île qui discutaient déjà de la légitimité de la représentativité de l'espace insulaire et de ses habitants.

Comme nous l'avons vu tout au long de notre recherche, les auteures de récits mémoriels et de sociobiographie récupéreraient une parole sur l'identité qui aurait été falsifiée. En réalité, elles seraient à la recherche d'une authenticité, d'une représentation réelle et vraie de leur identité personnelle ou collective, ce qui implique un mode narratif particulier hybride, flou et instable.

De fait, l'écriture de soi naît de cette instabilité qui est liée à l'hégémonie et à la continuité des formes préalables et des stéréotypes du discours social qui réitère l'identité homogénéisée, l'identité exotique spectacularisée dans un réseau de différence avec celle de l'Occidental. Tels sont les schèmes des écritures de soi et des écritures de l'identité des personnages féminins et des narratrices de couleur dans notre corpus.

Or, *La Magie de Siva Desiles* transforme cette identité spectaculaire exotique en identité universelle, qui ne s'érige pas contre mais avec l'Occident, conciliant modernisme et traditionalisme, ce que ne parviennent pas à faire les narratrices Mémona et Rose. D'autre part, à la fin de la comédie musicale, l'exotisme s'annule puisque la vision du spectateur rejoint celle de la narratrice, puisqu'il est invité à écrire lui aussi sa propre histoire qui pourra être celle de tout un chacun. L'objectif

étant que tous puisse s'y reconnaître dans ce parcours singulier dont la narratrice extrait la leçon de vie pour tous les Hommes qui connaissent la vie et la mort.

D'ailleurs, au chapitre précédent, nous avons constaté que dans les romans comme dans les récits mémoriels féminins postcoloniaux, il était surtout question des ancêtres et de l'hommage aux défunts.

5. Autobiographie chorégraphiée, romans et récits mémoriels réunionnais et mauriciens : hommage à des présents-absents.

L'écriture de la littérature intime à la première personne est utilisée pour dire un autre, dans le sens où elle s'attache à décrire l'histoire des personnes-personnages que les narratrices ont connues et l'histoire des êtres chers disparus, à qui les auteures prêtent leur voix en hommage à l'ancêtre pour entretenir sa mémoire. Le texte serait une manière d'entretenir le lien entre les vivants et les morts. Lui-même « pacotilleur » à l'image des personnages et narratrices étudiés aux chapitres précédents, le texte dit un être au monde respectueux des traditions et des Anciens qui en sont les gardiens.

Comme nous l'avons vu au neuvième chapitre, les représentations des morts et des liens qu'entretiennent avec les personnages et narratrices sont parfois au centre des textes par exemple dans *Femme Sept peaux*. Les mises en scène de ces hommages déconstruiraient aussi l'écriture autobiographique qui prendra d'autres formes, notamment celles des rituels dans la « danse comme prière », et dans le maloya réunionnais dans *Dofé sou la pay kann*. Ainsi, la subalternité serait au cœur de ces textes étant donné que ce sont des littératures subalternes.

5.1 Hommage rendu aux présents absents qui déconstruisent les autobiographies.

Dans la comédie musicale indienne autobiographique *La Magie de Siva Desiles*, comme dans le théâtre de Talipot analysé par Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, le rituel théâtralisé semble déconstruire le genre autobiographique, dans la mesure où la comédie musicale est traversée par plusieurs mondes dont celui des divinités d'abord, puisque la prière chantée et la première danse dédiée à Ganesh ouvrant le spectacle de danse indiquent d'emblée qu'il s'agit aussi d'un message pour les dieux et qu'ils en sont les premiers destinataires.

L'autre monde représenté dans cette comédie musicale autobiographique est le monde des vivants, puisque les chorégraphies et le récit présentent aux spectateurs, un « conte-film bollywoodien » de la vie de Jasmine Desiles qui donne sa vision de la vie traversée par la mort. D'où la mise en scène du monde parallèle de la mort qui fait partie de la vie dans la scène de la veillée funéraire, et de la relation que l'auteure entretient avec son frère défunt qui a organisé sa vie.

La Magie de Siva Desiles constitue un hommage rendu au frère disparu qui a fondé l'association de danse indienne Sivayanama et que Jasmine a dû reprendre pour qu'il puisse vivre à travers l'association. La scène est découpée d'ailleurs en trois espaces, le décor est constitué d'une peinture du dieu Shiva en arrière-plan, au-devant de la scène sur les côtés sont disposés des nénuphars, et dans un coin, le rituel au défunt Siva Desiles et à la divinité de la danse. *La Magie de Siva Desiles* donne à voir le va-et-vient, le lien qui existe : entre les vivants et les Dieux, et plus particulièrement entre Siva Desiles et le dieu Shiva ; entre les défunts et les vivants, entre Jasmine et son frère défunt ; entre les morts et les divinités, Siva Desiles et le dieu Shiva.

Letan lontan, *Le rosier de tonton*, *Marie Biguesse Amacaty*, *Á l'ombre de mon passé simple* sont aussi traversés par le monde des défunts, en ce qu'ils font un devoir de mémoire en représentant ceux qui ont été. Les auteurs parlent davantage des Autres que du « je ». Et pourtant, paradoxalement, dans les romans, comme dans

les récits mémoriels, il y a cette volonté de parler de soi, de donner à voir un « je », de manière obsessionnelle. Toutefois, ce « Moi » finit par disparaître, comme l'être évanescent de *Femme sept peaux*. Il se décompose, parce que malmené par le narrateur ou la narratrice. Dans *Á l'autre bout de moi* par exemple, le « je » fuit l'examen que forme l'écriture de soi.

Les destinataires du message conditionnent le récit autobiographique, puisqu'ils le transforment en un récit qui prendrait à la fois la forme de la prière, de la danse dévotionnelle, du chant, du récit-conte et du film indien écrits pour les hommes et les dieux. La mise en scène du souvenir, de la vidéo de Siva dansant lors de divers spectacles et la photo de ce dernier lui donnent une nouvelle présence au monde qui transforment l'écriture autobiographique. Est-ce qu'il y a dans *La Magie de Siva Desiles*, un «je» qui s'écrirait aussi pour et par les Autres ? Il s'agit du récit d'un parcours spirituel adressé à une personne décédée à qui l'auteure rend hommage.

Marie-Josée Matiti-Picard analyse les littératures orales et écrites de la Réunion, dans une perspective à la fois anthropologique et littéraire, dans le but de lire les complexes rapports qu'entretiennent les discours des vivants avec ceux des morts. Elle tente de voir les subtils jeux de la mémoire et de l'oubli, de la dénégation et de la reprise. Marie-Josée Matiti-Picard donne à voir l'image d'un monde occulté, invisible, et trouve les mots pour dire une réalité insaisissable. Les écrivains plongent leurs personnages, et le lecteur avec eux, dans une atmosphère non pas irréelle mais surréelle, dans l'atmosphère inquiétante des rites, des cérémonies cultuelles et dans le monde envoûtant de la sorcellerie.

Ce qui n'est pas exactement le cas de *La Magie de Siva Desiles*, étant donné que nous n'y retrouvons pas ce côté négatif qui terrifie le personnage ou le lecteur. D'autant qu'il n'y a pas de lien direct avec l'histoire de La Réunion. Fondée sur une conception animiste et orientale, l'approche de la mort à La Réunion révèle la croyance d'une part, en une pérennité de l'âme et d'autre part, en une intercommunication entre le monde des vivants et celui des morts. Marie-Josée Matiti-Picard explique que la mort étant ainsi conçue, le passage dans l'univers de la sorcellerie s'envisagerait parfaitement, étant donné que la sorcellerie se construit sur la foi en un retour possible du décédé. Jasmine Desiles s'appuie quant à elle

davantage sur la théorie du Karma. Dans les textes littéraires étudiés par Marie-Josée Matiti Picard, la mort investit les divers espaces littéraires et se conçoit non pas comme le terme, mais plutôt comme le commencement de la vie, une porte ouverte sur un ailleurs qui s'annonce meilleur. Dans *La Magie de Siva Desiles*, la deuxième représentation concernant la vie dans la mort prend la forme d'un rêve dans lequel elle communique avec son frère :

> *« Siva : Amine… Amine… Je suis venue te voir pour te dire de ne pas baisser les bras et n'abandonne pas ce qui a été tout pour moi. Continue l'association, ne laisse pas mourir avec moi mon école ! Je serais avec toi, je t'aiderai !! Fais-moi revivre à travers Sivayanama… !!! »*

La réponse de Jasmine et son choix de poursuivre ce qu'avait commencé son frère, à savoir devenir à son tour, professeure de danse indienne et reprendre en main l'association de danse sous-entend clairement l'ordonnancement de ce monde où la parole du défunt a plus de poids qu'une autre. C'est à la demande explicite de son frère qui donnera naissance à l'aventure de Jasmine. Cette représentation suppose que le spectateur conçoive lui aussi, la réalité réunionnaise des vivants comme dépendantes de celle des morts, impliquant ainsi une logique différente de celle du rationalisme occidental analysé au chapitre précédent. *La Magie de Siva Desiles* obéit à une logique réunionnaise qui rappelle celle des croyances populaires et de la Négritude qui contredisent les vérités rationalistes occidentales. Jasmine Desiles donne à voir des vérités « surnaturelles » qu'a toujours voulu rendre muettes une formation discursive dominante des Lumières et du religieux contre les superstitions.

Un autre type d'hommage est rendu au défunt dans le roman postcolonial d'expression créole *Dofé sou la pay kann*, qui prendra la forme de la danse également, celle qui fut interdite lors des conflits politiques des années 1970, à savoir le maloya, porteuse d'une identité culturelle créole héritée des esclaves. Il ne s'agit pourtant pas d'un récit autobiographique, mais il s'agit d'interpréter dans la continuité des analyses des représentations de la danse et de l'hommage comme élément clé d'une écriture nouvelle, peut-être même dissidente.

5.2 Hommage par le Maloya expression chorégraphiée et chantée subalterne dans *Dofé sou la pay kann*?

La danse serait une forme d'expression insaisissable, très peu analysée et semble restée un domaine qui ne serait pas maîtrisée par les discours savants occidentaux. Il pourrait alors s'agir d'une identité non saisissable par le discours hégémonique, comme celui des croyances populaires, d'autant que ces univers se rejoignent dans l'expression de l'hommage à travers le kabar maloya réunionnais de *Dofé sou la pay kann*. Á travers la musique et la danse, les personnages seraient en relation avec le défunt et communiqueraient avec lui. Cette scène affirme que le défunt serait rendu présent par le maloya, comme s'il avait le pouvoir de le faire venir et de lui plaire. Il serait le moyen pour eux, de rester en contact avec les défunts, le monde passé des ancêtres.

La veillée sans corps dans *Dofé sou la pay kann* est à l'origine du maloya polyphonique qui rend hommage à l'ancêtre que devient Rozèr. Au moment clé du maloya et du kabar, le texte laisse entrer dans la représentation discursive, des voix inconnues. Le chant est typographié en italique, et est toujours en créole. Ces liens de fraternité sont d'abord présentés à la fin du roman, dans les poèmes de chacun dédiés à Rosaire. Le « fonnkèr »[408] ferait mieux la transition entre l'écriture de la prose romanesque et celle du maloya :

> *« Mon fra / Alor konmsa /Ou lé pi la/ Alor konmsa / Ou la sot lot bor / Bin nou alor / Ni rès atèr/Oté mon garson / Bin koman don / Ti vol le tour vié moun astèr/ Aspèr aspèr /Mi amiz pa dèryèr / Aprésa li pil maloya : si mi mor in zour, antèr amoin sou in dal béton, lapasa va fé krèv anou kamarad va ropran la lit »* [409]*(LEVENEUR, 2000 :98).*

Il est situé dans au moment stratégique où les personnages expriment le pathos, dans cette veillée lorsqu'est exprimée tragiquement la tristesse. Le maloya

---

[408] poème

[409] « Mon frère/ alors donc/ Tu n'es plus la/ Alors donc/ Tu es parti de l'autre côté/ Et bien nous alors/ On reste sur terre/ Hé toi fils/ Et bien comment/ Tu voles le tour des vieux maintenant/ Attends attends/ Je ne tarde pas »

inséré dans le récit confèrent au texte, une nouvelle dimension sacrée, en rendant hommage aux anciens en leur donnant en quelque sorte la parole, pour expliquer, ou pour exprimer ensemble leur sentiment de souffrance. L'originalité du texte réside dans cette intertextualité qui fait dire aux anciens ce que ressentent les personnages du temps présent de la narration.

Cette polyphonie donne plus de force au texte, car nous supposons que ce sont les mots des ancêtres, transmis de génération en génération, et participant à la tradition orale. C'est aussi un moyen de relier le présent au passé, le mort au vivant.

Les maloyas transmettent la sagesse des esclaves, leur façon de voir et de s'exprimer par le chant et par la danse. Ils permettent de mettre en place dans le texte leurs représentations « subalternes » qui montrent leur force mentale et psychologique, leur capacité à réfléchir, à agir, à créer de façon autonome, et à dépasser leur condition de subalternité. L'insertion d'un nouveau genre littéraire faite éclater la notion même de littérature réunionnaise.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou explique qu'il peut paraître surprenant de vouloir parler du texte du maloya ou du maloya en tant que texte, et en tant que texte littéraire.

> *« Longtemps non reconnu, même comme pratique, par la culture reconnue et/ou officielle[410], marginalisé et renvoyé à une certaine culture de la nuit' élaborée aux abords des grands domaines sucriers par des descendants d'esclaves et d'engagés, voué au même mépris que les religions non catholiques et que la langue créole avec lesquels il a partie liée et qui sont les fondations de ses divers régimes de significations[411], le maloya semble relever de la catégorie des formes 'populaires' de la culture, d'une 'sous-culture' pour certains, d'une 'contre-culture' pour d'autres » (MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, MARIMOUTOU, 2006 : 101).*

Jean-Claude Carpanin Marimoutou explique que depuis une vingtaine d'années, il est considéré comme un vecteur socio-culturel de l'identité réunionnaise. Dans cette perspective, le discours qui le prend pour objet relève souvent d'une démarche militante d'affirmation de la culture réunionnaise contre le rouleau compresseur de « l'assimilation culturelle ». Le refus de faire passer le

---

[410] Cf. Jérôme VELLAYOUDOM, *Le Maloya interdit. Les années soixante et soixante-dix à La Réunion*, Mémoire de maîtrise d'histoire, sous la direction de Sudel Fuma, Université de La Réunion, [s.n] 2005.

[411] Cf. par exemple, le roman de Marius-Ary Leblond, *Le Zézère*, Paris, Eugène Fasquelle, 1903.

maloya à l'antenne participe de cette répression. À cette époque, le maloya qui se différencie du séga par son entité, et par le fait qu'il se dit dans un créole éloigné du français, là où le séga moderne se dit dans un créole proche du français est censuré.

D'après Félix Marimoutou, le maloya forme la culture de la ruralité. Il est le fait de personnes vivants dans les campagnes, descendants des cafres, des malbars, et forme une composante de la culture des camps. Contrairement au séga moderne qui est le fait de personnes issues de la ville, de la culture urbaine. Du fait qu'il constitue la culture populaire de la partie de la population écartée du système, le maloya devient un symbole. Félix Marimoutou le qualifie même de « drapeau culturo-politique » contre le séga senti comme doudouiste, folklorisant.

Le maloya est en rapport avec le sacré et les ancêtres et est occasionné par des déclamations de poèmes, car pour rendre hommage à Rozèr, Zorzmari, Tinonm et Prospèr lui ont dédié des poèmes. Ces déclamations s'achèvent donc sur un maloya :

> *« Oté garson/Bin koman don/Ti vol le tour vié moun astèr/Aspèr aspèr /Mi amiz pa dèryèr. Aprésa li pil maloya: si mi mor in zour, antèr amoin sou in dal béton, lapasa va fé krèv anou, kamarad va ropran la lit… Alapa Roné i lèv. Son pa lé lour é kalkilé ondiré li marsh si la pay mouyé, in sharzman kann si le zépol. Le vié osi i kraz. Son tant zournal Témoiniaz i bat karé otour d'son bra. Tinonm ansanm ! Son sové Bobmarlé i anvôy koudshabouk dan lé zèr. Uitièm méné. Troizèr inpé. O kor, le bal la fini. »*[412]

Ce passage donne à voir le lien entre le politique et le maloya qui devient ainsi un instrument politisé, doté d'un message anti-colonial, donc réactualisé, pour aussi exprimer la perte d'un membre de la communauté du quartier de Fond-de-Cuvette. Ce maloya évoque celui des ancêtres qui dansaient dans les Habitations : «Son pa lé lour é kalkilé ondiré li **marsh si la pay mouyé**, in **sharzman kann si le zépol**. […] Son sové Bobmarlé i anvôy **koudshabouk** dan lé zèr ». Cette

---

[412] Idem, pp. 99-103. « […] Hé ! Fils/ Et bien… Comment çà se fait/ Tu voles le tour des vieilles personnes maintenant/ Attends attend/ Je ne tarde pas derrière toi/ Puis, il danse un maloya : si je meurs un jour, enterrez-moi sous une dalle de béton, ce n'est pas çà qui nous ferra mourir, les camarades reprendront la lutte…Et voilà que Roné se lève. Son pas est lourd et calculé. On dirait qu'il marche sur de la paille mouillée, chargé de canne à sucre sur les épaules. Le vieillard danse aussi. Son panier tressé rempli de journal de Témoignages va-et-vient autour de son bras. Tinonm se joint à eux ! Ses cheveux de Bobmarlé envoient des coups de fouet dans les airs. Huitième menée. Vers trois heures. Au corps le bal est fini. »

représentation de la chorégraphie du maloya, rend de nouveau présent le monde de l'Habitation, dans les gestes qui théâtralisent le planteur, l'esclave travaillant dans le champ de canne. La mise en scène de l'ancêtre, qu'incarne le personnage coiffé comme le chanteur, symbole de tout un nouveau mouvement noir jamaïcain spirituel anti-colonial. L'allusion à son influence indique une créolisation de l'identité noire jamaïcaine appropriée.

L'hommage rendu au défunt au moment de sa veillée funéraire, a occasionné la représentation du maloya, pris comme mode d'expressions culturelles subalternes par excellence.

5.3 Des expressions culturelles de performances orales des subalternes.

Dans sa partie intitulée « La prise de parole sous la domination : les arts de la dissimulation politique », James C. Scott s'intéresse à la culture orale et aux déguisements populaires. Pour ce dernier, « la majeure partie de l'expression culturelle des classes inférieures a traditionnellement revêtu une forme orale plutôt qu'écrite, » (SCOTT, 2008 : 177) à cause du mode de transmission. L'oral offre une sorte d'isolement, de contrôle, voire d'anonymat qui en fait un canal idéal pour la résistance culturelle. C'est pourquoi la majorité des romans et récits mémoriels inscrivent l'oralité dans leur rhétorique, à travers divers modes de narration et d'énonciation qui installe une nouvelle dimension entre le narrateur et le narrataire.

> *« Nous savons bien que le discours parlé, en particulier lorsqu'il est prononcé de manière informelle entre amis ou parents, prendra de plus grandes libertés avec la syntaxe, la grammaire et les allusions que le discours formel, et bien sûr que l'écrit » (SCOTT, 2008 :177).*

L'anonymat serait possible dans la culture orale : elle existe uniquement sous des formes non permanentes, à savoir à travers le discours et la performance. Ce qui fait que chaque représentation est unique en termes de temps, de lieu et d'auditoire (SCOTT, 2008 :178).

> *« Á l'instar de ragot et de la rumeur, la chanson populaire est reprise et chantée suivant les désirs de l'auditoire, et, avec le temps, son origine est perdue. […] Les interprètes et*

les compositeurs individuels peuvent trouver refuge, tout comme celui qui est à l'origine d'une rumeur, derrière cet anonymat » (SCOTT, 2008 : 178).

Il fait ainsi le lien entre plusieurs types de genres énonciatifs, dont la rumeur, le ragot et la chanson qui se trouvent dans les romans du corpus. En effet, le genre de la chanson est à la fois présent dans *Dofé sou la pay kann* comme mode narratif et énonciatif proprement créole de l'écriture de l'intime créole. D'où l'insertion de ragots dans Namasté, constitutifs des romans et de l'énonciation dans *Femme sept peaux* et *Bayalina* dont l'écriture en créole rend compte d'un réel réunionnais. Utilisant la forme plurielle du ragot-rumeur-anecdote-histoire comme nouvelle formes de créolisation du biographique et de l'autobiographique, comme dans les récits mémoriels réunionnais en vogue aujourd'hui.

Si Sébastien Hubier parle de littérature intime à la première personne, nous proposons d'englober sous le terme de littérature intime, le journal, et la forme hybride du ragot-rumeur comme expression d'une représentation de soi « réelle », parce que « complexe ».

Placés à des endroits stratégiques, c'est-à-dire en début ou en fin de roman, les chants portent des voix anonymes et renvoient tantôt à celles des esclaves, des anciens, et celles de la nouvelle génération. Ces chants sont lourds de sens, et leur polyphonie rend compte de l'anonymat d'un passé perdu et retrouvé grâce aux chants, qui réactualisent en quelque sorte le passé. En d'autres termes, par le chant en créole et par le maloya réunionnais retranscrits dans le texte, le passé et le présent se rejoignent, rendant ainsi compte d'une intemporalité.

L'insertion de ce chant transforme le texte, en lui conférant un caractère intemporel, c'est-à-dire une temporalité arrêtée, renvoyant à un éternel retour du même. Le genre de la chanson qui a pour particularité la répétition, dans le retour du refrain, et par la répétition de formes et de rythmes rappelle ce cycle dans lequel sont pris les personnages correspond à l'engrenage des personnages subalternes féminins et masculins. Nous pouvons dire que dans l'insertion de ces chansons, le « vrai discours de la subalternité » serait mis en scène, puisqu'il s'agit d'extraits de séga et de maloya qui auraient pour origine la littérature orale que constituerait le maloya.

Faut-il rappeler que le type énonciatif du maloya, comme celui du ragot et de la rumeur sont des espaces dans lesquels la langue créole prend place et peut être

utilisée comme mode de communication littéraire, comme canal véhiculant une identité créole réunionnaise différente de celle présentée dans et par le texte d'expression français qui prédomine dans le genre romanesque, comme dans le genre des récits mémoriels. Tout se passe comme si les chansons qui renvoient à un mode d'expression artistique emprunté et hérité des ancêtres créoles, ne pouvaient entrer dans le texte dans une autre langue que le créole.

De fait, le discours des subalternes surgirait dans l'inscription des chants et danses dans le roman réunionnais qui lui consacre une scène clé dans le roman. L'importance inattendue accordée à la danse, à la musique et au chant donne au texte une nouvelle dimension et donne aux personnages une nouvelle identité, dans ce mode énonciatif marquant une rupture.

C'est par exemple de Madame Joseph de *Femme sept peaux*, et de Matildana qui est cette « Autre qui danse ». La danse dans ce roman martiniquais, prend d'ailleurs un sens qui échappe au lecteur, puisque l'intitulé du texte indique que la danse serait au cœur du roman, or, il est rarement fait état de cette pratique culturelle. Nous pouvons supposer qu'il s'agisse d'une pratique culturelle qui intrigue Rehvana, le personnage principal qui ne le maîtrise pas.

Selon le discours hégémonique et selon les clichés, le Noir serait celui qui sait danser et qui aurait un rapport à la danse que le monde Occidental n'aurait pas. La danse serait alors une marque de leur capacité à créer et à s'exprimer autrement. Dans ces représentations, la danse serait un domaine d'action dans lequel le Noir surpasserait le Blanc. La danse serait un élément culturel et identitaire fort, qui a été condamné dans le discours colonial, comme étant contraire à la « pureté » et à la « chasteté » du Blanc, contraire au principe de la religion occidentale.

Tyler Stovall[413] explique qu'à l'automne 1925, *La Revue nègre* voit le jour au Théâtre des Champs-Élysées, avec des artistes venus d'outre-Atlantique[414]. Une

---

[413] Tyler STOVALL, « 1925-1939 : Nègres. Les négritudes en mouvements », *La France noire. Présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'Océan Indien en France*, (dir.) Pascal BLANCHARD, Sylvie CHALAYE, Éric DEROO, Dominic THOMAS, Mahamet TIMERA, Paris, La Découverte, 2012, p. 115.

jeune Afro-Américaine, Joséphine Baker, en devient la vedette, accompagnée de l'orchestre de jazz de Claude Hopkins dans lequel joue aussi Sidney Bechet[415]. Le spectacle produit un effet fracassant auprès du public, en particulier « la danse sauvage » du final, qu'exécutent Joséphine Baker et Joe Alex[416].

> *« Cette chorégraphie est plus ou moins inspirée du cakewalk américain et des danses acrobatiques d'Habib Benglia, qui apparaît sur scène, bondissant, le corps peint, dans Á l'ombre du mal, en 1924, à la Comédie des Champs-Élysées[417]. Non seulement Joséphine Baker est presque nue, à peine couverte de plumes, mais elle impose surtout une silhouette déliée et tout en cambrure, une gestuelle énergique qui mêle charleston et contorsion africaines, une « danse sauvage »[418] qui dépasse les rêves du public. C'est une consécration ! Le journaliste André Levinson, malgré son mépris des arts nègres, déclare : « Certaines poses de Miss Baker, les reins incurvés, la croupe saillante, les bras entrelacés et élevés en un simulacre phallique, évoquent tous les prestiges de la haute stature nègre[419] » (BLANCHARD, 2012 :116).*

Tyler Stovall rapporte que cette représentation du corps noir, qui s'affirme alors comme un idéal physique[420], s'annonçait depuis le début du siècle, popularisée par les boxeurs, les artistes et figurants des grands shows ethniques. La revue serait aussi, à sa manière, un espace de rencontre entre l'Amérique, les Caraïbes et l'Afrique, car Habib Benglia et Féral Benga sont aux côtés de Joséphine Baker, mais aussi Joe Alex et Darling Légitimus qui a tout juste dix-huit ans.

---

[414] Rolf de Maré, qui souhaite produire en 1925 un spectacle « authentiquement nègre » sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées, a envoyé Caroline Dudley à New York pour lui ramener une troupe d'artistes dont la danseuse Maud de Forest et le danseur de claquette Louis Douglas. Mais c'est le revuiste du Moulin-Rouge, Jacques Charles, qui est chargé de mettre sur pied le spectacle et de lui donner sa touche « sauvage ».

[415] Phyllis ROSE, *Joséphine Baker. Une Américaine à Paris*, Fayard, Paris, 1990 ; Bennetta JULES-ROSETTE, *Joséphine Baker in Art and Life. The Icon and the Image*, University of Illinois Press, Chicago/Urbana, 2007.

[416] Voir *Joséphine Baker avec sa ceinture de bananes*, Gaumont Pathé Archives (n° CM847), 1926 ; et surtout le documentaire de Philippe POUCHAIN et Yves RIOU, *Joséphine Baker en couleur*, Lobster Films, 2008.

[417] La pièce d'Henri-René Lenormand, montée par Gaston Baty, est présentée comme une ouverture sur l'ambiance extrême de l'Afrique équatoriale, grâce notamment à la présence d'Habib Benglia dans le rôle de l'Almamy et de sa « terrible » danse du féticheur.

[418] La danse sauvage aurait été créée par le chorégraphe Jacques Charles. Voir aussi Sylvie CHALAYE, « Le jeu du Noir : une invention qui a la peau dure », *Théâtre/ Public*, n°172, 2004.

[419] Comoedia, 12 octobre 1925.

[420] Sylvie CHALAYE, « Joséphine Baker : quand on a que son corps à imposer au monde », *Afrique tout monde, Africultures*, n°54, mars 2003.

« L'année 1925 représente donc un bouleversement inauguré par la danseuse afro-américaine, et la marque qu'elle imprime – et qui caractérise l' 'esthétique nègre'- traverse l'entre-deux guerres[421] » (BLANCHARD, 2012 :116).

Dans le roman autobiographique Je suis Martiniquaise, l'on trouve cette révélation identitaire noire : « Nous nous plaisons à nous croire très éloignés de ces impulsions là, et cependant, elles sont encore toutes proches de nous. Elles prennent, je puis l'admettre, différentes formes, mais les noirs ont un tel sens de la musique et du mouvement expressif des corps qu'ils expriment, en chantant et en dansant, leurs sentiments les plus intimes » (CAPÉCIA, 1948 : 138).

C'est d'ailleurs en Joséphine Baker que Rose de *Rouge Cafrine* se voit à la fin de son roman :

« Plus lucide, boostée par la gifle que j'avais prise en ouvrant les yeux, j'ai fait semblant de haut son intérieur : pas terrible mais passable pour quelqu'un qui n'a jamais rien vu, arborant une mine fière et détachée de Joséphine Baker au sommet de sa gloire » (BOURKOFF, 2003 : 174).

Prise à présent comme une narratrice qui assume et exhiberait avec fierté ce corps noir qu'elle avait toujours voulu nié, comme bon nombre de narratrices et de personnages du corpus.

Madame Joseph, l'âme errante ou la mendiante cafrine danse et chante au soleil, par provocation, ou pour faire montre de sa totale liberté en tant que folle et marginale. C'est le chant qui l'emporte, qui dérange et qui trouble les autres personnages. Par conséquent, son chant aurait un pouvoir de persuasion, puisque Madame Joseph arrive à faire prendre conscience du problème racial chez un autre personnage féminin noir vivant en France, totalement acculturée.

Dans les romans coloniaux des Leblond, le chant était aussi présent, comme la pratique du moringue, notamment dans *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir*. Cette fois, il s'agit du monde exclusivement masculin qui représente la force physique du corps noir, sa capacité à parer et à prendre des coups et à en donner, dans un art hérité de l'esclave. Le chant est associé dans le texte des Leblond à l'atmosphère de fête nocturne, à la liberté de mœurs, voire à la débauche.

---

[421] Philippe DEWITTE, « Le Paris noir de l'entre-deux-guerres », in André KASPI et Antoine MARÈS (dir.), *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Imprimerie nationale, Paris, 1989 ; Tyler STOVALL, *Paris noir*, op.cit.

La danse du séga, comme celle du maloya permet aux danseurs de rendre hommage aux ancêtres et de les faire revenir dans le cadre de la danse. Á leur tour, les romans réunionnais leur rendent hommage et les représentent, les mettent en scène pour donner aux personnages, la figure de l'ancêtre ou lui conférer une identité créole liée à un passé, liée à une « ancestralité » mythifiée et grandie dans et par le texte.

Dans cette représentation, les temporalités se chevauchent rendant ainsi compte de la complexité de la réalité et des mondes créoles mais aussi des voix et des discours qui construisent ces mondes créoles réunionnais, ou martiniquais. Ces modes de représentation génèrent une structure générique et narrative nouvelle, faite de fragments, de mouvements qui renouvellent le genre romanesque. Nouvelle écriture, nouvelle esthétique qui inscrit en son sein, des genres « subalternes », c'est-à-dire des récits, telle que l'histoire, l'anecdote (*Dofé sou la pay kann*, *Z'histoires tonton Albert*, *Letan Lontan, Z'embrocal*), le ragot et la rumeur (*Namasté*, *Dofé sou la pay kann*), le maloya et les chants (*Dofé sou la pay kann*, *Z'embrocal*, *Namasté*, *Letan Lontan*), Le journal intime (*Zistoir Kristian*, *Les Vents de la Colline Candos* de Benjamin Moutou, *Letan Lontan*), les légendes et les mythes (*Namasté*, *Letan lontan*) ainsi que le conte (*La vie d'un petit homme*, *Namasté*, *Dofé sou la pay kann*.)

Car il existe une littérature des subalternes qui comprend les contes, les chants de travail et de résistance, les chants du quotidien, le roman prolétarien, le maloya par exemple comme Jean-Claude Carpanin Marimoutou l'a démontré dans l'analyse du maloya de Firmin Viry.

5.4 Une représentation « fantomale » exotique actualisée de *Marie Biguesse Amacaty* à *Femme sept peaux* ?

Dans les récits mémoriels mauriciens et réunionnais, y a-t-il représentations de ce même rapport aux morts ? On pourrait supposer qu'il existe un rapport de ce type étant le qualificatif « mémoriel » employé par Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo pour les désigne r. Les récits mémoriels font revivre en effet, des réalités perdues et des personnes-personnages qui ont marqué les auteurs. Par exemple Marcel Cabon dans son *Cahier Deuxième*, « Marie Biguesse Amacaty » qui était la nénène de Guy Douyère, intitulant son texte par ce prénom aux sonorités exotiques (dans le temps).

Nous pourrions redéfinir l'exotisme dans sa dimension temporelle, dans le sens où ici, l'exotisme réside dans l'ancienne époque (coloniale) à laquelle ramène le prénom « Marie Biguesse Amacaty », puisque dans ce récit mémoriel, Marie Biguesse Amacaty représente la nénaine dans la sphère coloniale. La nénaine étant à l'origine l'esclave « privilégiée » des colons qui faisait le pont entre le monde de la Plantation et des esclaves et celui des Blancs. Cette figure emblématique faisait entrer la langue créole, elle avait donc un rôle clé de médiatrice entre les deux sphères, entre les strates du monde créole.

La représentation picturale de la première de couverture en noir et blanc de ce récit mémoriel donne à voir une dame noire au centre se déplaçant dans une nature exubérante, aux fins fond des montagnes du cirque de Salazie. Ce monde naturel pris comme un isola matriciel[422] connote l'origine du monde réunionnais dans cette figure emblématique médiatrice de la nénaine. Cette femme noire dessinée aux formes, aux contours floues et au visage dont on ne peut distinguer les traits puisqu'il est peint en noir, pourrait être Marie Biguesse Amacaty, la nénène de l'auteur, comme elle pourrait être plusieurs autres « Marie Biguesse Amacaty »,

[422] Explique Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo dans *Le champ littéraire réunionnais en question*.

c'est-à-dire plusieurs autres nénaines, femmes réunionnaises cafrines, noires à venir ou qui ont existé correspondant à cette image. Cette image connote donc aussi bien les vivants que les morts. Nous pouvons parler d'une image fantomale qui actualise une identité féminine créole noire réunionnaise chargée de faire le lien avec les autres générations, avec les hommes et avec les enfants. Joueraient-elles encore le rôle de transmettre la langue maternelle et le savoir culturel créole, comme le faisaient autrefois les nénaines de l'époque coloniale ?

Dans cette représentation, la « nouvelle nénaine » serait porteuse de ce patrimoine créole « authentique » dans cet imaginaire, gardienne du temps passé ; d'où cette couverture noire et blanche mettant en scène le déplacement de la femme noire, telle une âme errante, à la croisée de plusieurs mondes, telle la « pacotilleuse » d'Edouard Glissant dans son *Tout-monde*. Ainsi, serait institué un modèle de la femme noire cafrine réunionnaise. Comme ces hautes montagnes protectrices (de l'enfance), la femme noire doit rester conforme à cette image de raconteuse d'histoires pour enfants comme pour adultes, car elle est aussi responsable des ragots qui sont le moyen de contrôle moral des habitants des cirques et des villes. Dans cette réification, elle possède donc le discours du pouvoir, du savoir créole, de la cuisine et de la médecine traditionnelle. Le sac qu'elle porte à son bras sur cette première de couverture, renvoie étrangement à celle des « Pacotilleuses » d'Edouard Glissant qui vont d'île en île avec leurs bagages, tels des mondes ambulants qui résistent à tout modernisme et à toute hégémonie.

Cet imaginaire est central dans la représentation du personnage principal du roman réunionnais de Monique Séverin *Femme sept peaux* dans la mesure où Madame Joseph dèsarçonne les autres personnages du roman. Madame Joseph, gardienne d'une identité créole réunionnaise et en rupture avec le modernisme et l'hégémonie culturelle et politique occidentale. Elle entre bien dans la figure de la féminité noire, comme l'entend toute la littérature caribéenne.

Jasmine Desiles dans son autobiographie chorégraphiée indienne réunionnaise, devient conteuse et danseuse, en accord avec l'image de la nénène. Pourtant, nous pourrions supposer qu'il s'agit d'une identité de femme de couleur, conteuse et danseuse différente de celle de Madame Joseph, de la pacotilleuse et de Marie Biguesse Amacaty, parce qu'il s'agit d'un avatar de la femme d'origine

africaine et malgache, alors que Jasmine Desiles se rapproche de celui de l'Indienne « orientale ». Elle se situe dans une « indianité » conforme et non conforme à celle des romans coloniaux.

Kumari R. Issur précise que « les peuples de La Réunion et Maurice, à l'instar de toutes les îles créoles, [auraient] connu un déracinement et une perturbation sinon un effacement de références mythiques, historiques et culturelles, ce qui [lui] permet d'avancer l'hypothèse que leurs littératures contiennent, entre autres, une quête des origines.»[423] Aussi, elle postule l'idée que la recherche des origines s'articule, entre autre, autour de l'évocation des ancêtres. « Pour restituer les pertes occasionnées par les ruptures de l'Histoire, on retrace ou on s'invente des ancêtres par le biais de la littérature » (ISSUR, HOOKOOMSING, 2001 : 179).

5.5 Représentations qui déforment la Littérature.

Pourquoi m'être intéressée à la danse ? Parce qu'il y a dans bon nombre de romans féminins postcoloniaux contemporains (*Dofé sou la pay kann*, *l'Autre qui danse*, *Femme sept peaux*, *Á l'autre bout de moi*) et dans certains récits mémoriels (*Le Z'embrocal*), des parties de textes importantes consacrées à la danse, au séga et au maloya, au chant hindoue (*Namasté*). Ce qui veut dire que la danse, le chant et la musique ont leur place dans le texte littéraire, puisqu'il s'agit d'un autre champ littéraire réunionnais et mauricien qui compte aussi la littérature orale. Certains des récits mémoriels et des romans donneraient à voir des façons d'entretenir la mémoire des Anciens, ce qui explique la présence d'autres arts tels que le maloya qui a une autre mémoire.

---

[423] Kumari R. ISSUR, « La recherche des origines dans le roman réunionnais et mauricien », in *L'océan Indien dans les littératures francophones : Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Kumari R. ISSUR, Vinesh Y. HOOKOOMSING (dir.), Karthala Presses de l'Université de Maurice, 2001.

Cette hybridité générique est caractéristique du roman qui renouvelle les genres prosaïques du roman et du récit mémoriel réunionnais et mauriciens. Nous pouvons parler de phénomènes qui font éclater la notion-même de « littérature ».

Il y a une difficulté à catégoriser le texte de Jasmine Desiles qui est à la fois spectacle de danse sur la chaîne médiatique et comédie musicale autobiographique pour l'auteure. Comme les récits mémoriels, il reste difficilement classable, d'autant que comme d'autres textes romanesques, il ouvre le champ littéraire à d'autres arts et à d'autres modes d'expression permettant de mieux rendre compte de la société réunionnaise traversée par le réel et le surréel.

La Magie de Siva Desiles est présentée comme un spectacle de danse indienne, produite deux fois (en 2011 et en 2012) au Conservatoire Régional à rayonnement de Saint Benoît, a bénéficié d'une couverture médiatique dans le sens où il a été retransmis sur une chaîne locale, qui n'a d'ailleurs gardé dans son montage que les chorégraphies, faisant abstraction du récit autobiographique de Jasmine Desiles.

Selon Valérie Magdelaine dans son article «Les mauvais genres littéraires »[424] à l'époque contemporaine, la transgression devient un poncif de la modernité. L'hybridité générique qui n'a rien de nouveau s'est développé grâce aux jeux de la postmodernité qui frappe de doute et d'incertitude toute production discursive. Il s'agit donc d'observer comment le fait littéraire pris dans son ensemble est contaminé par d'autres formes et pratiques discursives.

Le maillage du texte, qui entrecroise des formes et des discours contrastés, engendre une écriture plurielle qui pose la problématique des genres littéraires et artistiques. Les auteurs des romans empruntent des voix qui font intervenir plusieurs langues, plusieurs littératures, les arts et les traditions. Ils associent oralité et écriture, brouillant les frontières et situant leur roman au carrefour des formes artistiques et culturelles qui s'enrichissent mutuellement.

---

[424] *La question des genres, les actes du séminaire, tic dans l'Océan Indien*, J-M. Utard, V.Magdelaine, G. Ledegen, Saint Denis, Université de La Réunion, 2005.

Ainsi, l'analyse des représentations des identités féminines de couleur dans romans, des récits mémoriels, sociobiographique et de la comédie musicale autobiographique de notre corpus auraient démontré en quoi leurs mises en scène identitaire a contribué à transformer l'écriture autobiographique.

Conclusion

Nous supposions que les auteurs de notre corpus tentaient de produire et de contredire les dogmes colonialistes, orientalistes, religieux et patriarcaux de diverses manières en débattant de la thèse de la hiérarchie des races, des classes et des genres. Toutefois, dans leurs paradoxes et dans leurs contradictions, la dialectique et l'argumentaire annoncés sont souvent à la fin des textes trop vite résolus (*Rouge Cafrine*, *Tête Haute*, *Letan lontan*) sans remise en cause des synthèse finales et sans aller au bout des représentations complexes avancées tout au long des autofictions. Tout se passe alors dans ces textes, comme si le débat s'annulait puisque tout le schéma réifiant et stéréotypant est reconstruit, en ramenant les images d'une société de toutes les couleurs (*Tête Haute* et *Rouge Cafrine*), arrêtée dans le temps et dans le spectacle exotique folklorique des pêcheurs (*Letan lontan*) c'est-à-dire spectacles de ceux qui restent parlés par la narratrice, comme des objets d'une peinture pittoresque, mais aussi comme des objets de savoir qui restent comme photographié, traduisant quelque part son incapacité à être autre chose que ce symbole de traditionalisme paysans pauvres, seuls réels gardiens et vecteurs de l'identité créole mauricienne, gardien du passé dont il resterait prisonnier.

Ce qui revient à dire que la construction discursive impériale et hégémonique dont parle Michel Foucault productrice de savoirs et de synthèses continues oblige toujours dans ces textes de mon corpus, à exprimer le débat en vue de mettre à l'épreuve le discours colonial. La liberté de parole supposée par cette construction ne serait finalement qu'un leurre, puisqu'à l'insu de ce que veulent énoncer les auteurs idéologiquement, cette construction parvient à les faire adopter la doxa.

Ce qui corrobore l'idée avancée par Michel Foucault selon laquelle le discours des subalternes ne peut être entendu à cause de l'hégémonie. Cette

hypothèse s'est avérée pleinement fondée. Car il s'agit moins de savoir dans l'absolu si les subalternes peuvent parler puisqu'ils le font de toute évidence, que de savoir s'ils parviennent à le faire et à se faire entendre lorsque cela importe vraiment, dans un contexte politique déterminé. L'idée que les subalternes sont une sorte d'individu, d'auteur et d'acteur collectif, conscient de soi, en bref un sujet au sens classique du terme, a permis au mouvement des études subalternes de distinguer les subalternes de leur représentations par l'impérialisme, et ainsi de mettre en évidence les points aveugles du discours impérialiste.

Cependant, le mouvement des études subalternes a dû pour ce faire, passer sous silence l'hétérogénéité et la non-contemporanéité des subalternes, c'est-à-dire leur assigner une essence. Á cet essentialisme, Gayatri Chakravorty Spivak pose la question « Les subalternes peuvent-elles parler ? » Tout se passe selon Warren Montag comme si nous avions affaire à un simple dilemme : ou bien nous affirmons que les subalternes peuvent en effet parler- dans ce cas, selon leur point de vue, nous avons restitué leur puissance d'agir [agency] aux subalternes, ou nous l'avons au contraire perdu dans les limbes de l'essentialisme – ou bien nous affirmons que les subalternes ne peuvent parler, ce qui signifie que nous avons réduit les opprimés au silence ou, pour les autres, que nous refusons d'adhérer au mythe du sujet fondateur.

Si notre théorie juge les subalternes incapables de parler, il faut en conclure que ce que nous considérions jusqu'ici comme la parole des subalternes n'est en réalité rien d'autre que l'apparence de la parole. Il y a donc à faire une distinction entre apparence et réalité : si ce qui est, est impossible, alors il faut proclamer que ce n'est désormais plus ce qui est : une seconde réalité plus réelle doit lui être substituée. Peut-elle être substituée par celle des textes littéraires, puisque les romans et les récits mémoriels ne sont que des apparences de la vérité. Seul le fictif pourrait alors rendre compte de « vérités » ou d'effet de vérité qui ne tombent pas systématiquement dans le stéréotype notamment dans le travail d'écriture autofictionnel et l'exposition des « Moi » comportant aussi sa propre altérité.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au départ, nous nous demandions de quelles manières sont mises en scène, décrits, présentés les Autres de couleur, en particulier les femmes de couleur et leurs discours dans les romans mauriciens et réunionnais *Ameenah* et *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* et *Namasté.*

Le côté insaisissable, énigmatique et discret d'Ulysse, d'Ameenah et de Ram pousse les narrateurs à raconter leur récit, pour pouvoir élucider leur mystère, et débattre des thèses retenues par le colonialisme, par les textes religieux et par les sociétés coloniales mauricienne et réunionnaise. Sa spectacularisation réside dans la mise en scène de son silence de cet Autre que l'on croit connaître à cause des préjugés.

Les auteurs tentent de décentrer le regard eurocentré, en cherchant à percer le mystère que l'Autre de couleur recouvre (dans sa culture, son discours, sa religion, son idéologie). Par exemple, l'Inde « ancestrale » qu'incarne, le héros est parlé par tous, par les narrateurs commères villageois et par le narrateur premier que nous supposons franco-mauricien, voire Français, qui s'interroge et mène l'enquête sur ce nouvel arrivant indien au village de la Vallée des Prêtres. De même, Ulysse et Ameenah, ces héros incompréhensibles, surprenants, parfois inquiétants pour les narrateurs ou pour les autres personnages font l'objet du récit. Les narrateurs les transforment alors en éléments d'expérimentation, objets de savoir qu'il faut interroger, puisqu'ils fournissent des preuves de la thèse orientaliste, qui valident ou non les dogmes religieux, colonialistes, politiques et sociaux.

Ces romans coloniaux réunionnais et mauriciens mettent en place le pouvoir de dire et de dominer du narrateur sujet blanc et des personnages blancs sur les personnages de couleur dont l'Indien devenus objets de discours et de savoir. Le narrateur blanc réifie les Autres membres de la société coloniale, en leur « confisquant » la parole et en laissant de côté l'échange et le métissage réussis avec ces derniers, car il s'agit d'un roman à thèse dont l'auteur cherche à convaincre le lecteur. Pourtant, ces Autres de couleur parlent à leur insu dans les failles et paradoxes des textes. Ces romans coloniaux peuvent être qualifiés de « romans de races » puisqu'ils sont l'évocation de « l'intimité-vérité » des races et font échos aux textes exotiques qui renseigneraient inexactement et incorrectement sur les Autres de couleur.

La littérature exotique aurait donc ouvert un champ de pratique discursive chargé de décrire et de rendre visibles et présents les Autres de couleurs orientaux, africains, créoles, insulaires, indiens, mauriciens, etc. Cette recherche d'une idée de la vérité par l'écriture de l'Autre de couleur, jusqu'à aujourd'hui touche les narratrices et écrivaines mauriciennes et réunionnaises d'*À l'autre bout de moi*, de *Rouge Cafrine*, de *Miettes et Morceaux* qui tentent ou bien par le roman ou bien par des types d'autobiographies de s'écrire soi-même pour pouvoir davantage peut-être sortir de l'identité présupposée des femmes de couleur, c'est-à-dire pour pouvoir rompre avec la continuité des synthèses préalables.

Ces Autres de couleur à la parole confisquée ne peuvent se représenter parce que les romanciers et les narrateurs les représentent de telle manière qu'ils semblent incapables de se représenter, qu'ils sont subalternes, alors que de l'autre côté, les narrateurs et les héros blancs qui portent l'identité de ceux qui savent, de ceux qui ont la capacité d'observer, d'analyser, dominent la scène énonciative. À l'inverse, parce que les narratrices et personnages féminins de couleurs des romans et des types autobiographiques postcoloniaux mauriciens et réunionnais se représentent comme aptes à parler d'eux-mêmes, à s'auto-analyser comme à analyser la société postcoloniale, ils ne seraient pas subalternes.

Nous sommes demandès si les romans postcoloniaux féminins de notre corpus proposaient-ils des contre-modèles des représentations de l'Autre de couleur et de ses discours des romans coloniaux. Ces romancières tendent également à un décentrement opéré dans la narration, puisque ce sont des narratrices autodiégétiques de couleur mauricienne et réunionnaises qui peuvent se représenter, se raconter et s'auto-analyser d'abord dans le but de déconstruire et de renverser (de manière différente) les discours dominants qui réifient leur identité. Les explorations de leur « Moi », de leur identité de couleur, identité perçue par les lecteurs métropolitains comme Autre de couleur (que des formations discursives dominantes tentent de réifier) vont prendre diverses formes, à savoir l'altérité-identité dans la gémellité chez Marie-Thérèse Humbert ou dans le dédoublement de la personnalité, dans la dèsarticulation et l'éclatement de la narratrice de *Rouge Cafrine* ou dans le traumatisme refoulé chez *Femme sept peaux*. Ces romans (-journaux) à la première personne mauriciens et réunionnais *Á l'autre bout de moi* et *Rouge Cafrine* mettent

en scène un monologue intérieur de personnage féminin et narratrices autodiégétiques de couleur.

Les narratrices débattent des questions concernant la ligne de couleur discriminante, la classe et le genre. Elles expérimentent les idées préconçues, en les testant, en s'y conformant (comme c'est le cas de Rose-Mélissa et de Nadège qui acceptent de se transformer et de s'assimiler), en les remettant en cause et en s'y opposant (par exemple Nadège). L'évolution de ces romans rapporte comment de manière laborieuse, ces personnages principaux pensent le renversement de ces formes préalables de continuité discursives, soit en passant par l'expérience de l'assimilation, soit en passant par l'expérience de la gémellité sororale, soit en passant par la rencontre et l'écoute du discours de vérité du fantôme Madame Joseph. D'où, l'écriture du journal chez Marie-Thérèse Humbert et Véronique Bourkoff qui figure une thérapeutique et qui suppose l'écriture comme chemin de vie chez Anne et Rose. Les narratrices autodiégétiques s'auto-représentent, évoluant dans des sociétés postcoloniales qui empêchent leur épanouissement, atrophiant leur mode de pensée et les obligeant à entrer dans un moule identitaire racialisé.

Dans les romans réunionnais et mauricien *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff et *Á l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert, les personnages principaux féminins Rose et Nadège tiennent des discours explosifs. Marginales, elles laissent entendre des vérités « interdites », des vérités qui « dérangent ». Ces personnages féminins tiennent un discours qui va à l'encontre de la doxa et du discours hégémonique. Elles contiennent en elles, toutes les injustices qu'elles subissent et qui se transforment en souffrances. Ce sont de jeunes personnages féminins de couleurs, en rupture avec leur famille, avec le modèle familial, avec le reste de la société. Leur déni de soi, de la société mauricienne et réunionnaise, l'insatisfaction et toute la violence que la société produit sur ces personnages resurgit dans leur discours.

Dans le roman réunionnais de Véronique Bourkoff *Rouge Cafrine*, la narratrice autodiégétique sombre dans la déchéance pour donner raison à cette société qui l'exclue. Mais c'est aussi un moyen de faire peur à autrui et de montrer son pouvoir, sa capacité à être cette « chose » innommable, incompréhensible et indomptable. Finalement la société qui la rejette ne peut la comprendre ; et

lorsqu'elle ne comprend pas, elle se trouve en position d'infériorité. De fait, Rose supérieure et détient le pouvoir en construisant un fort, en s'inventant des histoires et des mondes dans lesquels elle domine. Personne ne peut avoir de prise sur Rose, sur Rehvana et Nadège. Pourtant ces trois anti-héroïnes, placées en marge de la société et se dissociant de la « bonne » société y reviendront plus ou moins à la fin des romans. Elles finissent par se plier aux règles et aux préjugés qui conduiront à la mort de la Mauricienne Nadège et de la Martiniquaise Rehvana, alors qu'ils ressusciteront Rose.

Dans le roman mauricien *Á l'autre bout de moi* comme dans le roman réunionnais *Rouge Cafrine*, les personnages et narratrices doivent renier leurs origines. Ils sont pris dans un conflit raciste et familial qui grandit au sein des familles et qui ronge les personnages. Il est souvent question d'un refoulement et d'un tabou qui ressurgissent systématiquement dans le récit.

Si les romans coloniaux traitaient de la société coloniale, les romans féminins postcoloniaux rendent compte des sociétés postcoloniales de manière intime. Les narratrices content leur histoire personnelle et leur conflit identitaire traversés par la présence du colonial. Le discours colonial pèse encore sur ses choix de vie, sur sa renégociation identitaire et culturelle. Les narratrices font elles-mêmes l'expérience de la vérité de ces discours et testent la validité et le sens de ces thèses à l'origine de la colonie, qui sont encore bien vivaces.

Bien que Rose et Anne se dévoilent ou sont censées se dévoiler dans leur récit-journal, ces narratrices autodiégétiques se jouent de leurs lecteurs en refusant finalement d'être comprises et connues, décryptables ou « réifiables » par une pratique discursive du narrataire qui les transformeraient en des objets de savoirs essentialisés. Ce sont des personnages et des narratrices qui comme ceux des romans coloniaux du corpus ne se laissent pas toujours saisir. L'originalité et la nouveauté de ces représentations de la femme de couleur réside dans le fait que ces esprits représentés chez Monique Séverin, Marie-Thérèse Humbert et Véronique Bourkoff, ne laissent rien transparaître de ce qu'ils souhaitent réellement, alors que les représentations des femmes de couleur dans les romans coloniaux étudiés, étaient transparentes puisque leur image était plus ou moins simpliste, et leur désir comme leur être n'étaient pas autant complexifiés. Il y a un paradoxe fondateur dans le

fonctionnement des récits à la première personne *d'Á l'autre bout de moi* et de *Rouge Cafrine* car les narratrices nous invitent à mieux les connaître en nous dévoilant leurs pensées profondes, leur intériorité et le sens de leur existence, en même temps qu'elles s'esquivent du centre de la scène.

Sommes-nous davantage du côté de l'intimité des races (comme l'entend Marius-Ary Leblond), de la vérité que dans le roman colonial en ce qu'il y a un monologue intérieur donnant plus consistance et complexité à l'identité (altérisée) de couleur qui serait peut-être une marque de réel décentrement ? Leurs présentations se rapprocheraient davantage du réel, d'une certaine « vérité de fiction » comparée à celle des romans coloniaux qui cherchaient pourtant à saisir l'intimité-vérité de ces Autres de couleur spectaculaires inconnus à la fois inquiétants, fascinants et attirants. Á la suite des romans coloniaux et de la littérature exotique qui construisent une figure de l'Indienne homogène, des romans postcoloniaux féminins donnent une autre vision de l'Indienne et des femmes de couleur qui viennent contredire ou compléter un tableau figé dans le temps et l'espace. Les narratrices et personnages de ces romans postcoloniaux féminins tentent de rompre avec l'idéologie coloniale omniprésente des narrateurs blancs des romans coloniaux qui décrivent et présentent les sociétés mauriciennes et réunionnaises.

Les narratrices de récits mémoriels autobiographiques de *Miettes et Morceaux* et *Tête Haute* semblent également se servir d'un discours anticolonial. Nous y retrouverions l'engagement pris par les romanciers coloniaux qui souhaitent exposer la colonie et ses habitants, dans le détail et dans le souci de vérité, en se servant du réalisme. Tout se passe comme si le conflit de légitimité qui travaille les romans coloniaux revenait comme un fantôme et comme une question irrésolue. S'agit-il pour autant des mêmes perspectives que celles des romans coloniaux analysés dans la première partie ? Ou s'agit-il plutôt d'une orientation mémorielle collective qui efface l'individualité de chaque narrateurs, comme l'effacement des « Je » des récits mémoriels féminins postcoloniaux de notre corpus ? Ce qui laisse à penser que les romans féminins postcoloniaux rendent mieux la réalité des représentations identitaires des femmes de couleur mauriciennes et réunionnaises, car le roman est une fiction de la transparence intérieure.

Nous avons affaire à la disparition du « Moi » écrivant dans les récits mémoriels et à l'existence du « Moi » dans les romans du corpus, à cause de la visée mémorielle par exemple chez Rada Gungaloo et d'Eileen Lohka. Il existe donc, des problématiques communes aux romans coloniaux, postcoloniaux et aux récits mémoriels féminins postcoloniaux mauriciens et réunionnais liées à la représentativité, au conflit de légitimité, à l'identité de couleur, et plus particulièrement de l'identité de couleur féminine. Nous avons comparé les écritures et modes de fonctionnement des identités et de l'autobiographie dans des récits mémoriels féminins postcoloniaux et dans des récits mémoriels féminins et masculins coloniaux pour vérifier notre hypothèse ; à savoir qu'il y aurait un retour de la formation discursive dominante exotique, orientaliste et coloniale dont cherchent à débattre les auteurs de récits mémoriels féminins postcoloniaux.

Les récits mémoriels mauriciens et réunionnais du corpus, tentent de remettre au goût du jour une identité de Mauricien et de Réunionnais plus connue et familière, ce qui veut dire aussi plus rassurante, face aux identités nouvelles qui surgissent ou qui ont surgi, soit au cours des années 70-60 pendant la période politique et culturel de décolonisation à Maurice et communisme à La Réunion, dont les militants mirent en avant et la langue créole, une identité noire créole s'opposant à l'identité dominante créole blanche pour les Réunionnais et s'opposant à l'identité dominante des Franco-mauriciens. Comme dans les orientations des romans masculins coloniaux, féminins postcoloniaux et comme dans les récits mémoriels féminins postcoloniaux du corpus primaire, il est toujours question de représentation d'une bataille identitaire et d'une récupération de l'identité du natif qui dans le cas du corpus secondaire serait plus légitimé à représenter les Réunionnais, à la manière d'un mythe identitaire de fondation.

Á partir des années 1960, avec la Décolonisation, les auteurs des sociétés créoles mettent en avant un savoir « ancestral » noir ou indien, constitutif du mauricianisme, du créole mauricien et réunionnais. Cependant, s'agit-il réellement d'un discours valorisant cette culture villageoise, rurale et traditionnaliste en fixant ainsi des savoirs locaux de manière exotique et folklorique, pour le lecteur occidental français ? Ces textes seraient en quête d'un Créole mythifié comme d'une

« Inde fabuleuse », à la recherche d'exotisme présent dans l'altérité par rapport à laquelle l'Occidental peut se définir.

Ils plongent le lecteur dans les pratiques villageoises et considèrent l'espace rural du village comme un espace clos, refermé sur lui-même et « préservé » de tout contact avec le monde du dehors. Il ne serait pas contaminé par l'Occident qui aurait envahit les grandes villes et les capitales attirant de plus en plus de Mauriciens et de Réunionnais. L'Habitation et le village paysan sont donnés à voir comme preuve d'authenticité créole.

Nous pourrons voir dans le champ littéraire réunionnais, un continuum et des résonnances entre le genre romanesque et l'autobiographie, l'autofiction et les mémoires, continuum que nous retrouvons dans une moindre mesure et s'élaborant de manière autre dans le champ littéraire mauricien. Ces deux types de textes mauriciens et réunionnais que sont les récits mémoriels comme les romans du corpus à la première personne sont confrontés au paradoxe de dire le « je » sans vraiment le pouvoir. *Zistoir Kristian* et *Louis Rédona* sont des romans qui contaminent d'autres genres : autobiographies, autofiction et récits de vie. Ils sont confrontés aux mêmes problèmes rencontrés dans les récits mémoriels qui souhaitent faire découvrir un Ailleurs en prétextant livrer leur propre histoire. Paradoxe central que nous retrouvons chez Rada Gungaloo en particulier, et qui est le signe d'un malaise existentiel propre aux sociétés créoles ; car comment se dire et se raconter prés avoir été identifié et assigné par toute une formation discursive qui continue à être ?

Ces romans et récits mémoriels doivent faire face encore une fois, comme les auteurs de romans coloniaux et plus particulièrement Marius-Ary Leblond à un conflit de légitimité, puisqu'ils débattent dans cette réappropriation de savoir sur leur ile, sur l'espace et sur l'Histoire et la Mémoire de ces îles, de la validité de leur témoignage plus que de leur posture d'écrivain autobiographique. L'écriture du « Je » y devient prétexte pour parler de ce qui constitue l'histoire, le culturel, l'identité collective, pour mettre au-devant de la scène l'île, la société française et les injustices sociales ; un peu à la manière du roman colonial *Ulysse Cafre, ou l'histoire dorée d'un Noir* dans lequel le narrateur autodiégétique se sert du « Je » pour parler d'Ulysse et le présenter, pour légitimer sa parole, la vérité de

l'expérience vécue qui justifie sa prise de parole. Les conflits de légitimité génèreraient la posture énonciative du narrateur du roman colonial.

De même, les auteurs de *Zistoir Kristian* utilisent ce mode d'écriture autofictionnel pour pouvoir insister sur une certaine « vérité » des faits énoncés. Le besoin de conclure un pacte autobiographique feint avec le lecteur, produirait une sorte de sécurité nécessaire pour que le texte puisse voir le jour.

Une majeure partie de la littérature réunionnaise est qualifiée de « poésie des îles », portant ainsi toutes les connotations paradisiaques et alanguies que cela suppose. Le 18ème et 19ème siècle français rêvent des îles comme l'espace du retour du sujet sur son essence première, loin des méfaits d'une civilisation destructrice qui a perdu le sens de l'homme et du monde. L'île serait l'Ile-Eden, Ile-Berceau, Ile-Mère. De ce fait, pour Jean-Claude Carpanin Marimoutou, une grande partie de la production poétique écrite à La Réunion ne semble avoir pour fonction que de justifier ce phantasme européen. Face à la répétition des clichés, il y a le silence de l'homme. L'éden serait la littérature de l'Autre, puisque la réalité contraste avec la fixité de ces signes.

C'est pourquoi, l'autre partie importante de la littérature réunionnaise prendrait le réel pour le fictif et négligerait selon l'auteur, le travail par lequel l'objet devient signe. Il s'agit d'une littérature misérabiliste, appelée « poésie de la révolte » ou « poésie de la recherche d'identité ». L'objectif est de contrer l'exotisme, de dire la réalité. D'où les démarches ethnographiques, les arpentages quantifiés de l'espace, le recensement qui se veut exhaustif des pratiques culturelles qui révèle la vérité d'un peuple. Cette littérature militante tend à démasquer le mensonge et l'aliénation par le simple énoncé du travail du réel dans le social et dans l'histoire. Nous notons alors dans la production romanesque des scènes similaires, la mise en place des mêmes personnages ethnotypiques.

Pour Jean-Claude Carpanin Marimoutou, cette littérature de la recherche identitaire serait la mise en texte de discours idéologiques et non dialogiques de la réponse militante aux misères de l'Histoire ancienne ou récente, en cherchant toujours à construire des héros d'hier dans des romans historiques, ou du quotidien, à valeur exemplaire. Le discours prendrait alors la place du travail du réel et de

l'écriture. La forme ne change pas, explique-t-il : « On répète, en inversant la visée idéologique, la forme et la matière du « roman colonial » ; puisque le récit colonial met en place des éléments qui caractérisent une grande partie du roman contemporain, à savoir, les reportages à valeur documentaire, les ethnotypes, les discours sur la perte de l'identité, la lisibilité maximale du réel.

Les récits mémoriels et les romans en créole du corpus s'inscriraient toujours dans une volonté de représenter le réel, possible uniquement par le « miroir déformant » du genre romanesque. Le roman aussi connu pour être difficilement classable, contamine de nombreux autres genres, dont le genre autobiographique et mémoriel dans notre corpus. Jean-Claude Carpanin Marimoutou explique que les caractéristiques du roman de Milan Kundera, à savoir que le roman conteste ce que le monde veut nous faire croire et que le roman ne prend pas le monde au sérieux[425] ne correspondent pas à celle du roman réunionnais, dans la mesure où celui-ci semble « hanté par la nécessité de présenter une version du monde, pleine, argumentée, qui rende compte des problèmes que pose le monde à ceux qui l'habitent, en oubliant de questionner sa propre version du monde, et les modalités d'écriture de cette version » (MARIMOUTOU, 1990 :235). Pour Jean-Claude Carpanin Marimoutou, « tout se passe comme si les romanciers s'épuisaient à dire, avec le même langage, ce que d'autres avaient déjà écrit, mais dans des perspectives différentes ; à contester le discours toujours déjà produit, à revendiquer une existence et une identité dans les formes ayant fait leurs preuves » *(MARIMOUTOU, 1990 :235).*

Il explique que ce phénomène serait lié aux conditions de production de cette littérature et au rapport de ses sujets à la représentation contrôlée de la réalité. Il y voit une crise de la représentation identitaire dans la mesure où on ne sait plus trop bien quel rôle jouer, et sur quelle scène. Il se centre sur la question des langues, car si la littérature réunionnaise créolophone peut porter aisément le label « réunionnais », à cause de sa langue de production, la littérature d'expression française fait l'objet du soupçon d'exotisme, au moment où les revendications

---

[425] Milan KUNDERA, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, NRF, Paris, Gallimard, 1987.

identitaires s'inscrivent dans l'espace hautement symbolique d'une langue créole. Cette dernière a été fortement niée et se trouve encore occultée et confinée dans les marges du savoir et du pouvoir, serait investie désormais de toutes les valeurs et de toutes les potentialités positives de l'être au monde et aux autres.

Nous nous sommes longtemps arrêtés sur le roman de la Réunionnaise Graziella Leveneur (*Dofé sou la pay kann)* parce qu'il nous avait semblé que le pari de rendre compte d'un réel réunionnais y était réussi dans le sens où le narrateur avait su saisir cette intimité et ce décentrement auxquels tenaient tant les romanciers coloniaux réunionnais Marius-Ary Leblond. Parce que le roman d'expression créole s'adresse uniquement au lecteur réunionnais, les représentations de l'identité réunionnaise semblent ne plus être falsifiées, puisque le discours identitaire du narrateur est conditionné par le narrataire par rapport à qui il négocie sa culture dans la différence ou bien dans la ressemblance.

Il s'agit d'exposer un « je » témoin de la société passée ou actuelle, coloniale ou postcoloniale. Dans la majorité des textes, nous observons plus ou moins l'absence du « je », car la priorité est donnée à l'histoire et à la mémoire, même au roman qui demeure la fiction du réel. La valeur documentaire des romans et des récits mémoriels du corpus signifie que les narrateurs se réapproprient l'espace insulaire.

Nous parlons de récits mémoriels coloniaux et postcoloniaux dans le sens où ils font une lecture postcoloniale du passé, c'est-à-dire qu'ils remettent en question l'idéologie coloniale orientaliste. L'écriture du « je » est essentielle dans la construction d'une nouvelle formation discursive répondant à l'essentialisation dont les femmes de couleur ont fait et continuent de faire l'objet, puisque cette mise en scène de l'intériorité des narratrices marque leur singularité, leur parcours unique et pourtant commun puisque tous passent par l'assimilation, par le processus de lactification, de francisation ou d' « occidentalisation » d'Eileen, de Rose, d'Anne et de Mémona. Après cette transformation, elles reviennent à une identité qu'elles vivent comme étant plus vraie, plus réelle. Elles reviendraient à une identité qui correspondrait davantage à leur « moi ». Tous ces textes comme celui de Monique Séverin, racontent cette quête personnelle de « soi », car ce dernier reste pris dans le

regard réifiant de l'Autre occidental, c'est-à-dire dans la racialisation à partir de laquelle les narratrices se construisent ou se déconstruisent.

Cela voudrait-il dire que le journal serait une forme de prise de contrôle sur le réel, parce qu'en l'énonçant, il participe à la création de ce réel ? En ce sens, la parole deviendrait acte performatif puisqu'elle a la capacité de créer un univers qui lui est propre.

Dans ces romans postcoloniaux féminins, des narratrices et des personnages aspirent à la « des-essentialisation » des mondes. Ils mettent en exergue des discours anticoloniaux et anti exotique en exhibant l'humain dèshumanisé, écartelé aux multiples formes et aux multiples identités dans un récit multiforme et dans une narration « en peau de chagrin », notamment dans *Femme sept peaux* et dans la gémellité *Á l'autre bout de moi*, et le dédoublement de personnalité de *Miettes et Morceaux* et *Rouge Cafrine*. Les lecteurs errent dans les textes, à l'image de ces narratrices qui se perdent dans l'espace-temps, dans leurs identités contraires et leur discours. Elles ne se laissent pas saisir par le narrataire et deviennent par la même occasion, des narratrices de couleurs mauricienne et réunionnaises sujets et dotées d'une capacité d'analyse de soi. Elles discutent de la doxa et porte le discours colonialiste, raciste, orientaliste et traditionnaliste. Ces romans mauriciens et réunionnais mettent en scène des narratrices autodiégétiques[426] et des personnages féminins subalternes de couleur aux identités hybrides, plurielles et éclatées.

Si leurs interlocuteurs-lecteurs sont dans une large mesure occidentaux, nous pouvons dire qu'il y a un discours attendu de résistance qui serait le discours anti-dominant.

Le septième chapitre a démontré en quoi l'écriture du « je » semblait plus réelle, plus vraie et plus fidèle à la réalité que celle des récits mémoriels de Rada Gungaloo et d'Eileen Lohka, parce qu'elles sont justement prises dans un décentrement programmé toujours pour le lecteur occidental. L'Autre insulaire

[426] Gérard Genette distingue deux types de récit : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, et l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Il nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique et le second homodiégétique. De fait, si ce narrateur homodiégétique agit comme le héros de l'histoire, il sera appelé autodiégétique (GENETTE, 1972 : 252).

redevient alors folklorique ou exotique, car il s'agit surtout de dire l'Autre collectif villageois mauricien réifié et traditionnaliste pour mettre en avant une identité collective mauricienne créole, sans toutefois être dupe des stéréotypes et du fantôme colonial encore présent dans l'île indépendante qu'est Maurice.

C'est pourquoi, nous avons décidé de mener une analyse comparée des romans et des récits mémoriels mauriciens et réunionnais, puisque l'on s'attendrait à une véritable écriture du « moi » dans ces types autobiographiques. L'on s'attendrait à une représentation de soi féminin de couleur plus vrai que nature. Or, ce « plus vrai que nature » se trouve du côté de la fiction romanesque qui n'a d'autres fonctions que de produire des effets de réel. Non pas seulement à cause d'une esthétique parfois naturaliste des romans coloniaux, mais surtout grâce au monologue intérieur qui fait dialoguer plusieurs identités composant la narratrice de couleur.

Les « je » évanescents, des personnages qui disparaissent (Madame Joseph), des personnages fuyants (Nadège, Eileen, Rada, Dolène, Madame Auberti), des narratrices écartelées (Rose et Anne) obligées de vivre d'autre vie. Ces « je » qui devraient se dire tout au long des textes, se défilent et préfèrent parler de l'Autre, de la sœur jumelle, des autres Mauriciens, comme chez les auteurs de récits mémoriels du corpus secondaire. Dans son récit mémoriel, Eileen Lohka donne à voir l'énonciation d'un « Je » en « Miettes et morceaux », parce que brisé par les discours dominants pour ensuite être reconstruit par un discours anti-dominants. *Miettes et morceaux* dévoile le parcours déchirant et éclaté d'un sujet féminin mauricien de couleur, comme dans le roman mauricien de Marie-Thérèse Humbert de 1979, d'*Á l'autre bout de moi*.

Au regard des récits mémoriels et des romans mauriciens et réunionnais du corpus, nous pouvons emprunter à Sébastien Hubier le concept de « littérature intime » qui donne à voir un « je » féminin de couleur prisonnier de discours hégémonique et cherchant à sortir de sa subalternité, prisonnier de discours dominants. Les romans comme les récits mémoriels sont le théâtre d'une « bataille » discursive dans une forme autobiographique fictive, à savoir le journal dont les narratrices autodiégétiques de couleur sont sujets de leurs discours. Or, dans des récits mémoriels, le « je » quasi-absent, reproduit la représentation d'un discours

conditionné paradoxalement par le discours de vérité, alors que ce discours de savoir leur constituait un discours de pouvoir.

C'est en s'inspirant de l'écriture des mémoires que le roman s'est constitué au cours des siècles dans la littérature française. Les frontières sont devenues de plus en plus floues entre le roman et le genre autobiographique parce qu'il est question de récupérer une parole, une histoire muselée en référence à la réalité et aux représentations du monde réel. La frontière entre romans et récits mémoriels semblent parfois s'estomper dans certains cas, dans le sens où les romans prennent la forme autobiographique, alors que les récits mémoriels semblent paradoxalement s'en éloigner.

Dans la majeure partie des récits mémoriels des corpus primaire et secondaire, les textes font la part belle aux problèmes sociaux ou à la patrimonialisation de l'île plutôt qu'à l'identité et à l'expérience des narrateurs. Dans d'autres cas, il s'agit même de mettre en avant des figures emblématiques de la subalternité telle que la « Nénène » (Marie Biguesse Amacaty) et le « Tonton », pour récupérer leur identité de raconteur d'histoires et pour légitimer leur prise de parole en tant que détenteurs du « savoir ancestral ». Une nouvelle fois, c'est en tant que subalterne réifié que ce discours de pouvoir redéfinit l'Autre pour le lecteur français à jamais moderniste. Le « je » des récits mémoriels n'aurait de valeur que dans le discours référentiel, dans le discours de vérité et d'authenticité que recherchaient Marius-Ary Leblond dans leur élaboration du roman colonial.

Il s'agit de garder une trace du passé que le narrateur autodiégétique se réapproprie à l'aide du journal ou en rendant compte des histoires et de l'intimité de la communauté mauricienne et réunionnaise. Ce qui apparaît dans les récits mémoriels réunionnais *Z'histoires Tonton Albert* et *Ti 'Paul Marmaille Saint Denis* d'Albert Élie, *Marie Biguesse Amacaty* de Guy Douyère ainsi que dans les récits mémoriels mauriciens *Letan Lontan* de Rada Gungaloo, *Cahier du deuxième journal* de Marcel Cabon. Il s'agit de rendre compte d'un autre genre d'intimité, puisqu'elle concerne celle des villageois du cirque de Salazie, de Saint Denis ou de Port-Louis, ou de Brunepaille. Il s'agit en quelque sorte de montrer le fonctionnement de son village et du mode de pensée des siens au sein de cet espace « isolé » ou développé.

Il faut mettre en relief une certaine sagesse, le folklore, la nostalgie d'un temps révolu.

Le mélange des genres serait donc la norme des champs littéraires mauriciens et réunionnais. Mélanger les genres permet de représenter l'intimité des personnages. Le texte littéraire mauricien et réunionnais veulent rendre cette intimité et cette familiarité en incluant les interpellations au lecteur, sa participation active à la construction du sens du texte, sa complicité invoquée par l'auteur ainsi que les devinettes qui dans l'espace du conte a aussi pour but de veiller à ce que l'auditoire reste attentionné. Le lecteur par cette stratégie de communication du conte, devient un personnage à part entière, tant il se sent impliqué et invoqué dans l'histoire, et surtout dans le moment d'énonciation : sans sa présence et sans ce lien intime que l'on retrouve surtout dans les romans de Marcel Cabon des années 60 et d'Axel Gauvin des années 80, le roman perd tout son sens communicationnel.

S'inscrivant dans une dialectique « orientaliste », les narrateurs de cette « littérature de l'intime » reproduisent cette image exotique de l'Autre traditionnel, figé dans le temps et l'espace comme une entité réifiée. Ce « monde menacé de disparaître » ne devait et ne pouvait évoluer, conformément à l'idéologie coloniale orientaliste. Autrement dit, les mondes créoles ne doivent être en contact ni avec d'autres mondes, ni avec le modernisme. Ils ne doivent pas être influencés par l'Occident. Tout se passe comme si le métissage culturel était à prohiber, comme dans les romans coloniaux et le discours colonial qui y est représenté.

Dans cette volonté de témoigner, nous comprenons que l'Autre, le narrateur des récits mémoriels, le plus humble jouait le rôle d'une sorte d'archive, d'un musée patrimonial. D'où aussi, l'instabilité identitaire des narrateurs qui ne peuvent pas se dire sans sortir de ce discours antimoderniste qui pourrait être le nouvel Orientalisme. En ce sens, nous nous demandons si les récits mémoriels sont écrits essentiellement pour un public insulaire ou pour un lectorat occidental conforté dans son discours dominant, puisqu'il renvoie à ce système de représentation dominant.

Les mises en scène des divers « je » ont pour conséquence des effets de vérités qui rendraient les romans plus vrais que des récits mémoriels « autobiographiques ».

Les récits mémoriels qu'ils soient coloniaux ou postcoloniaux se situent dans la recherche d'une identité vraie et authentique, car tout se passe comme si leur identité de créole avait été falsifiée depuis la littérature exotique. L'identité est non seulement fortement rattachée à la race mais aussi et surtout à l'espace ; c'est pourquoi, les récits des narratrices et des personnages principaux des romans et récits mémoriels féminins postcoloniaux du corpus, s'avèrent en quelque sorte des récits de voyage, entre l'île et la France ou le Canada. Ils se terminent en majorité par un « retour au pays natal ».

Nous avons choisi d'inclure dans notre corpus de textes mauriciens et réunionnais, d'autres romans et autobiographies martiniquais, dont *L'Autre qui danse* de Suzanne Dracius-Pinalie qui proposerait un vrai contre-discours qui dit la supériorité du Nègre sur le Blanc. Le retournement radical du discours, la manière de voir presque diamétralement opposée aux discours dominants sur l'identité rend le corpus hétérogène et permet d'approfondir notre définition de l'identité noire. La négritude serait l'exact contrepied des représentations des narratrices de couleur qui veulent se blanchir dans les romans et les autobiographies mauriciennes et réunionnaises. La construction d'un modèle féminin noir, de Mère-Nature traditionnaliste avec Man Cidalise de l'anti-héroïne Rehvana qui rêve de devenir cette Femme martiniquaise donne à comprendre le revers de ce discours racialisant. La vision de la femme noire de ce roman martiniquais : toute puissante et pourtant soumise à l'Homme, Femme-Afrique pauvre par opposition de la Femme française blanche, riche, moderniste et rationnelle, complète les représentations de la ligne de couleur, du genre et de la subalternité. Rehvana court donc après un modèle et une image réifiée de la femme noire traditionnaliste qui serait plus vraie, qui détiendrait une identité plus vraie de la Noire. Telle est la quête de Rehvana qui mourra parce que la « vraie Femme noire authentique » n'existe pas en dehors du mythe. Nous pourrions même établir un parallèle avec la vision de l'écrivain voyageur exotique à la recherche d'un retour à l'éden, à la vie sauvage, naturelle, haute en couleur et traditionaliste. Cette image réifiée et mythifiée de l'espace et de l'Autre couleur est réactualisée par personnage principal Rehvana.

Suzanne Dracius-Pinalie passe par la critique du mouvement de la Négritude qui apparaît comme un contre-discours des représentations dominantes du Noir et de

la ligne de couleur qui est d'habitude discriminante. Notre corpus comprend des représentations en miroir, symétriques et antagoniques, car nous pourrions ranger ensemble et dans une certaine mesure certains passages et certaines idéologies de *Femme sept peaux*, de *Rouge Cafrine*, dans leur idée de la Femme noire traditionaliste différente de la Femme blanche. Il y a des masques qui se forment parce qu'ils sont attendus par l'assimilation qu'on a pu voir précédemment, notamment « la peau noire masques blancs » et « la peau blanche masques noirs » du personnage martiniquais et original Rehvana qui porterait le discours de la Négritude. Toutefois, la Négritude a ses propres contradictions.

William Edward Burghardt Du Bois, Frantz Fanon, ainsi que les précurseurs du mouvement noir américain et du mouvement culturel de la négritude, se sont interrogés sur la question noire, en établissant une âme noire de l'homme noir. Cherchant à le comprendre, ils ont essentialisé l'homme noir, comme l'avait fait le discours colonial, mais cette fois, en le fixant dans une identité plus ou moins valorisante. Cependant, Frantz Fanon, démontre que ce qu'on appelle l'âme noire est une construction du Blanc (FANON, 1952 : 11), comme l'Orientalisme.

> *« Le nègre n'est pas. Pas plus que le Blanc. »*[427] *Homi Bhabha affirme que « l'alignement familier des sujets coloniaux –Noir/Blanc, soi/autre- est perturbé par une courte pause, et les fondements traditionnels de l'identité raciale se trouvent dispersés chaque fois qu'ils se révèlent assis sur les mythes narcissiques de la négritude ou de la suprématie culturelle blanche » (BHABHA, 2007 :85).*

Le théoricien explique que la présence noire suit la narration représentative de la personne occidentale, puisque son passé qui est attaché à des stéréotypes menteurs de primitivisme et de dégénérescence, ne peut produire d'histoire de progrès civil, pas d'espace pour le *socius*. En outre, son présent démembré et disloqué, ne contiendra pas l'image de l'identité questionnée dans la dialectique corps/esprit et résolue dans l'épistémologie de l'apparence et de la réalité.

> *« Les yeux de l'homme blanc démembrent le corps de l'homme noir et, par cet acte de violence épistémique, son propre cadre de référence se trouve transgressé, son champ de vision perturbé » (BHABHA, 2007 :86).*

---

[427] Frantz, Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p.187.

Pour Frantz Fanon, « Le Nègre esclave de son infériorité, le Blanc esclave de sa supériorité, se comportent tous deux selon une ligne d'orientation névrotique. »[428]

La représentation de la Femme noire et de la Femme blanche est irréelle. Les narratrices et personnages courent après une réalité « falsifiée » mythique, car elle doit correspondre à un mythe, à une image fixe, figée, monolithique, idéalisée, rêvée qui n'a pas vraiment de rapport avec la réalité, puisqu'aucune identité n'est immuable. C'est pourquoi, ces narratrices et personnages ratent leur construction identitaire basée sur du faux, sur une représentation irréalisable. Générant ainsi l'échec de la représentation et de l'écriture de soi, l'échec de l'auto-représentation de ces narratrices. À moins que ces narratrices doivent passer par cet échec de la construction de soi par et pour le regard de l'Autre, pour pouvoir devenir soi-même et s'écrire dans cette absence, dans cette identité racialisée assignée.

Dans la troisième partie, nous observons que dans ces romans et récits mémoriels féminins postcoloniaux mauriciens, réunionnais et martiniquais, les représentations de soi passent par la déconstruction du « Moi », reconstruction d'un faux soi, amenant ou bien à l'échec (à la mort), ou bien à la renaissance d'un « je » nouveau toujours insaisissable et toujours autre, différent de l'Occidentale. C'est le cas de Rose, Anne, Rehvana, Dolène et Zénia.

Nous pouvons parler d'identités inconciliables à cause du discours colonial tantôt intégré, tantôt rejeté par la narratrice autodiégétique de *Rouge Cafrine*. Cette hésitation va prendre dans le roman mauricien la forme de conflit entre sœurs jumelles, entre Anne, la narratrice autodiégétique, du côté du discours colonial et sa sœur Nadège du côté du « contre-discours colonial », du côté des Noirs et des Indiens, des pauvres et des prolétaires, alors que sa sœur tend à intégrer le monde des bourgeois blancs. Leur gémellité entraînera le changement de camp d'Anne à la mort de sa sœur. De même, au niveau de l'intrigue et des identités des personnages féminins dans le roman de la Martiniquaise Suzanne Dracius-Pinalie, Rehvana, l'antihéroïne représente le monde noir de l'Afrique auquel elle tend à accéder par tous les moyens, alors que sa sœur Matildana adopte les valeurs françaises, sans oublier ses origines antillaises.

---

[428] *Ibid*., p.48

Comme la narratrice autodiégétique réunionnaise Rose, Rehvana, le personnage principal Martiniquais va essuyer un échec dans sa quête de pureté de la race, puisqu'elle ne parvient pas à accepter le métissage et l'idée d'identités plurielles, comme les romanciers réunionnais des romans coloniaux, Marius-Ary Leblond. Contrairement à sa sœur Matildana qui parvient à concilier les deux identités. Le conflit existentiel chez Rehvana se manifeste dans le rejet total de son identité française et du contact avec cette culture blanche, en réponse au processus d'assimilation.

Après une longue descente aux enfers, Mélissa abandonne sa profession, et son luxueux appartement pour retourner vivre dans la case créole abandonnée de sa grand-mère, la seule de la famille qui l'avait autrefois acceptée. Il s'agit d'un retour aux sources créoles. De fait, la place de la créolité dans l'histoire, revient comme une solution. La troisième partie fait office de retour au pays natal, de recherche du temps perdu et prend une tournure exotique, voire touristique, présentant l'île aux sept couleurs et l'harmonie entre les peuples. Il est question d'une île idyllique sans racisme. Ce qui laisse entrevoir le point de vue de l'exote qu'est l'auteure. Le roman veut signifier qu'en dépit du racisme hérité de la situation coloniale, il existe aussi le métissage qui a une place importante dans le peuplement de l'île de La Réunion, et dans le processus de créolisation. Rose voit aujourd'hui, ce qu'elle ne pouvait pas voir autrefois, à cause de son obsession pour la couleur blanche, opposée de façon manichéenne et binaire au Noir.

Matildana, la sœur modèle martiniquaise, apprend le créole martiniquais et se rend de plus en plus en Martinique, pour se rapprocher elle aussi, de cette culture à la croisée du monde africain et français. La langue créole se présente comme une solution, car elle concilie les identités et rend compte de la complexité des identités en sortant du binarisme Noir / Blanc. Alors que dans le roman mauricien *Á l'autre bout de moi*, l'identité créole n'apparaît jamais comme une solution à l'impasse du discours et du contre-discours colonial des hiérarchisations des races, parce qu'à Maurice, le Créole désigne les descendants d'Africains, les Noirs.

Pour sortir du regard de l'autre de soi, de l'image dans laquelle le « centre » a fixé les personnages féminins noirs, ces écrivaines proposent le dédoublement narratoriel, l'écartèlement de la narration et du corps de la narratrice, comme

l'indique l'intitulé « à l'autre bout de moi ». Ce type de narration génère une écriture fragmentée qui rend compte du chevauchement des temporalités et des spatialités. Par cette mise en texte du mouvement, la parole et la pensée semblent libérées, mais elles semblent également traumatiques, dans cette écriture de désordre, dans cette énonciation qu'on ne peut maîtriser.

Le neuvième chapitre démontre en quoi Rose, Rehvana, Mémona, Madame Auberti, Dolène et Eileen se situent dans un tiers-espace géographique et identitaire. Hétérogènes, ces voix viennent dire qu'à un lieu ne correspondrait pas comme le pense la doxa, à une identité unique, mais à plusieurs identités en contact avec l'altérité qui génère le métissage. Le métissage serait la composante de ces narratrices et personnages qui semblent se perdre en l'ici et l'ailleurs, entre le réel et le souvenir, le présent, le passé et l'avenir. Si l'île Maurice, La Martinique et La Réunion ont toujours fait l'objet de découverte exotique et de l'espace à explorer, à analyser et à profiter dans la littérature exotique de voyage, les romans et les récits mémoriels contemporains féminins postcoloniaux décentrent davantage ce regard, puisque les narratrices deviennent les exploratrices du pays occidental, perçu comme un mythe.

Les romans représenteraient des voix féminines surnaturelles énonçant des discours de vérité qui déconstruisent la doxa au mode de pensé rationnel et colonial. Madame Joseph enseigne à Zénia une façon de voir qui lui permettrait d'échapper au discours dominant colonial. Le discours des croyances populaires et le discours religieux sont fondamentaux dans ces romans du corpus secondaires et primaires en ce qu'ils diraient une autre manière de percevoir l'île, le monde que celle imposée par l'ontologie et la rationalité des Lumières. Ils seraient ainsi une forme de résistance au discours colonial qu'useraient les narratrices et personnages qui expliquent le sens de leur existence. Il y aurait un retour à une représentation mythifiée, voire parfois exotique des personnages et narratrices noirs traditionnaliste de notre corpus. C'est dans les mises en scène des pratiques, des croyances, des rituels, des discours de savoirs et des transmissions des narratrices et personnages principaux Madame Joseph, Rose, Rada, Pipine, que les textes donnent à voir leur force, leur autonomie, leur pouvoir, leur capacité et leur supériorité dans ce monde surnaturel qui les rendent insaisissables de différentes manières. Les personnages

féminins de couleur pacotilleurs leur font voir, comme à nous lecteurs, des vérités occultes, et des vérités occultées par la continuité de la formation discursive colonialiste, moderniste, capitaliste et rationaliste. D'où le basculement dans ces romans, dans une logique autre en nous plongeant dans un réel créole « étrange » des croyances populaires et des représentations des ancêtres. Seules dans la fiction romanesque apparaissent l'âme errante, la relation aux mort, puisque la fiction autoriserait ces représentations d'un ordre et d'une logique autre que celle de la culture occidentale, rationnelle, « universelle » et « moderne ».

L'image de la « Pacotilleuse », c'est l'image d'une présente-absente, d'un fantôme imaginé-imaginaire, idéalisé, mythifié que certains auteurs tentent de faire revenir en la personne de Madame Joseph par exemple, ou de Man Cidalise ou d'Aganila. Recouvrant l'un des mythes de la Femme noire omnipotente et omnisciente et qui traduit la co-construction du regard occidental et réunionnais. S'agit-il d'une nouvelle représentation mentale, à cause de la créolisation que représente la Nénène ?

Les déplacements géographiques correspondent à l'écartèlement identitaire des narratrices et des personnages aux identités inconstantes, conflictuelles et plurielles.

Au dernier chapitre, nous nous sommes interrogés sur la notion d'autobiographie, déconstruite dans les textes de notre corpus. Elle serait quelque part, symptomatique d'une représentation et d'une écriture de soi féminin de couleur difficile à exprimer, à cause de toutes les questions d'aliénation liée à l'identité racialisée, assimilée, déconstruite et reconstruite, plurielle, spatiale, relationnelle et contextualisée par l'interlocuteur. En quoi les récits mémoriels *Tête haute*, *Letan lontan* et le spectacle de danse indienne autobiographique *La Magie de Siva Desiles* déconstruisent l'autobiographie ? Nous supposons que ces textes montrent une nouvelle forme d'écriture autobiographique parce qu'elle semble se trouver essentiellement du côté du spectacle de danse indienne autobiographique en ce qu'il n'est pas conditionné par le marché éditorial réunionnais. Ce qui voudrait dire que la forme autobiographique exigerait une forme de récit particulière qui ne conviendrait peut-être pas tout à fait aux récits mémoriels pris dans le regard anthropologique. D'où la coupure fondamentale dans *Miettes et morceaux* séparant la première partie

prenant la forme du dictionnaire poétique des éléments constitutifs de l'identité et de la culture mauricienne, de la seconde partie qui laisse la place au monologue intérieur du « Je » de l'auteure. Par peur de voir disparaître les pratiques, les coutumes, et la sagesse contenue dans les expressions et les proverbes, les auteurs de notre corpus, cherchent à fixer une partie de ce savoir, à transmettre un savoir, et mettent en place une nouvelle figure du lectorat, en quête d'un apprentissage concernant le/son passé. Passé qu'il doit s'approprier. Ces ethnotextes qui constituent les romans et les récits mémoriels du corpus produisent un lectorat curieux de l'histoire des Réunionnais, des Mauriciens, l'histoire de tel ou tel quartier, l'histoire d'un tel personnage qui aurait réellement existé. En d'autres termes, le texte fixe un passé qui le fuit pour reconstruire un mythe fondateur qui viendrait combler le mal d'archive.

Ce qui laisse entendre que le regard et le discours de Jasmine Desiles (auteure de la *Magie de Siva Desiles*) seraient décentrés puisqu'elle s'adresse à des spectateurs réunionnais amateurs de danses et de culture indienne réunionnaise. Nous avons tenté de voir si cette comédie musicale présentait une parole plus libérée dans *la Magie Siva Desiles*, plutôt que dans d'autres textes autobiographiques « littéraire/paralittéraire ». Cette comédie musicale s'inscrit dans un autre champ, autre domaine artistique qui fait que sa représentation de la femme de couleur indienne réunionnaise semble très différente de ce que nous trouvons dans les romans et les autobiographies du corpus. Sans doute qu'en cela est déconstruite et dèsarticulée l'autobiographie mauricienne et réunionnaise dans ces textes, l'un s'inscrivant dans le champ mémoriel (des diverses mémoires), l'autre dans le sociobiographique (l'étude sociale) et *La Magie de Siva Desiles* dans le spectacle de danse indienne réunionnais. Ce qui pourrait traduirait une difficulté à s'auto-représenter qui viendrait très certainement de ce que l'Autre de couleur et l'Autre féminin de couleur ont été décrits pour le lecteur parisien qui a imposé son regard, son filtre et sa formation discursive dominante colonialiste, orientaliste assignant une identité qu'adoptent parfois dans les textes, les narratrices autodiégétiques.

Pour Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo et Jean-Claude Carpanin Marimoutou, dans la revue *Le champ littéraire réunionnais en question, Univers*

créole 6 savoir transgresser les genres littéraires fait avancer la littérature. Créer une œuvre dans laquelle nous ne reconnaitrions plus les normes revient à renouveler un genre devenu habituel sera lui-même renouvelé, formant ainsi un mouvement et une école littéraire. Les genres évoluent et sont en effet, fluctuants. Il faut savoir que la hiérarchie des genres est différente d'une culture et d'un pays à l'autre.

En ce qui concerne La Réunion, il n'y a pas de frontière entre littérature et paralittérature. Le paralittéraire recouvre tout ce qui est autour de la littérature, ce qui lui ressemble, mais n'est pas considéré comme tel. En d'autres termes, il est question de formes littéraires, non validées par la littérature. Selon les idées reçues, la paralittérature est l'envers de la littérature, car la paralittérature demande des formes de production populaire[429]. Valérie Magdelaine prend l'exemple des romans feuilletons qui reposent sur les mêmes règles que l'œuvre littéraire. Ainsi explique-t-elle que la paralittérature n'est pas une forme dégradée de la littérature.

Par conséquent, la littérature et la paralittérature ne peuvent exister l'une sans l'autre. De plus, comme nous avons tenté de démontrer dans le dernier chapitre de ce travail de thèse, avec l'analyse comparée de l'écriture transgénérique de l'hommage rendue au disparu dans la comédie musicale autobiographique, dans les romans et les récits mémoriels à travers le maloya et le séga, les champs littéraires mauriciens et réunionnais s'ouvrent sur d'autres champs artistiques-religieux. Les danses, chants, rites et prières représentés dans les textes romanesques et autobiographiques apparaissent comme des moyens pour les narratrices de communier avec Dieu, ou comme l'expression adressée aux Dieux, aux ancêtres. De cette manière, l'hommage rendu confère à cet archigenre littéraire de la littérature intime mauricien et réunionnais une fonction qui déconstruit la notion canonique de Littérature, d'Autobiographie et de Roman à Maurice et à La Réunion.

D'autant que dans leurs paradoxes et dans leurs contradictions, la dialectique et l'argumentaire annoncés sont souvent à la fin des textes, trop vite résolus (*Rouge Cafrine*, *Tête Haute*, *Letan lontan*) sans remise en cause des synthèses finales et sans

---

[429] Valérie, MAGDELAINE, « Chapitre I Romans-feuilleton et roman en feuilleton, contribution à l'émergence de la littérature réunionnaise. » in *Le Champ Littéraire réunionnais en émergence*, Univers créole 7,

aller au bout des représentations complexes avancées tout au long des autofictions. Tout se passe alors dans ces textes, comme si le débat s'annulait puisque tout le schéma réifiant et stéréotypant est reconstruit, en ramenant les images d'une société de toutes les couleurs (*Tête Haute* et *Rouge Cafrine*), arrêtée dans le temps. Le spectacle exotique folklorique des pêcheurs (*Letan lontan*) c'est-à-dire spectacles de ceux qui restent parlés par la narratrice, comme des objets d'une peinture pittoresque, mais aussi comme des objets de savoir, restent comme photographiés, traduisant quelque part, son incapacité à être autre chose que ce symbole de traditionalisme paysans pauvres, seuls réels gardiens et vecteurs de l'identité créole mauricienne, gardien du passé dont il resterait prisonnier.

La liberté de parole supposée par cette construction ne serait finalement qu'un leurre, puisqu'à l'insu de ce que veulent énoncer les auteurs idéologiquement, cette construction parvient à les faire adopter la doxa. Ce qui corrobore l'idée avancée par Michel Foucault selon laquelle le discours des subalternes ne peut être entendu à cause de l'hégémonie.

> *« Suspicion fondamentale, où l'écrivain est accusé de ne vouloir dire son monde, son univers, sa présence, que pour la jouissance de l'Autre, sous le regard duquel, depuis toujours, il agit, et par le regard duquel depuis toujours, il est agi » (MARIMOUTOU, 1990 : 236).*

Ce qui veut dire que l'écrivain se voit lui-même et uniquement dans le regard de l'Autre et n'écrit que pour l'Autre. Il serait donc pris dans le regard de l'Autre. Leur identité est assignée et homogénéisée par un exotisme d'emblé.

Homi Bhabha écrit qu'une des conditions qui sous-tendent une compréhension du processus d'identification, est d'exister, dans le sens d'être appelé à l'être en relation à une altérité, son regard ou son locus. C'est une demande en quête d'un objet externe. Il se réfère à Jacqueline Rose, pour qui « la relation de cette demande à la place de l'objet qu'elle réclame […] devient la base de l'identification. »[430]

Les romans coloniaux sont pris dans deux perspectives contraires : celle qui consiste à homogénéiser l'Autre infériorisé et celle qui consiste à rendre cet Autre

[430] Jacqueline ROSE, « The imaginary », in C. MacCabe (dir.), *The Talking Cure*, London, Macmillan, 1981.

exotique, c'est-à-dire à la rendre spectaculaire (dans sa relation généralement d'opposition avec le monde à partir duquel l'écrivain jette son regard), désirable et digne d'intérêt. Or, l'exotisme constitue déjà une tentative de décentrement, alors même qu'il refuse à l'Autre sa différence. La littérature de voyage sous le regard du sujet occidental donne naissance à un type naturaliste, parce que le discours exotique se fonde selon Jacques Mouralis sur une reconnaissance de l'altérité à partir de laquelle il développe des problématiques qui ne concernent que la société de l'observateur. L'exotisme ne peut exister qu'à la condition de concilier ces deux exigences contradictoires et à la condition de faire en sorte que l'inconnu et l'étrange soient codifiables et entrent dans les catégories intellectuelles de celui qui observe.

C'est encore le regard du sujet occidental qui empêche l'écriture autobiographique, qui empêche le « je » de se dire en dehors de cette relation généralement d'opposition avec le monde à partir duquel l'écrivain jette son regard, produisant une écriture d'un « je » artificiel, d'une narratrice de l'entre deux dans *Á l'autre bout de moi*, qui veut fuir et débattre du discours hégémonique et anti-hégémonique. Ce regard du narrataire occidental homogénéisant hante l'écriture romanesque comme celle des récits mémoriels dont la posture énonciative et narrative des auteurs révèle des subalternités qui sont parlées par et pour ce même regard du sujet français. Si nous nous référons aux travaux de Michel Foucault et de Marc Angenot, il n'y a pas de rupture réelle avec le discours hégémonique puisque tout discours est attendu et contrôlé. Il ne pourrait donc y avoir de nouveauté et de « dissidence » dans « l'ordre du discours ». C'est pourquoi, parlons-nous de « subalternes » bien qu'elles soient narratrices et sujets de leurs discours, étant donné qu'elles prennent à leur compte le discours dominant qui le assigne dans une double altérité : raciale et genrée. Il arrive en effet, que dans ces romans, elles se perçoivent comme des êtres « exotiques », parce qu'à certains moments, les récits s'écriraient en porte-à-faux de l'idéologie dominante du texte comme dans les romans coloniaux qui laissent aussi percevoir ces paradoxes.

Nous avons pu aussi cerner les ambiguïtés qui habitent le texte et révèlent une impossible dissidence comme le soulignaient Michel Foucault et Marc Angenot, et parce que selon Jean-Claude Carpanin Marimoutou, Gayatri Chakravorty Spivak

évacue la question de l'interlocuteur dans la problématique des subalternes. Notre étude des sujets et objets de discours a permis de déceler le retour d'une pratique qui revient dans les genres en prose en langue française et parce que conditionnée par le regard du narrataire occidental français, en attente d'exotisme, d'orientalisme, de traditionalisme, et de l'image de l'Autre étranger, de l'Autre féminin de couleur.

Alors que de nos jours, des écrivaines des champs littéraires mauriciens et réunionnais donnent à voir des narratrices de couleurs sujets dans l'identité du Même, parce que métisse parfois assimilée dans *Rouge Cafrine*, *Á l'autre bout de moi*, *Tête Haute*, *Je suis Martiniquaise* et dans *Miettes et morceaux*. La formation identitaire des narratrices passe par l'énonciation d'une inexistence ou d'une existence tiraillée qui appelle une perception et une formation générique autre, un « transgenre » mélangeant plusieurs arts oraux, picturaux, gestuelles qui sont des langages autres intégrés aux textes constituant les moyens dont disposent les auteurs pour écrire « un nouveau je » centrifuge négociant sa créolité, composant avec le réel, le surnaturel afin d'exprimer une féminité exotique ou contre-exotique, une féminité autre que celle de l'Orientalisme, des romans coloniaux et exotique.

L'objectif étant parfois de donner à voir une réalité qui déforme le personnage, transformant l'héroïne en antihéroïne. Nous avions constaté que les textes des romans et des récits mémoriels se veulent des miroirs déformants et des créolisations en perpétuel mouvement, en perpétuel évolution des sujets hétérogènes et insaisissables dans un espace croisé, qui ne sont plus homogénéisés, réifiés par le texte. Il est aujourd'hui question de la différence dans la différence que ne pouvait représenter la littérature exotique. De cette manière, nous avons accès dans ces récits mémoriels et dans ces romans mauriciens et réunionnais à l'élaboration de représentation d'identités de femmes de couleur plus proche de la réalité que celle des récits de vie qui conditionnent leurs paroles.

Nous nous sommes penchés plus particulièrement sur les représentations des personnages féminins de couleur dans les romans et les récits mémoriels mauriciens et réunionnais pour démontrer que ces représentations sont à première vue, en rupture avec les stéréotypes et idéologies présents dans les discours colonial et patriarcal des sociétés postcoloniales de l'Océan Indien que sont Maurice et La Réunion. Or, comme dans les romans coloniaux, dans les romans et les récits

mémoriels contemporains, le texte s'écrit à l'insu de l'auteur. En d'autres termes, le texte échappe aux auteurs et à leur attente, sans qu'ils s'en rendent compte. C'est de ces paradoxes dont traiteraient la deuxième partie et la troisième partie.

Les romans et récits mémoriels du corpus primaires font une lecture postcoloniale des sociétés mauriciennes et réunionnaises dans la plupart des cas. Le récit mémoriel de Mémona Hintermann *Tête Haute* discute le discours anticolonial de manière ambigüe, comme le récit mémoriel mauricien *Miettes et Morceaux* et le roman réunionnais *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff qui ne parvient pas à exprimer l'identité créole, ni le métissage ; alors qu'il s'agit d'une lecture postcoloniale d'une société réunionnaise, de ses discours dominants et dominés. Il ne parvient pas à mettre en scène une identité créole dans sa mise en scène d'un communautarisme et une île aux «mille couleurs », une île multiculturelle (comme se la représente les romans coloniaux qui rejettent l'idée de métissage), alors que le problème de la ligne de couleur a été traité en profondeur dans *Rouge Cafrine*.

Ce qui échapperait peut-être au discours hégémonique et ferait apparaître « l'hétéronomie » serait le côté fantomatique des représentations féminines de couleur comme « agency », c'est-à-dire comme « capacité autonome d'action ». Par exemple, avec Madame Joseph, l'âme errante ancêtre qui vient dire le concept d'interstice d'Homi Bhabha. Car Homi Bhabha dans *Les lieux de la culture*, affirme que « notre existence [serait] aujourd'hui marquée par un sentiment obscur de survie, une vie aux lisières du « présent » pour laquelle nous semblons n'avoir pas d'autre nom que l'astuce aussi classique que controversée du préfixe « post » : postmodernisme, postcolonialisme, postféminisme » (BHABHA, 2007 :29)… Il parle d'un « au-delà » qui ne sera ni un nouvel horizon, ni une façon de laisser derrière soi le passé :

> *« Le commencement et la fin peuvent être des mythes porteurs pour les années médianes ; mais, en cette fin de siècle, nous sommes dans ce moment de transit où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion. Il y a en effet dans l' « au-delà » un sentiment de dèsorientation, une perturbation de la direction : un mouvement incessant d'exploration que saisit bien la langue française – ici et là-bas, de tous les côtés, fort/da, çà et là, en avant et en arrière. » (BHABHA, 2007 :30)*

Pour Homi Bhabha, l'abandon des singularités de « classe » ou de « genre » en tant que catégories conceptuelles et organisationnelles du sujet –race, genre,

génération, positionnement institutionnel, lieu géopolitique, orientation sexuelle- hantent toute affirmation d'identité dans le monde moderne. Il écrit que ce qui est innovant sur le plan théorique et crucial sur le plan politique, c'est ce besoin de dépasser les narrations de subjectivités originaire et initiales pour se concentrer sur les différences culturelles :

> *« Ces espaces « intersticiels » offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun- qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société. C'est dans l'émergence des interstices- dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence- que se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'appartenance à la nation, d'intérêt commun ou de valeur culturelle. Comment des sujets sont-ils formés dans l' « interstice » ou dans l'excès de la somme des « parties » de différence (en général conçues comme race/classe/genre, etc.) » (BHABHA, 2007 :30) ?*

Dans les derniers chapitres, il s'agira de régler la question de la représentation de la dilatation de l'espace-temps afin de dire que le spectre de l'histoire reconfigure l'organisation spatiale et temporelle, et narratorielle, puisque la figure du fantôme apparaît régulièrement dans les textes du corpus.

Si notre théorie juge les subalternes incapables de parler, il faut en conclure que ce que nous considérions jusqu'ici comme la parole des subalternes n'est en réalité rien d'autre que l'apparence de la parole. Il y a donc à faire une distinction entre apparence et réalité : si ce qui est impossible, alors il faut proclamer que ce n'est désormais plus ce qui est : une seconde réalité plus réelle doit lui être substituée. Peut-elle être substituée par celle des textes littéraires, puisque les romans et les autofictions ne sont que des apparences de la vérité. Seul le fictif pourrait alors rendre compte de « vérités » ou d'effet de vérité qui ne tombent pas systématiquement dans le stéréotype notamment dans le travail d'écriture autofictionnel et l'exposition des « Moi » comportant aussi sa propre altérité.

Le fonctionnement de la langue basée sur le signifiant, signifié, serait peut-être à l'origine de la réification de l'identité et de l'altérité, être à l'origine du fait que leur image soit toujours réifiée, que leur image soit toujours récupérée par le discours hégémonique qui ne serait peut-être rien d'autre que la « matrice » même de la langue en elle-même qui tend à rendre le non-connaissable.

Bibliographie

Corpus Primaire

- BOURKOFF Véronique, *Rouge Cafrine*, Paris : Orphie, 2003.
- CABON Marcel, *Namasté*, Port-Louis (Maurice) : L'Océan Indien, 1991.
- CABON Marcel, *Namasté*, préface d'Aslakha CALLIKAN-PROAG, réédité 1981, Moka (Maurice) : L'Océan, 1965.
- CAPÉCIA Mayotte, *Je suis Martiniquaise*, Paris : Corréa, 1948.
- CHAROUX Clément, *Ameenah*, Port-Louis, Île Maurice : General Printing, 1935.
- DESILES Jasmine, *La Magie de Siva Desiles*, Conservatoire régional de Saint Benoît, 13 octobre 2012.
- DRACIUS-PINALIE Suzanne, *L'autre qui danse,* Paris : Seghers, 1989.
- GUNGALOO Rada, *Letan Lontan*, préface de Danielle PALMYRE-FLORIGNY Vacoas : Le Printemps, 1999.
- HINTERMANN, Mémona, *Tête haute*, Paris : Jean-Claude Lattès, 2007.
- HUMBERT Marie-Thérèse, *Á l'autre bout de moi*, Paris : Stock, 1979.
- LEBLOND Marius-Ary, *Ulysse Cafre ou L'histoire dorée d'un Noir*, Paris, Editions de France, 1924.
- LOHKA Eileen, *Miettes et morceaux*, Quatre-Bornes : Bartholdi, 2005.
- SÉVERIN Monique, *Femme sept peaux*, Paris : L'Harmattan, 2003.

Corpus Secondaire

- ALHOUNE Véronique, *Fèt'Kaf*, Paris : Publibook, 2006.
- CHEYNET Anne, *Les Muselés*, Paris : L'Harmattan, 1977.
- COMARMOND Eliette, *Á l'ombre de mon passé simple*, Rose Hill : Océan Indien, 2007.
- CHRISTIAN, *Zistoir Kristian : mes aventures d'une histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France*, Paris : Maspéro, 1977.
- DIJOUX Marie-France, *D'hier et d'Aujourd'hui*, présenté par Sulliman ISSOP, la Saline : GRATER, université de La Réunion, 2004.
- DOUYÈRE Guy, *Marie Biguesse Amacaty*, préface de Jean-Henri AZÉMA, Saint-Denis : Azalées, 1990.
- ÉLIE Albert, *« Ti' Paul » : marmaille Saint Denis*, préface de Daniel HONORÉ, Saint-Denis : Azalées, 1995.
- ÉLIE Albert, *Z'histoires tonton Albert*, Saint-Denis : Azalées, 1995.
- GAUVIN Axel, *Bayalina : version Kréol de « Faims d'enfance »*, Saint-Denis : Grand Océan, 1996.
- GAUVIN Axel, *Faims d'enfance*, Paris : Seuil, 1987.
- HONORÉ Daniel, *Louis Rédona : in fonctionnaire roman réunionnais,* Saint-Pierre : Les Chemins de la liberté, 1980.
- LAGESSE Marcelle, *La Diligence s'éloigne à l'aube*, préface de Daniel ROPS, Rose Hill : Océan Indien, 1985.
- LAGESSE Yvan, *Le Rosier de tonton et autres histoires*, Maurice : Cassis, 1987.
- LATCHIMY Karl, *Noirs et Blancs*, Saint-Denis : Arts-Graphiques Modernes, 1979.

- LEBLOND Marius-Ary, *Le Miracle de la race : roman*, Paris : Albin Michel, 1949.
- LE CALLET Sandrine, *Rose Métis*, Piton Saint Leu, Livres sans frontières, 2011.
- LEVENEUR, Graziella, *Dofé sou la pay kann*, préface d'Axel GAUVIN, Saint Denis : Grand Océan, 2000.
- LUCAS Simon, *Un petit créole et ses souvenirs*, Saint-André : Océan, 1992.
- MAHÉ, Marguerite-Hélène, *Sortilèges créoles, Eudora ou l'île enchantée*, préface de Martine MATHIEU, avant-propos de Jean-François REVERZY, Saint-Denis : Grand Océan, 2002.
- MAMOSA Louis Éloi, *La vie d'un petit homme*, préface de Roland HOAREAU, Paris : la Pensée universelle, 1972.
- MOUTOU Benjamin, *Les vents de la colline Candos : mémoire des années quarante à Maurice*, avant-propos de Robert FURLONG, Maurice : Alfran co. Ltd, 2005.
- MURAT Henri, *Le Z'embrocale,* « Souvenirs d'enfance à l'île de La Réunion », préface de Paul SALEZ, [s.l ; s.n], 2001.
- MURAT Henri, *Les échos du passé : souvenirs d'enfance à l'île Bourbon,* Saint-Denis : Impex-Distribution, 1994.
- NARSAPA Jean, *L'héritage momon*, Sainte-Clotilde : Surya, 2010.
- PATEL, Shenaz, *Le Silence des Chagos*, Paris : L'Olivier, 2004.
- PAYET Charles, *La dame de Manapany*, Bouhet : La Découvrance, 2005.
- VITRAC Jean, *La belle créole*, préface de Didier VITRAC, Saint-Denis : Grand Océan, 1993.

Bibliographie critique

- AFFERGAN Francis, *Exotisme et Altérité*, Paris : PUF, Sociologie d'aujourd'hui, 1987.
- AINSLIE Ricardo C., *The Psychology of Twinship*, Nebraska: University of Nebraska Press, 1985, pp. 50-99.
- ALEXANDRE Didier, COLLOT Michel, GUÉRIN Jean-Yves, MURAT Michel, *La traversée des thèses, bilan de la recherche doctorale en littérature française du XXème siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », Notes pour une recherche, in *Positions*, 1964-1975, Paris : Éditions sociales, 1976, p.72-73.
- ANDEREGG Johannes, *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen, 1973, p.71-73.
- ANGENOT, Marc, *Hégémonie, dissidence et contre-discours: réflexions sur les périphéries du discours social en 1889*, Colloque Discours hétérologique, champs hétérogènes, l'Université Queen's, octobre 1988.
- ANGENOT Marc, « Le discours social : 1889 », travaux inédits.
- ARGUEL Mireille, *Danse, le corps enjeu*, Paris : PUF, 1992.
- ARMAND Alain, CHOPINET Gérard, *La littérature réunionnaise d'expression créole : 1828-1982*, Paris : L'Harmattan, 1984.
- ARMAND Alain, *Dictionnaire Kréol rénioné Français*, Saint-André : Océan Éditions, 1987, p.213.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris : PUF, 2002.
- ASSAYAG Jackie, *L'Inde fabuleuse. Le charme discret de l'exotisme français (XVII^{e}-XX^{e} siècles)*, Paris : Kimé, 1999.

- AUMEERUDDY-CZIFFRA Shirin, *Littérature mauricienne*, Paris : CLEF, 1993.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris : Gallimard, 1978.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale,* Paris : Gallimard, 1984, p.159.
- BALAN Anne-Laure, *La danse indienne : de l'Inde à La Réunion*, mémoire de Maîtrise, Université de La Réunion, [s.l. ; s.n.], 2000.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, pp.61-62.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes*, Paris: Seuil, 1975, p.185.
- BAVOUX Claudine « Sociolecte » dans *Sociolinguistique, concepts de base*, MOREAU Marie-Louise, Liège : Mardaga, 1997.
- BEÏDA Chikhi, QUAGHEBEUR Marc, *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire, entre filiation et dissidence*, Bruxelles : P. Lang, 2006.
- BEMONT Fredy, *La Métisse blanche*, Genève : Eboris, 1979.
- BENOIST Jean, « Religion hindoue et dynamique de la société réunionnaise » in *Annuaire de l'Océan Indien*, *Vol VI*, Paris : Ed. du centre national de la recherche scientifique, 1980.
- BESSIERE, Jean, *Littérature, représentation, fiction*, Paris : Champion, 2007.
- BHABHA Homi, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007.
- BIANCOTTI H., *Le Monde*, 11 février 2000.
- BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p.256.
- BOGAERT Catherine, LEJEUNE Philippe, *Le journal intime, Histoire et anthologie*, Paris : Textuel, 2006.
- BONNET Véronique, BRIDEL Guillaume, PARISOT Yolande (dir.), *Caraïbes et Océan Indien : questions d'histoire*, Paris : L'harmattan, 2009, p.7.

- BONNIOL Jean-Luc, *La couleur comme maléfice : Une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Paris : Albin Michel, 1992.
- BONNIOL Jean-Luc, *La couleur comme maléfice, une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Paris : Albin Michel, 1992, p.7
- BONNIOL Jean-Luc, « Racialisation ? Le cas d'une colorisation coloniale des rapports sociaux », in *Faire savoirs, Sciences humaines et sociales en Région PACA*, n°6, « L'ethnicisation et la racisation des rapports sociaux en question » mai 2007, pp.37-46.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Points, Essais, 1992, p.155.
- BOURCIER Marie-Hélène « Queer Move/ments » n°20 *Sexe : sous la révolution, les normes*, mars-avril 2002.
- BOURCIER Marie-Hélène, *Sexpolitiques. Queer zone 2*, Paris : La Fabrique, 2005.
- BOUVIER Pierre, *Aimé Césaire, Frantz Fanon. Portraits de décolonisés*, Paris : Les Belles Lettres, 2010, p.57.
- BOZZETTO Roger, CHAREYE-MÉJEAN Alain, PUJADE Robert, « Penser le Fantastique », *Europe* n°611, « Les Fantastiques », mars 1980, p. 27.
- BOZZETTO Roger, HUFTIER Arnaud, *Les Frontières du fantastique*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p.53 et p.307.
- BRAGARD Véronique et RAVI Srilata, *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris : L'Harmattan, 2011.
- BRAHIMI Denise, « Amour Métis », MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, RACAULT Jean-Michel, *Métissage : actes de colloque international de Saint-Denis de La Réunion, 2-7 avril 1990. Tome I Littérature Histoire*, Paris : L'Harmattan, 1992.
- BROMBERGER, « Identité alimentaire et altérité culturelle dans le nord de l'Iran. Le chaud, le froid, le sexe et le reste. » in *Cahiers de l'Institut d'Ethnologie de Neuchâtel*, n°6, 5-34. 1985.

- BRUN Patrick, « Le récit de vie dans les sciences sociales », in *L'écriture de la vie* n°188, nov. 2003.
- BURTON Richard D.E., « Penser l'indianité : la présence indienne dans la réflexion martiniquaise contemporaine », Gerry L'ETANG, *Présences de l'Inde dans le monde*, Paris : L'Harmattan, 1994, pp.210-211.
- CAILLOIS Roger, « De la féérie à la science-ficition », Préface de l'*Anthologie du Fantastique*, Paris : Gallimard, t.1, 1968, p.8.
- CALABRESE-STEINBERG Laura, « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique de Bakhtine linguiste », *Slavica bruxellensia* [en ligne] 6 / 2010, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 09 mars 2014. URL : http : // slavica.revues.org/348 ; DOI : 10.4000/slavica.348.
- CARAYOL Michel (1987), « La mise en scène de la parole dans *Le Miracle de la race* de Marius-Ary Leblond », *Itinéraires et contacts de cultures, Le roman colonial*, vol. 7, Paris : L'Harmattan, 1987.
- CENTINI Massimo, *Le grand livre des superstitions. Pour comprendre les origines et le fondement de nos croyances*, Paris : Éditions de Vecchi, 2000, p. 15.
- CÉSAIRE Aimé, DELAS Daniel, *Aimé Césaire*, Paris : Hachette, 1991, p.141-142.
- CÉSAIRE Aimé, *Discours sur la négritude*, Paris : Présence Africaine, 2004, p.89-90-91.
- CÉSAIRE Aimé, VERGÈS Françoise, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*, Paris : Albin Michel, 2005.
- CHALAYE Sylvie, « Joséphine Baker : quand on a que son corps à imposer au monde », *Afrique tout monde, Africultures*, n°54, mars 2003.
- CHATTERJI Usha, *La danse hindoue*, Paris : l'Asiathèque, 1982, p.2.
- CHAUDENSON Robert, *Les créoles français*, Paris : Nathan, 1979, p.11.

- CHAUDENSON Robert, *Des îles, des hommes, des langues : essai sur la créolisation linguistique et culturelle*, Paris : L'harmattan, 1992.
- CIHOCKA Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : Réinventions, relectures, écritures*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- CHIVALLON Christine, « La diaspora noire des Amériques : Réflexions sur le modèle de l' « hybridité » de Paul Gilroy », *L'Homme*, n°161, 2002, pp.51 à 74.
- CHIVAS-BARON Clotilde, *La Femme française aux colonies*, Paris : Larose, 1929.
- CIXOUS Hélène, « Sorties », *La jeune née*, Paris : UGE, 1975.
- CLÉMENTHIN-OJHA Catherine, JAFFRELOT Christophe, MATRINGE Denis, POUCHEPADASS Jacques (dir.), *Dictionnaire de l'Inde*, Paris : Larousse, 2009, p.385-386.
- COHN Dorrit, *La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil, 1981 : 17-18.
- CONDÉ Maryse, *Le Roman antillais*, Paris : Nathan, 1978, p. 15.
- CONDÉ Maryse, *La parole des femmes, essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris : L'Harmattan, 1993.
- CORTÁZAR Julio, « Du sentiment du Fantastique » in *Le tout du jour en quatre-vingts mondes*, Paris : Gallimard, 1980.
- CORTÁZAR Julio, Entretien inédit avec Alain Sicard, cité par Bernard Terramorsi in *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar,* Paris : L'Harmattan, 1994, p.18.
- CORZANI Jack, *Dictionnaire Encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Fort-de-France : Dèsormeaux, 1992, p. 476.
- COURONNE Mirella, *Revue de littérature mauricienne, écrivains femmes*, n° 2-3, Vacoas : AMEF, 1995.
- CUNIN Élisabeth, « La Diaspora noire » est-elle latine ? Ethnicité, nation et globalisation en Colombie » in *Presses de Sciences Po/ Autrepart*, n°38. 2006/2, pp.135 à 153. URL : http://www.cairn.info/revue-autre-part-2006-2-page-135.htm

- DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe*, Paris : Gallimard, 1949.
- DE L'ESTRAC Jean Claude, *Mauriciens, enfants de mille races. Au temps de l'île de France*, Maurice : Le Printemps Ltée, 2004, p.98.
- DEPESTRE René, « L'intellectuel révolutionnaire et ses responsabilités envers le tiers-monde, les aventures de la négritude », *Souffles*, n°9, 1968, p.43.
- DEPESTRE René, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris : Laffont, 1980.
- DERRIDA Jacques, *Mal d'archives*, Paris : Galilée, 1997.
- DEVI Ananda, *Moi, l'interdite*, Paris : Dapper, 2000.
- DEWITTE Philippe, « Le Paris noir de l'entre-deux-guerres », in André KASPI et Antoine MARÈS (dir.), *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris : Imprimerie nationale, 1989.
- DORLIN Elsa, *La matrice de la race : Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris : La Découverte, 2009.
- DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris : Minuit, 1984.
- DUCHET Claude, *La socialité du roman-*, à paraître.
- DUPUIS Christine, « Albert Lougnon, un érudit réunionnais, a constitué un recueil de ces textes pour la période allant de 1611 à 1725 : *Sous le signe de la tortue. Voyages anciens à l'Île Bourbon (1611-1725)*, Paris : Éditions Larose, 1985. »
- ELIADE Mircéa, *Le sacré et le profane* (1957), Paris : Gallimard, « Folio /Essais », 1965, p.128.
- EVE Prosper, *La mort à la Réunion de la période moderne à la période contemporaine*, Thèse 3è cycle, Aix-Marseille, 1983, p. 677.
- FANCHIN Gérard, « L'anthropologie des Lumières et ses résonances dans les relations de voyage à l'Isle de France aux XVIIIe et XIXe siècles » in *L'Océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés, pays révélés*, ISSUR Kumari R., HOOKOOMSING Vinesh Y. (dir), Paris : Karthala presses de l'université de Maurice, 2001.
- FANON Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris : Seuil, 1952.

- FLAHAUT François, « Récits de fiction et Représentations partagées », *L'Homme*, 2005/3, n°175-176.
- FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p.37.
- FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, 1971, disponible sur : http://foucault.50webs.com/books/1971_OD.htm http://www.scribd.com/doc/32347244/Michel-Foucault-L-Ordre-Du-Discours
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975.
- FRÉDÉRIC Louis, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Paris : Robert Laffont, 1987.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris : Presses Universitaires de France, 1967 (1ère éd. 1926).
- FROMET DE ROSNAY Louis-Émile, *Le discours de l'impasse : allégories de l'assujettissement dans « L'avalée des avalées » et « Moi, l'interdite »*, Ann Arbor : UMI dissertations services, 2006.
- FURLONG Robert, RAMHARAI Vicram, *Panorama de la littérature mauricienne : la production créolophone. Volume 1 : des origines à l'indépendance*, Maurice : Robert Furlong, Vicram Ramharai, 2007.
- GAUVIN Axel, *Du créole opprimé au créole libéré (Pou vanz pou la lang kréol. Essai pour la défense de la Langue réunionnaise. En français),* Paris : L'Harmattan, 1977.
- GAUVIN Axel, *Quartier trois Lettres*, Paris : L'Harmattan, 1981.
- GAUVIN Axel, « I di kaf na sèt po », *Romanss pou détak la lang*, Poèt Larénion n°4, K'A, 2000.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré* Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.453.
- GIDE André, *Projet de préface pour Si le grain ne meurt*, Paris : Gallimard, 1936, p. 453.
- GIDE André, *Journal*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., t.II, 1950.

- GILROY Paul, *L'Atlantique noir : modernité et double-conscience*, Paris : Éclat, 1993.
- GILROY Paul, *Against race imagining political culture beyond The color line*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2000.
- GLISSANT Edouard, *Tout-monde*, Paris : Gallimard, 1995 p.544.
- GLOWINSKI Michal, « Sur le Roman à la première personne », dans *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard GENETTE, Paris : Seuil, coll. « Points », 1992, p.235.
- GOLDING William, *Free Fall*, Harmondsworth: Penguin books, 1973, p.6, 36; Gallimard, p.8, 48.
- GRIMAUD Emmanuel, « Bollywood », *Dictionnaire de l'Inde contemporaine*, Paris : Colin, 2010, p.88.
- GUHA Ranajit (dir.) *Subaltern Studies I*, University Oxford: Press Delhi, p.1, 1986-1995.
- GUILLAUMIN, Colette, *L'idéologie raciste*, Paris : Gallimard. 2002. p.96-97,
- GUSDORF Georges, *Les Écritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1990, p.122.
- HALL Stuart, « Cultural Identity and Diaspora", *Colonial discourse and Post-colonial Theorie: a Reader*, London: Patrick Williams and Chrisman, 1993.
- HALL Stuart, *Identités et cultures : politique des « cultural studies »*, Paris : Amsterdam, 2007.
- HAMBURGER Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1986, p.259 et 299.
- HAUSSER Michel, MATHIEU Martine, *Les Littératures francophones, III. Afrique, Océan Indien*, Paris : Belin Sup. Lettres, Belin, 1998, p.190.
- HAVERCROFT Barbara, « Modernités », ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALE ALAIN (dir.), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris : PUF, Quadrige, 2002.
- HOAREAU Aude-Emmanuelle, *Concepts pour penser créole*, Saint-Denis : Zarkansiel, 2010.

- HOOKOOMSING Vinesh, « Langue et littérature, langue créole littérature nationale à Maurice » in *Littératures de l'Océan Indien : Les Mascareignes : l'Ile Maurice et La Réunion*, Paris : CLEF, 1986.
- HUBIER Sébastien, *Littératures intimes, Les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris : Armand Colin, 2003.
- IDELSON Bernard, MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie (dir.), *Paroles d'outre-mer, identités linguistiques, expression littéraires, espaces médiatiques*, Paris : L'Harmattan, 2009.
- INGARDEN Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, Paris : L'Âge d'Homme, 1983.
- ISSUR Kumari, « La Recherche des origines dans le roman réunionnais et mauriciens », Kumari ISSUR, Vinesh HOOKOOMSING (dir), *L'Océan Indien dans les littératures francophones Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris : Karthala et Presses de l'Université de Maurice, 2001, pp.179-194.
- ISSUR R. Kumari, HOOKOOMSING Y. Vinesh, *L'océan Indien dans les littératures francophones : Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris : Karthala, 2002.
- JAMES Henry, « The Art of Fiction » (1884) dans ZÉRAFFA Michel, *L'art de la fiction*, Klincksieck, 1978, p.17-38.
- JAPIN Arthur, *The Two Hearts of Kwasi Boachi,* Londres: Chatto and Windus, 2000, p.3.
- JARDEL Jean-Pierre, « Contes et proverbes des Petites Antilles : témoins d'une culture du passé et d'une culture dépassée ? », *Études créoles*, mai 1980.
- JAUBERT Anna, *La lecture pragmatique*, Paris : Hachette-Université, coll. « Linguistique », 1990, p.45-49.
- JENY Laurent, *«* La Stratégie de la forme *», Poétique*, 1976, n°27, p.279.
- JOUR Michel, *Miroirs d'encre*, Paris : Seuil, 1980.
- JULES-ROSETTE Bennetta, *Joséphine Baker in Art and Life. The Icon and the Image*, Chicago/Urbana: University of Illinois Press, 2007.

- JUMEER Musleem, *Les affranchis et les Indiens libres à l'île de France au XVIIIe siècle (1721-1803)*, thèse de doctorat de 3e cycle, université de Poitiers, citant H. Prentout, p.18.
- KAPOR Vladimir, *Marius-Ary Leblond, écrits sur la littérature coloniale, textes choisis et présentés par Vladimir Kapor*, Paris : L'Harmattan, 2012.
- KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*. Afrique noire et Maghreb, Paris : L'Harmattan, 1995, p.61.
- KEITA Aminata « Édouard Glissant et Derek Walcott : une vision fragmentée de l'histoire » in *Caraïbe et Océan Indien, question d'histoire*, (dir.) Véronique BONNET, Guillaume BRIDET, Yolaine PARISOT, Paris : L'harmattan, 2009.
- KHATIBI Abdelkébir, *Maghreb pluriel*, Paris : Denoël, 1983, p.179.
- KLOCH Zbigniew, « Language and gender : social and psychological determinants in communication » in *Psychology of Language and communication*, vol.4, n°2, 2000, disponible sur : http://plc.psychologia.pl/plc/contents/fulltext/04-2_4.pdf, consulté le 04/10/12.
- KUNDERA Milan, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, NRF, Paris : Gallimard, 1987.
- LACAN Jacques Marie, « Le complexe, facteur concret de la psychologie familiale », *Encyclopédie française*, p.8
- LARBAUD Valéry, préface à l'édition de 1925 des *Lauriers sont coupés*, Paris : Gallimard, 1968, p.9.
- LAROCHE Maximilien, *Le Patriarche, le Marron et la Dossa*, Québec : GRELCA, 1988, p. 170.
- LAROCHE Maximilien, *La Double scène de représentation*, Québec : GRELCA, 1991, pp. 19-23.
- LAROCHE Maximilien, *Sémiologie des apparences*, Québec : GRELCA, 1994, pp. 9-15.
- LE BIHAN Yann, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines*, 183, 2006.

- LEBLOND Marius-Ary, *Le Zézère*, Paris : Eugène Fasquelle, 1903.
- LEBLOND Marius-Ary, *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial*, Paris : Vald. Rasmussen, 1926.
- LEBLOND Marius, *L'Empire de la France*, Paris : Editions Alsatia, 1944.
- LECARME Jacques et Éliane, *L'Autobiographie*, Paris : Armand Colin, coll. « U », 1997, p.244.
- LECLERC Gérard, *Anthropologie et colonialisme*, Paris, Fayard, 1972.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1975.
- LEJEUNE Philippe, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », *L'Auteur et le Manuscrit*, sous la dir. De M. Contat, Paris : PUF, 1991.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique. 2. Signes de vie*, Paris : Seuil, 2005.
- LEPERLIER Florent, *Marius-Ary Leblond et la question ethnique : à propos de Cafrine, de Moutousami et de l'Ophélia*, Université de La Réunion et d'Aix Marseille, 1995.
- LEUCCI Tiziana, « Danse », *Dictionnaire de l'Inde contemporaine*, Paris : Armand Colin, 2010.
- LIMAT LETELLIER Nathalie, MIGNET-OLLAGNIER Marie, *L'Intertextualité,* Paris : Les Belles Lettres, 1998.
- LIONNET Françoise, *Autobiographical Voices : Race, Gender, Sefl-Portraiture*, Ithaca : Cornelle University Press, 1989.
- LIONNET Françoise, *Écritures féminines et dialogues critiques Subjectivité, genre et ironie : Writing Women and Critical Dialogues Subjectivity, Gender and Irony*, Trou d'Eau Douce (Maurice) : L'Atelier d'écriture, 2012.
- LOHKA Eileen, *La femme cette inconnue : Isle de France, terre des hommes*, Port Louis : L'Atelier d'écriture, 2013.
- LOTI Pierre, *Le Roman d'un enfant* (1891), Paris : Gallimard, 2000.
- LUKACS György, *Le roman historique*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1977.

- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie, MARIMOUTOU Carpanin, *Univers créoles 4, Contes et romans*, Paris : Anthropos, 2004.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Valérie et MARIMOUTOU, Carpanin (dir.), Un *état des savoirs à La Réunion, t.II : Littératures*, Saint-André (La Réunion) : Océan Éditions, 2004.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie, MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, TERRAMORSI Bernard, *Démons et Merveilles : le surnaturel dans l'Océan Indien : actes du colloque international, Université de La Réunion, 26-29 octobre 2004*, Saint-Denis : LCF UMR 8143 du CNRS, 2005, p.5.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie, « les mauvais genres de la littérature », *La Question des genres*, Almar Nathalie, Noël-Cadet Nathalie, Actes du séminaire NTIC 5-7 avril 2004, Université de La Réunion, 2005.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie, MARIMOUTOU Carpanin, *Univers créole 6, Le Champ littéraire en réunionnais en question,* Paris : Anthropos, 2006.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO Valérie (dir.), *Draupadi, tissages et textures*, Ille sur Têt (Pyrénées orientales) : K'A, 2008.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004.
- MAKWARD Christiane P., *Mayotte Capécia ou l'Aliénation selon Fanon*, Paris : Karthala, 1999.
- MARIMOUTOU Félix, *Chants et poèmes : une lecture de « Bleu mascarin », « Bal indigo » de Jean Albany, « Somin Granbwa » de Gilbert Pounia, « Démavouz la vi » de Danyèl Waro*, Ille-Sur-Têt : K'A, 2007.
- MARIMOUTOU, Jean-Claude Carpanin, « Quand le proche est plus lointain que le lointain : l'espace dans Le Miracle de la Race » de M-A Leblond », *Itinéraires et contacts de cultures : le roman colonial*, vol 7, Paris XIII, Paris : L'Harmattan, 1987, p. 163-188.

- MARIMOUTOU, Jean-Claude Carpanin, *Le roman réunionnais, une problématique du Même et de l'Autre : Essai sur la poétique du texte romanesque en situation de diglossie*, Montpellier III, Université Paul Valéry, 1990.
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, REVERZY Jean-François, *Ile et Fables : Paroles de l'Autre, Paroles du Même, linguistique, littérature, psychanalyse* : actes du colloque, Saint-Gilles de La Réunion, 5-9 juillet 1988, tome 2, psychanalyse, langues et littérature, Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de La Réunion, Paris : L'Harmattan, 1990.
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, « Le Malbar dévisagé et l'Inde envisagée : la figure du Malbar dans la fiction coloniale de Marius-Ary Leblond » in *Inde, Etudes et Images*, M. Pousse, Paris : L'Harmattan, Université de La Réunion, 1993, pp 111-112.
- MARIMOUTOU Jean-Claude « La nausée des îles : l'île, la mort, la mer dans le Passage de Jean Reverzy » MARIMOUTOU Jean-Claude et RACAULT Michel (dir.), *L'insularité, thématique et représentations*, acte du colloque international, Paris : L'harmattan, 1995.
- MARIMOUTOU, Carpanin, « Ecriture de/ dans l'hétérogénéité : francophonie littéraire et littérature créole. Un auteur à l'œuvre, Axel Gauvin », *Etudes créoles, culture, langue, société*, vol. XX, n°1, Paris : Didier Erudition, 1997, p. 11-28.
- MARIMOUTOU, Carpanin, « Littératures de la Réunion/Littératures des Antilles. Convergences et divergences : prolégomènes », *Interculturel/Francophonies* n°8, nov-déc. 2005, p. 57-92.
- MARIMOUTOU, Carpanin, « Littérature de/sur La Réunion entre 1946 et 1958 : une certaine quatrième république des Lettres », in Yvan COMBEAU (dir.), *L'île de La Réunion sous la quatrième République. Entre colonie et département*, Saint-Denis : Océan Editions, 2006, p. 251-270.
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, *Littératures indiaocéaniques*, Paris : Dider-Erudition, avril-juin, 2006.

- MARIMOUTOU Carpanin, « Poétique du mélangue et du malang dans le roman réunionnais contemporain : À L'angle malang. *Les Maux d'ici* de Jean-Louis Robert ». *Revue de littérature comparée* 318, 213-234, 2006.
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, « Littérature, imaginaire, créolisation : textes et intertextes », MÉDÉA Laurent, LABACHE Lucette, VERGÈS Françoise (Dir.) *Identité et société réunionnaise, Nouvelles perspectives et nouvelles approches*, Sainte-Clotilde : Zarlor éditions, 2009.
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, « Formes vernaculaires, écritures subalternes, créolisation : le cas réunionnais. », *Université internationale d'été, Créolité/ Créolisation : État de la question*, Saint-Denis (La Réunion), 4-9 juillet 2010.
- MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin « Présentation d'Edward Saïd » Les Rencontres de Bellepierre, le 29/11/2011.
- MARX Karl, *le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris : Sociales, p.126-127.
- MATHIEU Martine, *Le discours créole dans le roman réunionnais d'expression française*, thèse de 3ème cycle, Aix-en-Provence, [s.n] 1984.
- MATHIEU Martine, « l'image de l'indianité dans « La croix du Sud » de Marius-Ary Leblond : La représentation de l'Autre dans l'écriture coloniale », in *Itinéraires et contacts de cultures*, volume 12, le roman colonial (suite), Paris : L'Harmattan, 1990.
- MATITI-PICARD Marie José, *Passages et portes du réel : d'une mise en écriture du surnaturel dans la littérature réunionnaise*, Marseille : K'A, 2007.
- MAY Georges, *L'Autobiographie*, Paris : PUF, 1979.
- MÉNIL René, « Sens et non sens » in *Antilles déjà jadis*, Paris : J.-M Place, 1999, p.66.
- MOHANTY Chandra Talpade, « Sous le regard de l'Occident : recherche féministe et discours colonial » *Sexe, race, classe pour une*

épistémologie de la domination, (dir.) DORLIN Elsa, Paris : PUF, 2009.

- MOCQUAIS Pierre-Yves, (Se) Raconter des H/histoires ? Histoires et histoires dans les littératures francophones du Canada. Université d'Otawa, 18-21 octobre 2007. Réponse à une question faisant suite à sa prestation.
- MOURA Jean-Marc, DOUAIRE Anne, « La francophonie », *La traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française au XXe siècle*, Didier ALEXANDRE, Michel COLLOT, Jeanyves GUERIN, Michel MURAT, Presses Sorbonnes Nouvelles, 2004.
- MOURALIS Bernard, *Les contre-littératures*, Vendôme (France) : Presses universitaires de France, 1975.
- MOZZANI Eloïse, *Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », p. viii.
- MURA-BRUNUEL Aline, « La littérature ne se laisse pas fossiliser », mis en ligne le 14 juillet 2002, dispnible sur : http://pierre.campion2.free.fr/mura.htm.
- NICOLE Rose-May, *Noirs, Cafres et créoles : Étude de la représentation du non blanc réunionnais, Documents et littératures réunionnaises (1710-1980)*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- ORTEGA Y GASSET José, « Ideas sobre la novela » (1925), dans *Obras completas*, Madrid : 1955, III, p.417-418.
- ORY Pascal, *Goscinny (1926-1977) : La liberté d'en rire*, Paris : Perrin, 2007, p.8.
- PAGEAUX Daniel-Henry, *La littérature générale et comparée*, Paris : Armand Colin, 1994.
- PAGEAUX, Daniel, *Naissance du roman*, Paris : Klincksieck, 2006.
- PARÉ François, *La distance habitée*, Otawa : Le Nordir, 2003, p.62.
- PARIS Myriam, « La page blanche. Genre, esclavage et métissage dans la construction de la trame coloniale (La Réunion, XVIIIe-XIXe siècle) », in *(Ré) articulation des rapports sociaux de sexe,*

classe et race, n°14, 2006, disponible sur : http://cedref.revues.org/459.

- PAÜS Valéry, *Des indianités dans la littérature coloniale de l'Océan Indien : « Moutoussami » et « La Croix du Sud de Maryus-Ary Leblond et Ameenah de Clément Charoux*, Université de La Réunion, 1999.
- PAÜS Valéry, *La représentation des fêtes indiennes dans le roman réunionnais*. http://www.indereunion.net/IREV/paus/vpaus1.htm.
- PERROT Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris : Flammarion, 1998, p.17.
- POUSSE Michel (dir.), *Inde, cinquante ans de mutations*, Paris : L'harmattan, 1998.
- POUCHEPADASS, Jacques, « Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniale de la modernité », *L'Homme* 156, octobre- décembre, 2000.
- PROSPER Jean-Georges, « La place de Maurice dans la créolie de l'Océan Indien », in *Littérature mauricienne*, Paris : CLEF, 1993.
- PROSPER Jean-Georges, *Histoire de la Littérature Mauricienne de Langue Française*, Rose Hill (Maurice) : éditions de l'Océan Indien, 1994, p.163.
- RAIMOND Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, Cursus, 1989, p.45.
- RAMHARAI Vicram, *La littérature mauricienne d'expression créole. Essai d'analyse socioculturelle*, Port Louis : Les Mascareignes, 1990.
- RAMHARAI Vicram, « La littérature créole depuis l'indépendance », in *Littérature mauricienne*, Paris : CLEF, 1993.
- RANCIÉRE, Jacques, *Les mots de l'histoire, essai de poétique du savoir,* Paris : Du Seuil, 1992.
- REVERZY Jean-François, MARIMOUTOU Carpanin (dir.) *Ile et fables : paroles de l'Autre, paroles du Même, linguistique, littérature, psychanalyse : actes du colloque, Saint-Gilles de la Réunion, 5-9*

juillet 1988. Tome 2, psychanalyse, langues et littérature, Paris, L'harmattan, 1990.

- RICOEUR Paul, *Temps et récit, Tome 1*, Paris : Seuil, 1983.
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris : Seuil, 2000.
- ROBIN Régine, « Récit de vie, discours social et parole vraie », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°10*, avril-juin 1986. pp. 103-110.
- ROBIN Régine, *La mémoire saturée*, Paris : Stock, 2003.
- ROSE Jacqueline, « The imaginary », in C. MacCabe (dir.), *The Talking Cure*, London : Macmillan, 1981.
- ROSE Phyllis, *Joséphine Baker. Une Américaine à Paris*, Paris : Fayard, 1990.
- ROUSSET Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1972.
- SAADA Emmanuelle, *Les Enfants de la colonie. Les métis de l'empire français entre sujétion et citoyenneté*, Paris : La Découverte, 2007.
- SABATIER Arnaud, « Une relecture des textes à la lumière d'Edward Glissant », Colloque International d'Études Créoles, 04 Juillet 2012, Université de La Réunion.
- SAÏD Edward, *L'Orientalisme, l'Orient crée par l'Occident*, Paris : Du Seuil, 2005.
- SANGSUE Daniel « Fragment » dans *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopédia Universalis, 1997.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Du Seuil, 1999.
- SCHNEPEL Ellen M., « Le mouvement créole et sa signification pour l'intégration sociale et politique des Indiens en Guadeloupe », *Études créoles, Culture, langue, société*, vol. XII, n°2, 1989, Paris : Didier Erudition, p.58.
- SCOTT James C., *La domination et les arts de la résistance, fragments du discours subalterne*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009.
- SEARLE John, *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

- SÉGALEN Victor, « Notes sur l'exotisme », in *Mercure de France*, n°1099, 1er mars 1955, p.386.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté IV*, Paris : Le Seuil, 1983, pp. 50-51.
- SENGHOR Léopold Sédar, « Qu'est-ce que la négritude ? » in *Études françaises*, vol.3, n°1, 1967, p.3-20. Disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/036251ar
- SPIVAK Gayatri Chakravorty « Les subalternes peuvent-ils s'exprimer ? » dans DIOUF Mamadou, *L'Historiographie indienne en débat. Colonialisme, nationalisme et sociétés postcoloniales*, Paris : Karthala, 1999, 165-229.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *En d'autres mondes en d'autres mots : essais de politique culturelle*, Traduit de l'anglais par Françoise BOUILLOT, Paris : Payot, 2009.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Traduit par Jérôme Vidal, Paris : Amsterdam, 2009.
- STAROBINSKI Jean, « Le Style de l'autobiographie », *Poétique*, n°3, Paris : Seuil, 1970, p.257.
- STOLER Ann Laura, COOPER Frederick, « repenser le colonialisme » dans *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeoise World*, Berkeley: University of California Presse, 1997.
- STOLER Ann Laura, "Imperial debris. Reflections ruins and ruminations", in *Cultural Anthropology*, vol.23, n°2, p.191-219, 2008.
- STOLER Ann Laura, « Colonial Aphasia. Race and Disabled Histories in France", in *Public Culture*, 63, vol.23, n°1, hivers 2011, p.121-156.
- STOLER Ann Laura, *La chair de l'empire : savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, Paris : La Découverte, 2013.
- STOLER Ann Laura, SAADA Emmanuelle, *Les Enfants de la colonie. Les métis de l'empire français entre sujétion et citoyenneté*, Paris : La Découverte, 2007.

- STOVALL Tyler, « 1925-1939 : Nègres. Les négritudes en mouvements », *La France noire. Présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'Océan Indien en France*, (dir.) Pascal BLANCHARD, Sylvie CHALAYE, Éric DEROO, Dominic THOMAS, Mahamet TIMERA, Paris : La Découverte, 2012, p. 115.
- SYMINGTON Micéala, Bernard FRANCOIN« Intertextualité et symbolisation : la poétique d'Arthur Symons » in *Cahiers de Narratologie, Analyse et théorie narratives* : disponible sur : http://narratologie.revues.org/352.
- SYROTINSKI Michael, *Deconstruction and the Postcolonial: at the limits of theory*, Liverpool: Liverpool University Press, 2007.
- TAGUIEFF P.A., *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris : La Découverte, 1988.
- TODOROV Tzevan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris : Le Seuil, p.8, 1981.
- TODOROV Tzevan, *La conquête de l'Amérique,* « La Question de l'Autre », Paris : le Seuil, 1982.
- VAILLANT Roger, *Choses vues en Egypte*, Paris : Défense de la paix, 1952.
- VAILLANT Roger, *La Réunion*, éd. Rencontres, 1964, éd. Kailash, 1982.
- VAILLANT Roger, *Boroboudour, voyage à Bali, Java et autres îles*, Corrêa, 1951, Paris : réédité par les Éditions du Sonneur, préface de Marie-Noël RIO, 2008.
- VALÉRY Paul, *Œuvres*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p.566-571.
- VELLAYOUDOM Jérôme, *Le Maloya interdit. Les années soixante et soixante-dix à La Réunion*, Mémoire de maîtrise d'histoire, sous la direction de Sudel Fuma, Université de La Réunion, [s.n] 2005.
- VELLET « Les représentations sociales de la danse » in *Danse, le corps, enjeu*, Paris : PUF, 1992.
- VENKATARAMAN Leela, *La danse classique indienne : une tradition en transition*, [S.l.] : EDL, 2003.

- VERGÈS Françoise, MARIMOUTOU Carpanin, *Amarres : créolisation india-océanes*, Marseille, Le Tampon : K'A, 2003.
- VERGÈS Françoise, *La mémoire enchaînée, questions sur l'esclavage*, Paris : Albin Michel, 2006.
- VERGÈS Françoise, MARIMOUTOU Carpanin, *Pour un musée du temps présent : la Maison des Civilisations et de l'unité réunionnaise*, Saint-Denis [La Réunion] : MCUR, 2006.
- VESOUL Francine, *Surnaturel et Littérature. La porosité des espaces (Europe, Amérique, Océan Indien)*, Université de La Réunion, 2007, p.49.
- WOLF, Éliane, *Quartiers de vie, Approche ethnologique des populations défavorisées de l'île de la Réunion*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.
- WORTON Mickaël et STILL Judith (ed.), *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester : Manchest.
- ZAVIAFOFF N., « l'énonciation chez Bakhtine, une explication restrictive » in : Depretto C., *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Bordeaux : Presse Universitaires de Bordeaux, 1997.
- ZIMA, Pierre V. (1985), *Manuel de sociocritique*, Paris : Picard, Connaissance des Langues.
- ZIMA, Pierre V. (2000), *Pour une sociologie du texte littéraire*, Montréal : L'Harmattan, Logiques Sociales.

INDEX DES NOMS ET DES ŒUVRES CITES

Affergan (F.), 325

Ainslie (R.) 691,

Á l'autre bout de moi, 47, 50, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 212, 213, 218,219, 220, 224, 230, 237, 239, 240, 242, 243, 244, 252, 255, 267, 270, 274, 275, 277, 279, 292, 302, 303, 305, 307, 311, 312, 338, 341, 356, 369, 392, 426, 436, 454, 531, 536, 549, 553, 554, 555, 560, 561, 566, 587, 628, 634, 640, 641, 664, 671, 673, 691, 694, 697, 703, 733, 735, 766, 772, 804, 816, 818, 833, 846, 965, 978, 984, 985, 986, 987, 993, 994, 1000, 1006, 1007.

Á l'ombre de mon passé simple, 29, 387, 392, 397, 409, 441, 456, 503, 548, 561, 588, 964

Althusser, 295

Ameenah, 23, 27, 28, 47, 49, 50, 53, 54, 55, 57, 63, 67, 72, 73, 76, 77, 79, 83, 84, 85, 91, 97, 98, 100, 121, 131,132, 154, 156, 157, 162, 166,167, 169, 188, 189, 191, 194, 243, 274, 311, 340, 341, 549, 591, 627, 908, 983

Anderegg (J.), 764

Assayag (J.), 92, 103, 108, 119,

Aumeerudy-Cziffra (S.) 338,

Bakhtine (M.), 48, 131, 133, 134, 135, 458, 466, 478, 481, 482, 483, 509, 691, 907

Balan (A-L.), 915, 916, 917, 933, 935, 952, 953, 960,

Barthes (R.), 480, 544, 652, 655, 905,

Bavoux (C.), 449,

Bayalina, 479, 607, 609, 610, 611, 616, 617, 618, 621, 625, 626, 629, 671, 971

Bemont (F.), 712,

Benoist (J.), 915,

Bhabha (H.), 243, 278, 314, 360, 361, 364, 365, 547, 731, 747, 950, 998, 1005, 1008, 1009

Biancotti (H.), 649,

Caillois (R.), 874,

Calabrese-Steinberg (L.), 131, 132,

Carayol (M.), 184,

Centini (M.) 863,

Césaire (A.), 126, 281, 439, 680, 720, 721, 723, 724, 725, 742, 743, 745, 837, 884, 837,

Césaire (I.), 706, 707, 709,

Chalaye (S.), 973,

Chatterji (U.), 922, 923,

Chaudenson (R.), 263, 629, 827,

Cixous (H.), 278,

Clémentin-Ojha (C.), 109, 111,

Condé (M.), 678, 688,689, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 738, 768, 816,

Cohn (D.), 32, 476, 761, 762, 763, 764, 765, 798, 799,

Cortázar (J.), 882, 883

Corzani (J.), 685, 689,

Couronne (M.), 543,

De Beauvoir (S.), 90,

De l'estrac (J-C), 215, 699,

Depestre (R.), 680, 744,

Derrida (J.), 126,

Devi (A.), 281, 300, 305, 357, 688,

D'hier et d'Aujourd'hui, 406, 415, 418, 421, 532, 580

Dijoux (M-F.) 421,

Dofé sou la pay kann, 31, 37, 386, 445, 447, 449, 454, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 479, 480, 486, 492, 493, 501,502, 503, 506, 507, 508, 509, 513, 514, 515,516, 523, 536, 587, 602, 698, 743, 858, 876, 878, 879, 963, 966, 967, 971, 975, 978, 992,

Dorlin (E.), 300,

Ducrot (O.), 132,

Dupuis (C.), 24, 580,

Eliade (M.), 881,

Eve (P.), 854,

Fanchin (G.), 137,

Fanon (F.), 42, 126, 128, 318, 341, 343, 351, 364, 678, 684, 685, 686, 693, 702, 712, 723, 724, 725, 731, 732, 745, 746, 749, 750, 760, 766, 768, 771, 774, 797, 800, 817, 818, 832, 837, 998, 999,

Faims d'enfance, 37, 607, 609, 610, 611, 613, 616, 619, 621, 625, 628, 671,

Jour (M.), 233,

Jules-Rosette (B.), 973,

Jumeer (M.), 215,

Kapor (V.), 24, 156, 175, 176, 428, 429,

Kazi-tani (N-A.), 525,

Khatibi (A.), 233,

Kloch (Z.), 599, 600,

Kundera (M.), 991,

Lacan (J-M.), 750,

La belle créole, 165, 207, 536,

La dame de Manapany, 31, 387, 393, 402, 403, 449, 456, 500, 503, 548, 870,

La Diligence s'éloigne à l'aube, 541, 543,
Larbaud (V.), 761,
Laroche (M.), 692, 700
Le bihan (Y.), 289,
Leblond (M-A.),23, 24, 47, 48, 49, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 70, 75, 76, 77, 79, 84, 88, 100, 119, 120, 133, 136, 137, 142, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 167, 172, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 201, 272, 275, 301, 324, 325, 328, 399, 404, 425, 428, 429, 433, 435, 436, 442, 447, 456, 457, 463, 465, 529, 537, 546, 562, 581, 591, 611, 616, 617, 618, 619, 643, 672, 677, 681, 709, 727, 812, 830, 900, 974, 987, 989, 992, 995, 1000,
La Magie de Siva Desiles, 44, 892, 894, 900, 902, 906, 907, 908, 909, 910, 912, 917, 920, 921, 921, 922, 923, 925, 926, 929, 930, 931, 933, 937, 943, 944, 945, 946, 948, 951, 956, 957, 958, 960, 961, 964, 965, 966, 979, 1002, 1003,
L'autre qui danse, 34, 43, 240, 706, 709, 712, 717, 720, 733, 734, 737, 741, 748, 755, 767, 768, 770, 772, 774, 790, 793, 978, 997
La vie d'un petit homme, 29, 374, 392, 393, 396, 398, 441,
Leclerc (G.), 26,
Lejeune (P.), 412, 422, 427, 436, 469, 470, 471, 581, 584, 621, 632, 633, 634, 637, 638, 640, 643, 647, 652, 655, 659, 660, 662, 690,
Le Miracle de la race, 25, 227, 324, 424, 425, 426, 546, 591, 611, 617, 618, 629, 830,
Leperlier (F.), 136, 181, 185, 186, 190, 321, 326, 456, 457, 591, 611, 617,
Les vents de la colline Candos, 37, 346, 353, 404, 418, 419, 426, 456, 477, 532, 548, 637, 858, 975,
Le Rosier de tonton et autres histoires, 590, 593, 596, 671
Letan lontan, 47, 275, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 352, 353, 367, 368, 369, 374, 378, 381, 385, 408, 418, 426, 440, 441, 446, 449, 454, 455, 500, 506, 507, 553, 554, 555, 556, 557, 561, 574, 587, 588, 606, 634, 637, 641, 642, 644, 647, 664, 665, 710, 753, 775, 858, 869, 884, 885, 892, 894, 898, 900, 901, 902, 905, 911, 912, 913, 920, 921, 950, 964, 975, 980
Leucci (T.), 918, 919,
Le Z'embrocal, 31, 386, 420, 435, 449, 503, 978,
L'héritage momon, 449, 601,
Limat Letellier (N.), 704,
Lionnet (F.), 213, 231, 232, 233, 234, 251, 252, 253, 277, 278, 279, 280, 281, 305,
Louis Redona, 32, 519, 521, 566,
Magdelaine-Andrianjafitrimo (V.), 31, 33, 254, 299, 366, 376, 381, 385, 386, 406, 408, 415, 418, 419, 420, 421, 427, 430, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 501, 506, 521, 522, 524, 525, 526, 527, 551, 560, 561, 623, 642, 664, 665, 681, 682, 729, 875, 882, 883, 912, 820, 964, 968, 976, 979, 1003, 1004,
Makward (C.), 685, 686, 687, 688, 712,
Marie Biguesse Amacaty, 407, 408, 418, 423, 503, 546, 548, 560, 561, 573, 575, 601, 637, 858, 930, 964, 976, 995,
Marimoutou (J-CC.) 39, 126, 128, 132, 133, 141, 172, 180, 182, 183, 184, 254, 301, 327, 328, 366, 421, 424, 425, 450, 451, 452, 453, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 506, 551, 622, 626, 645, 665, 681, 731, 766, 771, 788, 789, 790, 824, 825, 826, 829, 830, 832, 843, 893, 898, 932, 968, 975, 990, 991, 1003, 1006,
Marx (K.), 122, 194,
Mathieu (M.), 26, 132, 142, 182, 301, 324, 325, 522, 528
Matringue (D.), 109, 111,
May (G.), 576, 586, 659,
Médéa (L.), 301,
Ménil (R.), 744,
Miettes et morceaux, 27, 29, 33, 34, 37, 42, 43, 45, 47, 275, 354, 356, 358, 367, 368, 369, 449, 455, 553, 555, 556, 557, 587, 588, 590, 592, 601, 602, 604, 605, 622, 623, 624, 665, 668, 671, 673, 710, 772, 775, 782, 809, 810, 813, 846, 892, 900, 984, 987, 993, 994, 1002, 1007, 1008,
Mignet-Ollagnier (M.), 704,
Mohanty (C.T.), 300,
Mocquais (P-Y.), 413,
Mouralis (B.), 48, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 169, 506, 515, 1006,
Mozzani (E.), 862,
Namasté, 23, 31, 36, 37, 47, 50, 53, 57, 67, 69, 70, 71, 72, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 115, 118, 119, 120, 121, 131, 157, 159, 161, 188, 191, 243, 274, 282, 283, 284, 287, 307, 341, 344, 348, 369, 374, 386, 406, 445, 454, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 480, 487, 489, 500, 501, 506, 507, 508, 509, 513, 514, 515, 549, 568, 573, 609, 631, 743, 858, 908, 943, 971, 975, 978, 983
Nicole (R-M.), 66, 290, 755, 836,
Ortega y Gasset (J.), 798, 799,
Ory (P.), 683,

Pageaux (D-H.), 21, 22, 99, 131, 174, 175, 433, 478, 479, 480, 663, 664,
Paré (F.), 383,
Paüs (V.), 65, 136, 137, 161, 162, 163, 177, 180,
Perrot (M.), 384,
Pousse (M.), 172,
Pouchepadass (J.), 109, 111, 294, 391, 492,
Prosper (J-G.), 33, 41, 101, 117, 118, 119, 120, 497, 498, 831, 832, 854,
Racault (J-M.), 817,
Raimond (M.), 175,
Ramharai (V.), 40, 528, 831,
Ravi (S.), 300, 833, 834,
Reverzy (J-F.), 127, 182,
Ricoeur (P.), 401, 413, 541,
Robin (R.), 415, 416, 417, 430, 431, 437, 551, 857,
Rose (J.), 1005,
Rose (P.), 973,
Rousset (J.), 638,
Rouge cafrine, 27, 33, 37, 42, 43, 47, 50, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 205, 206, 209, 210, 212, 216, 223, 235, 236, 239, 242, 243, 244, 248, 255, 260, 261,270, 275, 292, 302,330, 341, 351, 352, 356, 367, 369, 448, 536, 549, 553, 554, 555, 560, 565, 566, 587, 590, 591, 592, 622, 623, 628, 634, 636, 640,641, 664, 667, 671, 673, 684, 685, 709, 713, 731, 732, 739, 748, 753, 755, 767, 768, 770, 772, 775, 779, 782, 784, 786, 789, 791, 793, 797, 813, 843, 846, 870, 905, 910, 974, 980, 984, 985, 986, 987, 993, 998, 999, 1004, 1005, 1007, 1008,
Saada (E.), 87,
Sabatier (A.), 847, 848,
Saïd (E.), 36, 64, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 140, 290, 731, 766,
Schaeffer (J-M.), 647,
Schnepel (E.), 522,
Scott (J.C.) 104, 106, 307, 308, 359, 458, 463, 497, 505, 518, 615, 970, 971,
Searle (J.), 525,
Segalen (V.), 847,
Senghor (L.S.), 720, 721, 722, 723, 724, 725, 744, 745, 784, 837,
Spivak (G-C.), 261, 274, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 312, 610, 626, 645, 898, 1006,
Starobinski (J.), 642, 646, 654, 763, 764, 898, 900,
Still (J.), 704,
Stoler (A.L.), 80, 86, 87, 414, 477,
Stovall (T.), 972, 973, 974,
Symington (M.), 703, 704,
Taguieff (P.A), 319,
Terramorsi (B.), 874, 875, 881, 882, 883,
Tête haute, 36, 37, 43, 44,47, 275, 339, 340,341, 343, 367,368, 369, 410, 547, 587, 588, 634, 642, 645, 664, 665, 685, 772, 774, 775, 779, 784, 787, 793, 800, 801, 806, 810, 811, 812, 892, 894, 896, 897, 898, 899, 900, 902, 905, 911, 912, 913, 920, 930, 980, 987, 1002, 1004, 1005, 1007, 1008
Ti' Paul marmaille Saint Denis, 402,
Todorov (T.), 127, 128, 129, 133, 134, 325, 657,
Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir, 23, 53, 54, 55, 57, 60, 62, 75, 76, 79, 120, 131, 156, 157, 159, 160, 164, 188, 189, 194, 198, 274, 275, 458, 546, 549, 974, 983,
Un petit créole et ses souvenirs, 393, 399,
Vaillant (R.) 301,
Valéry (P.), 651,
Vellayoudom (J.), 968,
Venkataraman (L.), 936, 955, 956,
Vergès (F.), 39, 40, 316, 317, 451, 452, 453, 742, 743, 824, 825, 826, 837,
Vesoul (F.), 861, 862, 864,
Warren (M.), 991,
Worton (M.), 704,
Zistoir Kristian, 32, 408, 419, 420, 446, 468, 469, 470, 473, 474, 475, 476, 479, 500, 503, 549, 551, 562, 564, 565, 566, 577, 578, 579, 609, 628, 643, 662,663, 665, 670, 975, 989, 990,
Z'histoires tonton Albert, 446, 451, 465, 484, 593, 858, 875, 995,

Résumé :

Les romans coloniaux tendaient à représenter les Autres de couleur de manière plus précise et réaliste que la littérature exotique. Comme dans un musée coloniale, *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* de Marius-Ary Leblond, *Ameenah* de Clément Charoux exposent la colonie, son fonctionnement et ses habitants. Les romanciers coloniaux mauriciens et réunionnais décrivent dans le détail, grâce au naturalisme l'intimité des races, autrement dit le génie de chaque race. Marius-Ary Leblond affirment qu'ils seraient plus aptes à décrire le réel insulaire.

La représentation de l'Autre de couleur génère un conflit de légitimité. Les femmes de couleur, indiennes, noires, cafrines et métisses sont perçues dans les romans coloniaux comme des Autres à la fois racialisés et genrés. Elles sont subalternes des narrateurs et héros blancs qui parlent pour elles et les représentent.

A contrario, dans les romans et les récits mémoriels postcoloniaux féminins *Á l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert, *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff et *Femme sept peaux* de Monique Séverin, les narratrices et les héroïnes critiquent la persistance de l'idéologie coloniale dans les sociétés anciennement colonisées. Elles donnent de nouvelles visions des femmes de couleur, capables de se représenter, de s'analyser et d'observer la société postcoloniale, car elles sont encore marquées par les stéréotypes et les discours colonialistes, orientalistes et phallocrate qui les détruisent.

Paradoxalement, les identités complexes, hétérogènes et multiples des narratrices sont davantage présentes dans les fictions romanesques que dans les types autobiographiques, censés rendre compte de vérité identitaire. Ainsi, les autobiographies à Maurice et à La Réunion sont déconstruits dans les textes de notre corpus : *Miettes et Morceaux* d'Eileen Lohka, *Letan lontan* de Rada Gungaloo, et *Tête Haute* written de Mémona Hintermann, *La Magie de Siva Desiles* une comédie musicale autbiograohique de Jasmine Desiles.

Mots clés : Littérature francophone et créolophone mauricienne et réunionnaise, Discours, Subalterne, Altérité, Races, Roman, Récits mémoriels, Autobiographie.

Summary :

Colonial novels try to represant more precisely the Colored people than exotic literature. As colonial museum, *Ulysse cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* written by Marius-Ary Leblond and *Ameenah* written by Clément Charoux expose colony, its functioning and natives. These colonials mauritians and reunioneses novelists use naturalism style to describe the intimate of races, genius of races. Marius-Ary Leblond say that they are better able to teach insular world than exotic literature. Colored people representations provoke legitimate conflict.

In colonial novels, colored women, (Indians, black, "cafrine"[431], metis) are regarded as racial Other and gendered Other. They are subaltern of white narrators and heros. Conversely, in postcolonial women mauritian and reunionese novels, (Á *l'autre bout de moi* written by Marie-Thérèse Humbert, *Rouge Cafrine* written by Véronique Bourkoff and *Femme sept peaux* written by Monique Séverin) female narrators and heroines criticize continued colonial ideology, which still goes on in societies that were colonized. They give different visions of colored women, enough to represent themselves, to analyze themselves and observe postcolonial society. They still filled with stereotypes and colonialist, phallocrate, orientalist discourses. These rhetorics destroy their identity.

Paradoxaly, complex, heterogeneous and multiple identities of female narrators figure into more novelistic fiction than autobiography. However, autobiography is supposed to account for true female narrator's identity. This way, mauritian autobiography and reunionese autobiography are deconstructed in the texts of our corpus : *Miettes et Morceaux* written by Eileen Lohka, *Letan lontan* written by Rada Gungaloo, *Tête Haute* written by Mémona Hintermann and *La Magie de Siva Desiles* an autobiographic music hall written by Jasmine Desiles.

Keywords : Francophone Mauritian and Reunionese Literature, Discourse, Subaltern, Alterity, Races, Novel, Autobiography.

Laboratoire Langues, textes et communication dans les espaces Créolophones et Francophones.
Équipe d'Accueil EA 4549
Université de La Réunion
15, avenue René Cassin BP 7151
97715 Saint-Denis Messag Cedex 9
La Réunion-France

[431] Decendants of Africans or Madagascans.