

**LE CLÉZIO, GLISSANT, SEGALEN :**  
**LA QUÊTE COMME**  
**DÉCONSTRUCTION DE L'AVENTURE**

**ACTES DU COLLOQUE DE CHAMBÉRY**  
**(DÉCEMBRE 2010)**

**SOUS LA DIRECTION DE**  
**CLAUDE CAVALLERO**



LABORATOIRE LANGAGES, LITTÉRATURES, SOCIÉTÉS

COLLECTION ÉCRITURE ET REPRÉSENTATION

N° 19

© Université de Savoie

UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines

Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés

BP 1104

F – 73011 CHAMBÉRY CEDEX

Tél. 04 79 75 85 14

Fax 04 79 75 91 23

<http://www.lls.univ-savoie.fr>

Réalisation : Catherine Brun

ISBN : 978-2-919732-02-9

ISSN : 1774-3842

Dépôt légal : décembre 2011

## **DIRECTEUR DU LABORATOIRE**

Christian Guilleré

## **COMITÉ SCIENTIFIQUE**

Colette Camelin

Claude Cavallero

Jean-Pol Madou

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours de  
l'Assemblée des Pays de Savoie



## SOMMAIRE

<i>Avant-propos</i>	
Claude Cavallero .....	7
<i>Territoires à l'épreuve de l'Autre : de l'île du Maître-du-Jouir à l'archipel de Glissant</i>	
Colette Camelin .....	15
<i>Machine arrière</i>	
Jean-Louis Cornille.....	37
<i>L'aventure du vide: étude intertextuelle de La saison des pluies de J.-M. G. Le Clézio et de l'Essai sur l'exotisme de Victor Segalen</i>	
Amy Cartal-Falk .....	49
<i>Les avatars de la parole métisse dans Raga de J.-M. G. Le Clézio et La terre magnétique d'Édouard Glissant</i>	
Claude Cavallero .....	59
<i>Le Germe et le Rhizome: Segalen et Glissant</i>	
Jean-Pol Madou.....	73
<i>Segalen et Glissant : de la quête identitaire à l'identification</i>	
Karine Gros .....	81
<i>Révolutions: la mémoire comme espace de "Relation"</i>	
Martha van der Drift.....	89
<i>Le Contraire et le Semblable: de l'exotisme de Segalen À l'humanisme de Glissant</i>	
Sidi Omar Azeroual.....	97
<i>Du récif à la vague: figures de la mer chez Segalen et Le Clézio</i>	
Rachel Bouvet.....	107
<i>La nomadologie de Deleuze: point de rencontre entre Le Clézio et Glissant</i>	
Angelos Triantafyllou .....	121
<i>Les « Équipées » de J.-M. G. Le Clézio et la déconstruction de l'aventure</i>	
Bruno Thibault.....	133

<i>Variations autour du mythe insulaire:</i> <i>Segalen, Le Clézio, Glissant</i>	
Bernadette Rey Mimoso-Ruiz .....	145
<i>Itinéraire exotique, francophonies insulaires</i> <i>chez Le Clézio, Segalen, Glissant</i>	
Silvia Baage.....	159
<i>Segalen, Glissant, Le Clézio et l'ambiguïté insulaire</i>	
Jean-Xavier Ridon.....	171
<i>Pour une phénoménologie du voyageur du divers</i>	
Olivier Salazar-Ferrer.....	185

## AVANT-PROPOS

CLAUDE CAVALLERO

UNIVERSITÉ DE SAVOIE (CHAMBÉRY)

L'œuvre de J.-M.G. Le Clézio a suscité une attention critique grandissante au cours des dernières années. Non qu'il n'existât sur le marché de l'exégèse plusieurs ouvrages, ainsi qu'un nombre considérable d'articles, dès avant l'attribution du prix Nobel à l'auteur en 2008. Depuis les années quatre-vingt-dix, la publication de monographies – issues le plus souvent de thèses universitaires – a permis au lecteur d'appréhender les grandes thématiques de l'œuvre, qu'il s'agisse du déracinement du personnage, du regard sans concession qu'il porte sur la modernité, de sa capacité à s'émerveiller poétiquement au gré d'une errance perpétuée de livre en livre, depuis Nice jusqu'à la presqu'île du Yucatan, du désert marocain et des savanes africaines aux rivages ancestraux de l'île Maurice. L'imaginaire dynamique de l'écrivain, son questionnement de l'origine, son rapport nuancé à l'histoire de la colonisation, l'intérêt qu'il porte aux minorités, ont fait l'objet d'études détaillées. Délaissant au besoin les questions de l'écriture, de la texture des voix du roman, des enjeux poétiques du récit, l'éclairage biographique s'est imposé au cours de la période récente afin de décrypter une posture éthique de l'écrivain confronté aux vicissitudes planétaires d'une époque tourmentée. Sous le titre "Dans la forêt des paradoxes", le discours prononcé par l'auteur à Stockholm à l'occasion de la remise du prix Nobel a donné crédit à telle lecture reprenant l'interrogation sartrienne sur le rôle de l'écrivain, sur la portée du message littéraire dans un quotidien marqué par les contrastes exacerbés de la richesse et de la pauvreté, par de nouvelles formes de corruption, de violence et d'exclusion<sup>1</sup>. S'appuyant sur les réflexions du romancier et militant suédois Stig Dagerman, selon lequel il n'est pas possible, pour l'homme de Lettres, « de se comporter d'un côté comme si rien au monde n'avait plus d'importance que la littérature alors

---

1 J.-M.G. Le Clézio, *Dans la forêt des paradoxes*, discours de réception du prix Nobel de littérature, La Fondation Nobel, 2008.

que, de l'autre, il est impossible de ne pas voir alentour que les gens luttent contre la faim et sont obligés de considérer que le plus important pour eux, c'est ce qu'ils gagnent à la fin du mois»<sup>2</sup>, Le Clézio conclut à la nécessité d'agir concrètement pour l'alphabétisation et de lutter contre la famine dans le monde<sup>3</sup>. Mais bien loin du mythe du "grand écrivain" à la parole autorisée et prestigieuse, lequel prévalut aux époques précédentes, la posture leclézienne de témoin incite en réalité au doute plutôt qu'elle ne suggère l'image d'un refuge sur l'île des certitudes. Ce doute mêlé d'espoir s'offre au lecteur sur le ton du partage, du don, de l'échange, selon une perspective dans laquelle l'acte narratif ne saurait délimiter un espace borné, replié sur lui-même, mais où le geste scriptural se définit dans la dynamique d'autres discours, d'autres voix singulières à l'écoute l'une de l'autre.

L'œuvre de Le Clézio entretient par là une étonnante relation d'intertextualité avec celles d'Édouard Glissant et de Victor Segalen, du fait que ces œuvres considérables mettent systématiquement en cause les concepts d'identité et de relation à l'Autre. Segalen est à la recherche d'un nouvel exotisme, d'une ascèse du corps et de l'esprit permettant l'accès à un ailleurs transcédé. Glissant développe une poétique de la relation où l'identité ne peut plus se concevoir à partir d'une racine unique mais à travers une prise en compte du Divers. Quant à lui, Le Clézio tire de ses séjours auprès de communautés amérindiennes une continuelle attention à des différences culturelles qui le conduisent à prendre ses distances avec une certaine *doxa* de la pensée occidentale<sup>4</sup>. C'est en considérant de telles convergences qu'a germé l'idée d'un colloque universitaire dont l'objectif serait d'exhorter le lecteur à emprunter les passerelles permettant d'enrichir la lecture d'une œuvre au contact de l'autre dans l'esprit même de la poétique de Segalen nous invitant à faire reculer sans cesse les limites sémantiques apparentes des mots<sup>5</sup>. Certes, la critique relative à chaque œuvre n'a pas manqué d'effectuer de ponctuelles comparaisons suggérant des liens ténus entre ces productions littéraires emblématiques, mais de tels rapprochements étaient jusqu'ici demeurés limités et isolés. Il importait d'ouvrir un dialogue véritable entre

---

2 Stig Dagerman, *La dictature du chagrin et autres écrits politiques (1945-1950)*, Norstedts Förlag, Stockholm [1958], Argone, Marseille, 2011, p. 63.

3 La création de la Fondation pour l'Interculturel et la Paix à Maurice en 2010 concrétise cette volonté d'action. L'objectif de cette organisation est de promouvoir la connaissance des cultures du monde et leurs interactions. Elle a reçu le soutien du Programme des Nations Unies pour le développement (PNUD). Son site Internet est : [www.fipinterculturel.com](http://www.fipinterculturel.com)

4 Voir l'étude de Masao Suzuki, *J.-M. G. Le Clézio : évolution spirituelle et littéraire par-delà l'Occident moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

5 Voir à ce propos l'introduction d'Henry Bouillier au second volume des œuvres complètes de Victor Segalen, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 17.

ces corpus placés sous le signe d'une commune errance où le voyage perd sa dimension aventureuse en vue d'une quête démythifiée de l'Autre.

L'intérêt de ces rapprochements ne doit pas en masquer l'inévitable difficulté. Celle-ci tient tout d'abord aux contextes d'écriture. Bien qu'elles ne débordent guère les limites du siècle, les œuvres de Segalen, de Glissant et de Le Clézio s'écrivent à des périodes sensiblement différentes et renvoient donc à des «sémiosphères» distinctes<sup>6</sup>. Faut-il le rappeler, lorsque Segalen arrive en Polynésie, au tout début du vingtième siècle, la conscience de la diversité des peuples et des cultures, sous l'emprise de la vision coloniale, est loin d'être répandue dans la pensée occidentale comme elle le deviendra à la suite des indépendances, et non d'ailleurs sans de vives réticences ethnocentriques. *Les Immémoriaux*, œuvre qui tient autant du roman que de l'essai ethnographique, situe d'emblée la démarche d'écriture au carrefour de plusieurs disciplines à une époque où le passage d'un genre à l'autre était loin d'aller de soi. Sur les traces de Gauguin, le spectacle du déclin de la culture maorie incite le jeune auteur à en faire revivre ce qu'il tient alors pour un paradis perdu. Mais comment ne pas tomber aussitôt dans les rets d'un exotisme convenu? C'est en célébrant la culture maorie que Segalen élabore une esthétique du Divers permettant de cheminer vers l'Autre, d'entrer dans son histoire à travers l'œuvre d'Art. Lorsque Segalen découvre ensuite la Chine, le choc est plus brutal encore: le voici parvenu à ce qu'il nomme lui-même «l'extrême de l'Autre». Cet extrême est le signe d'une opacité insurmontable, à tel point que sa vision ne pourra que s'appuyer sur l'imaginaire d'un Orient symbolique, en dépit de la connaissance concrète de l'Empire du Milieu acquise par le voyageur. Il choisit dès lors «la voie d'un exotisme essentiel qui est chemin vers la suprême réalité», selon les mots de Daniel Madelénat<sup>7</sup>. On sait que le cycle chinois de l'œuvre de Segalen doit beaucoup aux mythes. La création poétique des Stèles se détache nettement de l'expérience polynésienne consignée dans *Les Immémoriaux*, dont la démarche interfère davantage avec les fondamentaux de l'ethnologie moderne. Dans son exposé inaugural, Colette Camelin met en valeur la stimulation créatrice qu'a occasionnée pour Segalen la rencontre de la vie maorie et de la culture chinoise, mais elle souligne aussi les limites d'une pensée en prise avec une époque pour laquelle l'idée de métissage reste avant tout perçue comme la double menace sociale et culturelle d'une hégémonie. L'étude des processus d'acculturation a montré depuis qu'il serait abusif de réduire le phénomène du métissage à «un processus de substitution Paris,

6 Cf. Youri Lotman, *La sémiotique*, traduit par Anka Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999.

7 Daniel Madelénat, article Segalen in *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse, 2001, volume 2, p. 1776.

pur et simple s'inscrivant dans une économie de la dévoration»<sup>8</sup> et que les sociétés, par-delà leur capacité d'assimilation, peuvent entretenir entre elles des relations de transformation et des liens d'amitié, même si l'Histoire du siècle nous incline à considérer la fragilité de cette voie.

À ce propos, Colette Camelin nous introduit de manière opportune à la pensée d'Édouard Glissant. Au fil de son œuvre, le poète antillais salue à maintes reprises l'ouverture décisive à la diversité que représente l'œuvre de Victor Segalen. L'opacité ne forme plus bientôt un obstacle mais inaugure une modalité nouvelle d'entrée en relation avec l'Autre, relation fondée sur l'échange et esquissant les contours d'un monde nouveau, un monde « créolisé » – selon la terminologie glissantienne. Bien avant l'apparition du phénomène de la mondialisation dont il dénonce l'uniformité réductrice, Glissant n'a eu de cesse que de plaider la cause des différences constitutives de la richesse des peuples et des cultures. L'origine n'est plus réductible à une racine unique, et dès lors toutes les origines entrent en relation et s'équivalent. L'affirmation de la supériorité d'un peuple et d'une nation sur toutes les autres a conduit aux désastres funestes d'une guerre mondiale. Dans la lignée combative de Frantz Fanon – on sait que l'ouvrage *Peau noire, masques blancs*<sup>9</sup> restera pour lui une référence essentielle –, tout comme dans le sillage d'Aimé Césaire, père de la « négritude », Édouard Glissant dépasse la question coloniale pour élaborer une « poétique de la relation »<sup>10</sup> dont la critique n'a sans doute pas fini d'entrevoir les tenants et les aboutissants. Tandis que l'idée de diversité semble avoir définitivement pénétré l'inconscient du monde, rompant résolument avec la mythique référence africaine dans *Le Discours antillais*, l'écrivain devient le chantre d'une « littérature créole d'expression française »<sup>11</sup> qui prend tout son sens au moment où s'affirme la volonté, sous la houlette de Michel Le Bris et de Jean Rouaud, de promouvoir une « littérature-monde en français » dont l'objectif est de « donner voix et visage à l'inconnu du monde – et à l'inconnu en nous »<sup>12</sup>. Si l'œuvre visionnaire d'Édouard Glissant échappe cependant à la polémique liée aux enjeux d'un manifeste, c'est parce qu'elle pose clairement et hors tout discours lénifiant les jalons éthiques de ce que pourra être le monde métisse de demain. C'est dans cette vision poétique-prophétique

---

8 François Laplantine, article « accueil », in François Laplantine & Alexis Nouss, *Métissages, de Acimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001, p. 35.

9 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

10 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

11 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 46.

12 Cf. l'article de présentation du manifeste « Pour une "littérature-monde" en français », co-signé par quarante-quatre écrivains parmi lesquels Édouard Glissant et J.-M. G. Le Clézio. *Le Monde des Livres* (28 mars 2007), p. 2.

portée par une forme hybride, aux confins du mythe et de l'Histoire, du poème et du conte, que se reconnaît Le Clézio, qui lui aussi se sent citoyen d'un monde sans frontières issu des derniers ressacs de la colonisation.

On peut dire que l'intertextualité matérialise le mouvement d'ouverture et d'échange qui établit au niveau des œuvres l'enjeu d'une énonciation collective. Comme l'observe Jean-Louis Cornille dans sa contribution, celle-ci devient parfois la condition même du texte littéraire : « il n'y a que des murmures, venus de loin, des empreintes collectives, elles-mêmes dérivées à partir de mythes anonymes ». La dialectique des traces et de l'effacement transparait au fil de l'œuvre de Le Clézio, le chercheur y revient pour interroger la stratégie formelle de plusieurs textes de l'écrivain dans le sillage tacite des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. Cette question de l'intertextualité se trouve reprise et déplacée par Amy Cartal-Falk vers le thème de l'exotisme, dont la quête ne contredit pas chez Le Clézio la découverte de l'Autre comme on peut l'observer dans les transports ardents d'un Segalen épris d'absolu. La plasticité des textes, leur porosité, met subséquemment en jeu l'invention poétique, qui devient elle-même susceptible d'expérimenter le métissage, de se transformer pour s'enrichir au contact de l'altérité, ainsi que le suggère Claude Cavallero à propos de *Raga, Approche du continent invisible* (Le Clézio) et *La Terre magnétique, Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques* (Glissant), deux ouvrages majeurs de la collection « Peuples de l'eau » initiée par Patrice Franceschi aux éditions du Seuil. À l'image de la Martinique, l'île de Rapa Nui « figure un modèle d'interaction entre les cultures », mais si l'on peut parler d'écrire métisse à propos de ces ouvrages, c'est surtout « en raison du tissage intertextuel riche et subtil qui contribue de manière sensible à leur intérêt ». Jean-Pol Madou poursuit cette réflexion en abordant l'ample question du récit chez Segalen et Glissant, ce qui est l'occasion d'éclairer le rapport « discret mais néanmoins complexe » qui lie la Poétique de la Relation à l'esthétique du Divers. Deux métaphores biologiques, celles du *germe* et du *rhizome*, jouent ici un rôle déterminant, et Jean-Pol Madou de montrer qu'elles alimentent la réflexion poétique et philosophique des auteurs en élargissant la problématique de la narration à celle, non moins prégnante, de l'essai.

Le processus de créolisation apporte-t-il une réponse satisfaisante à l'interrogation identitaire? L'un des paradoxes du récit identitaire n'est-il pas de désigner une réalité de l'être impossible à décrire? Si l'expression de l'identité suppose pour Segalen une référence aux mythes, Karine Gros se réfère avec pertinence à Charles Taylor pour analyser le double mouvement de construction-déconstruction à l'œuvre dans une écriture

livrée aux remous insidieux d'une décentration de soi<sup>13</sup>. L'importance du lien à la mémoire – individuelle et collective – ne saurait être ici sous-estimée, car l'identité, pour être établie, nécessite d'être reconnue et comprise par l'Autre, ainsi que le souligne Martha van der Drift à propos de *Révolutions* (Le Clézio) et de *Mémoires des esclavages* (Glissant). D'où l'articulation nécessaire entre Mémoire et Relation. Dans cette perspective, la réflexion poétique de Glissant, fondée sur l'exigence d'une reconnaissance « de la différence de la culture de l'Autre », semble poser les jalons d'une possible conjonction « thérapeutique », laquelle permettrait, selon la lecture humaniste que nous propose Sidi Omar Azeroual, d'opérer le dépassement de soi sans compromettre l'identité dans l'accession à l'altérité.

Les thèmes du voyage et de la quête ne peuvent qu'être affectés par les mises en cause contemporaines des territoires, des fixités, des frontières. Poursuivant une réflexion entreprise sur l'espace symbolique de la mer, Rachel Bouvet s'attache à relever des lignes d'homologie entre l'écriture et le mouvement incessant de la vague éolienne, lequel peut aussi bien figurer le flux non prévisible des métissages « où les signes des différentes cultures se croisent et se défont sans cesse ». Une nouvelle « sensation d'exotisme » paraît surgir des formes hybrides aujourd'hui en vigueur, qui ne déplaît sans doute pas au lecteur. S'appuyant sur les observations de Thierry Hentsch<sup>14</sup>, Bouvet conclue à la complémentarité de l'exotisme – supposant toujours un mouvement vers l'extérieur – et du métissage – suggérant « l'idée d'un processus se situant à l'intérieur d'une zone frontière ». C'est bien cette problématique récurrente de la ligne démarcative, fixe ou mouvante, manifeste ou invisible, polysémique, qui motive la prise en compte des concepts deleuziens de « déterritorialisation » et de « rhizome ». Le faux roman d'aventures que constitue *Le Livre des fuites* renvoie directement aux catégories appréhendées par le philosophe, dont Angelos Triantafyllou montre à quel point elles interfèrent avec les intuitions de Le Clézio et de Glissant : « Bien avant *Critique et Clinique*, Deleuze dialoguerait secrètement avec *L'Extase matérielle* sur la formation même du concept de « rhizome » dans *Mille Plateaux* ». Ces outils théoriques utiles à la critique s'avèrent précieux. Resserrant le propos sur la poétique du voyage, Bruno Thibault établit une synthèse des pratiques repérables au fil de l'œuvre de Le Clézio : si le *Livre des fuites* donne l'image d'un voyageur désorganisé et désorienté, *L'Inconnu sur la terre* renvoie à une tradition ascétique et mystique ainsi qu'à la « bourlingue » de la « beat generation », tandis que les « équipées » plus récentes, davantage en prise avec des enjeux sociétaux (en particulier

13 Charles Taylor, *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 1998.

14 Thierry Hentsch, *La Mer, la limite*, Montréal, Hélio trope, 2006.

*Raga*) se révèlent moins exaltées, ajoutant une note parfois décevante à la méditation poursuivie...

Le mythe de l'île occupe une place de choix parmi les évocations spatiales des œuvres qui nous intéressent. Non l'espace insulaire tel qu'il pouvait jadis figurer l'exotisme dans l'imaginaire occidental à travers les robinsonnades de la littérature, mais l'île comme lieu catalyseur d'interrogations multiples, toujours plus ou moins liées à la quête d'origine des auteurs. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz éclaire la démarche exobiographique de Segalen recherchant dans le récitatif des *Immémoriaux* l'autre caché en soi, tandis que l'île-mère paraît représenter chez Le Clézio «une réplique démultipliée de la Création». La poétique glissantienne de la Relation invite ici à dépasser le motif convenu de l'isolement afin de promouvoir, à travers la notion d'archipel, l'éclosion des identités croisées. La fonction épistémologique de l'île se nuance ainsi à la lecture des œuvres. Comme s'attache à le souligner Silvia Baage dans son article, une dimension virtuelle s'ajoute à la métaphore géographique pour exprimer la variété des cultures, au sein notamment de l'espace francophone. Jean-Xavier Ridon insiste sur l'ambiguïté pouvant toutefois découler d'une approche susceptible d'alimenter un nouvel essentialisme en érigeant «le mélange, l'absence de frontière et la diversité comme nouveau modèle d'être au monde».

Puissent les études rassemblées dans cet ouvrage permettre au lecteur de mieux cerner les convergences et les nuances qui se dessinent entre des poétiques de la quête de l'Autre parfois complexes. Les démarches de Glissant et de Le Clézio s'inscrivent dans l'héritage herméneutique de la Diversité emblématique de l'œuvre de Segalen, mais comme pour mieux s'en démarquer en élaborant chacune leur propre phénoménologie. Dans sa conférence prononcée en clôture du colloque, Olivier Salazar-Ferrer envisage une phénoménologie du «voyageur du divers» en prise avec une phénoménologie de l'écriture contemporaine du voyage. Dans le sillage de *l'Essai sur l'exotisme* (Segalen) et de *L'Introduction à une poétique du divers* (Glissant), le voyageur de la Diversité ne peut faire l'économie d'une réflexion sur sa propre praxis. Épousant les mouvements du siècle, et l'effondrement des idéologies territoriales, la narration de voyage paraît souvent traduire une excentricité libératrice à propos de laquelle le conférencier, citant *Gens des nuages* (J.-M. G. et Jémia Le Clézio), avance l'hypothèse d'une «désappropriation» du voyageur... Par-delà un «souci du réel» clairement assumé, ne s'agit-il pas en somme pour l'écrivain «de trouver des chemins originaux en choisissant ses nouvelles fascinations créatrices», quitte à prendre ici le risque d'une hyper-interprétation poétique? Si l'on peut parler de déconstruction, c'est dans l'effet de dissonance, l'entrave cognitive qu'implique forcément une telle «désappropriation». Évoquant le poète japonais Bashô, Olivier Salazar-Ferrer note en épilogue que

l'intérêt d'une telle écriture du voyage semble être de créer les conditions d'une «intensification de la conscience du lecteur et de ses possibilités de perceptions». Il appartient toujours au destinataire de pousser plus loin l'aventure qu'on nomme littérature...

# TERRITOIRES À L'ÉPREUVE DE L'AUTRE : DE L'ÎLE DU MAÎTRE-DU-JOUR À L'ARCHIPEL DE GLISSANT

COLETTE CAMELIN

UNIVERSITÉ DE POITIERS

Tant que le monde est étroit, les hordes vivent sauvagement dans la steppe entre elles, et leurs préoccupations sont les pâturages, le temps qu'il fait, la croissance des moutons, le résultat d'une mise à bas. Mais quand viennent les trains, les bateaux, les avions, le télégraphe, le téléphone et la radio, c'en est fini du droit à la tranquillité. On s'est ouvert sur le monde et il faut accepter que le monde soit à votre porte, accepter d'être atteint par ce qui se passe très loin, en quelque sorte aux orteils, aux genoux, aux semelles du monde.

Alfred Döblin<sup>1</sup>

En 1911, paraissait à Fribourg un ouvrage intitulé *Au seuil de l'année 1910: les limites de notre cage*<sup>2</sup>. L'auteur, Jean Bruhnes, partait de la constatation qu'il n'existe plus de tache blanche sur la carte du monde. Et Cendrars écrivait en 1912: « Je tourne dans la cage des méridiens comme un écureuil dans la sienne »<sup>3</sup>. Tzvetan Todorov résume la situation: « La tragédie des terriens, c'est que la terre est ronde »<sup>4</sup>. Le fait que l'horizon soit bouclé a mis fin au rêve d'un Ailleurs: on ne peut plus espérer atteindre

---

1 Alfred Döblin, *Pas de pardon*, 1934.

2 Jean Bruhnes, *Au seuil de l'année 1910: les limites de notre cage*, Fribourg, imprimerie de l'œuvre Saint-Paul, 1911.

3 Blaise Cendrars, « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles », *Poésies complètes*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, 2001, p. 47. Le poème est daté de juin 1913-juin 1914, mais il a été commencé en 1912.

4 Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989, p. 436. Voir aussi Paul Morand, *Rien que la terre*, Paris, Bibliothèque Grasset, 2006, 303-418.

le Paradis terrestre, que Christophe Colomb croyait situé aux sources de l'Orénoque; il n'y a plus d'Eldorado ni d'Îles Fortunées, ni de « Jardin des fleurs de péchers » caché en ouest dans les montagnes chinoises, ni de vallée préservée dans l'Himalaya – Nepemakö, la terre promise des Tibétains<sup>5</sup>. « Où est le pays promis à l'homme? » interroge Segalen dans *Thibet*<sup>6</sup>. La fièvre ardente des conquérants est retombée, les colonies mises en coupe réglée ne suscitent guère d'enthousiasme. La technique moderne a substitué partout « l'exploitation profane de l'espace au sentiment sacré des lieux »<sup>7</sup>.

L'exploration des océans, des déserts, des montagnes est presque achevée en 1910. L'empire colonial direct est passé entre 1815 et 1914 de 15% à 85% de la surface du globe. La disparition de la « Frontière » américaine dans les années 1890 a révélé le « quadrillage », dirait Deleuze, des territoires des nomades – « espaces lisses » qui avaient échappé jusqu'alors à l'organisation étatique moderne. D'est en ouest, le continent est administré, et même, sur l'autre rive du Pacifique, la Chine est contrôlée par les puissances européennes. À quoi les aventures héroïques ont-elles abouti? À la mise en ordre du monde sur le modèle occidental. C'est justement quand le monde est apparu fini, cependant, que se sont déployées de grandes aventures individuelles à travers le monde, affranchies de finalités religieuses, militaires, politiques<sup>8</sup>. L'aventure est devenue une quête de sens et une mise à l'épreuve de soi-même au contact de l'Autre. C'est à l'aune de l'aventurier de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, individualiste, dissident, avide d'absolu, que Claudel et Saint-John Perse ont apprécié les conquérants du Nouveau Monde. L'Ouest, disait Claudel, est la direction des « hommes d'aventure », celle des conquistadores et des pionniers. Saint-John Perse a évoqué dans *Vents* leur arrivée devant le Pacifique :

... Plus loin! Plus loin! sur les versants de crépon vert,  
Plus bas, plus bas, et face à l'Ouest dans tout cet épanchement du sol,  
[...]  
Plus vite, plus vite, à ces dernières versions terrestres, à ces dernières coulées  
de gneiss, de porphyre, jusqu'à cette grève de pépites, jusqu'à la chose elle-  
même, jaillissante! la mer elle-même jaillissante! hymne de force et de  
splendeur où l'homme un soir pousse sa bête frissonnante,  
La bête blanche, violacée de sueur, et comme assombrie là du mal d'être  
mortelle...<sup>9</sup>

5 Voir Jacques Bacot, *Le Tibet révolté*, Paris, Hachette, 1912, réédition Chabaud-Peuples du monde, 1988.

6 Victor Segalen, *Odes suivi de Thibet*, XXI, Paris, Poésie/Gallimard, 1973, p. 61.

7 Patrick Née, *L'Ailleurs en question*, Paris, Hermann, 2009, p. 273.

8 Voir à ce sujet l'ouvrage de Sylvain Venayre, *La Gloire de l'Aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002.

9 Saint-John Perse, *Vents*, IV, 2, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972, p. 237.

Le coursier des récits épiques baisse la tête maintenant qu'il est renvoyé à sa finitude: «Ici la grève et la suture»<sup>10</sup> – non plus la coupure, mais la couture entre les mondes. Les itinéraires des migrations européennes en ouest et en est se rejoignent sur la rive du Pacifique. Le grand océan essaime ses îles comme autant de ports pour les marines, les commerçants, les missionnaires, les fonctionnaires. Après les «grands Itinérants du songe et de l'action»<sup>11</sup>, célébrés par Saint-John Perse, arrivent les colonisateurs:

Des hommes de fortune menant, en pays neuf, leurs yeux fertiles comme des fleuves.

Mais leur enquête ne fut que de richesses et de titres...<sup>12</sup>

Édouard Glissant évoque aussi dans *Les Indes* ces deux aspects de l'aventure, l'avidité de richesses et la passion de la découverte, coexistant parfois dans le même homme, en Colomb par exemple: «L'imagination crée à l'homme des Indes toujours suscitées, que l'homme dispute au monde. Ceux qui partirent d'Espagne et du Portugal, convoitant l'or et les épices; mais soldats et mystiques aussi»<sup>13</sup>. À la fin du poème, il interpelle les «Précurseurs»: «Eux qui les premiers firent sur la carte la marque de leurs gants [...] Qu'ont-ils nourri qui ne soit terre prophétesse, limon du rêve?»<sup>14</sup>. Pour Saint-John Perse et Glissant, l'imagination est commune aux navigateurs, aux explorateurs et aux poètes.

Les conquêtes réelles, de fait, rongent les territoires rêvés, l'inconnu diminue. La colonisation a confronté les Occidentaux à une réalité opaque: la diminution des territoires vierges sur la carte s'accompagne de la «découverte» de la diversité des peuples autochtones. Ainsi la question apparaît-elle dans sa complexité: le rêve a conduit à la rencontre réelle d'autres peuples – brutale et violente. L'extermination très rapide des Indiens a donné lieu à la traite des Africains: «C'est l'Inde de souffrance après l'Inde de rêve»<sup>15</sup>. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'esclavage a disparu presque partout mais non l'apartheid qui a duré, aux États-Unis et en Afrique du Sud, jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Le statut honteux de l'indigénat dans les colonies françaises était aussi une forme d'apartheid. La rencontre d'autres peuples a donc consisté, partout, à imposer la conquête européenne par la force. Une fois que les cultures dominées ont été éradiquées par la colonisation et l'évangélisation, des ethnologues se sont efforcés de sauver leurs vestiges qu'ils ont classés dans les musées et commentés dans leurs livres. L'ambiguïté de l'ethnologie

10 *Ibid.*

11 Saint-John Perse, *Vents*, III, 1, *Ceuvres complètes, op. cit.*, p. 217.

12 Saint-John Perse, *Vents*, III, 2, *Ceuvres complètes, op. cit.*, p. 219.

13 Édouard Glissant, «L'Appel», *Les Indes* (daté de 1955), Paris, Le Seuil, 1965, p. 67.

14 Édouard Glissant, «La Relation LXV», *Les Indes, op. cit.*, p. 127.

15 Édouard Glissant, «L'Appel XLII», *Les Indes, op. cit.*, p. 100.

tient à ce que « les Européens ont mené le désir de soumettre et le désir de connaître, l'un renforçant l'autre »<sup>16</sup>. Segalen, médecin de la marine, participait à l'entreprise coloniale, mais il envisageait aussi, dès son arrivée en Polynésie, une étude ethnologique<sup>17</sup>. Il a préféré finalement faire revivre dans un roman, *Les Immémoriaux*, les dernières années de la société polynésienne traditionnelle aux prises avec l'évangélisation. Son projet rappelle celui de Chateaubriand qui se présentait « comme le dernier historien de ces peuples dont la race ne tardera pas à disparaître » dans le *Voyage en Amérique*<sup>18</sup> où il a décrit, par exemple, un chef iroquois dont la « personne gardait le souvenir des anciens usages et des anciens temps du désert »<sup>19</sup>. Il ne cessait de déplorer la « dégradation des mœurs indiennes » et la « dépopulation des tribus »<sup>20</sup>, comme l'a fait Segalen.

L'hégémonie des empires coloniaux au XIX<sup>e</sup> siècle a en effet entraîné la décadence des peuples autochtones, avec pour conséquence la réduction des différences entre les peuples ; c'est ce que Segalen appelle « l'Usure de l'Exotisme à la surface du Globe »<sup>21</sup>. *L'Essai sur l'exotisme* oppose à cette « usure » l'intensification de la vie individuelle au contact du Divers. La préservation du Divers implique-t-elle de sévères hiérarchies entre les individus et entre les peuples, le refus de tout métissage, comme le propose *l'Essai*? Le Divers comprend aussi, pour Segalen, la dimension du « Mystérieux ». Le Maître-du-Jouir, imaginé par Segalen, tente d'associer l'intensité de sa vie d'artiste au « Mystérieux », sous la forme d'un paganisme rénové, mais son entreprise dans l'île du Grand-Jouir s'achève par un désastre. Que reste-il alors, sinon la quête des errants, en marge des identités, voyageurs entre les îles des archipels et les continents, capables de goûter les différences du réel tel qu'il se présente— fruit de croisements multiples entre les cultures ?

### ***1. L'exotisme: une intensification de la vie***

*L'Essai sur l'exotisme* de Segalen pose les questions essentielles de notre colloque. C'est un texte inachevé, constitué de fragments datés d'octobre 1904, « en vue de Java » (pendant le voyage de retour de Segalen après sa mission en Polynésie), à octobre 1918 (à Brest). L'orientation générale a

---

16 Philippe Descola, *Diversité des natures, diversité des cultures*, Paris, Bayard, 2010, p. 81.

17 Victor Segalen, « Exégèse polynésienne », *Premiers écrits sur l'art*, texte établi par Colette Camelin et Carla van den Bergh, annoté et commenté par Colette Camelin, Paris, Champion, 2011, pp. 190-191.

18 François-René de Chateaubriand, *Voyage en Amérique* [1828], Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1969, p. 663.

19 *Ibid.*, p. 689.

20 *Ibid.*, p. 818.

21 Victor Segalen, « Imago Mundi », *Essai sur l'exotisme, Œuvres complètes I*, H. Bouillier éditeur, Robert Laffont, 1995, p. 775 (dorénavant O.C. I et O.C. II).

changé au fil des années: parti d'une réflexion sur la littérature exotique, l'*Essai* accorde une place grandissante à l'éthique. Segalen résume cette évolution en 1917 (à Shanghai):

Quand ce livre fut conçu, je le croyais être simplement «une façon de voir», la mienne. [...] Mais certaines réflexions, issues de certains constats généraux (révolution Turque, révolution Chinoise, révolution Russe, voire même la Guerre) me conduisent à donner à ma théorie de l'Exotisme une plus grande généralité. Je ne voudrais pas qu'elle fût inférieure en *Catholicisme* à la conception *géante* de Claudel.<sup>22</sup>

La théorie qu'il désiret mettre au point ne se réduit donc pas à une manière personnelle, «idiosyncrasique» dirait Nietzsche, d'éprouver, de voir et de sentir, mais elle «englobe – *qu'ils le veuillent ou non*, – LES HOMMES, [S]ES FRÈRES»<sup>23</sup>. Il semble que les bouleversements politiques aient conduit Segalen à passer d'une esthétique individuelle à la recherche d'une éthique universelle. Ce «passage» fait problème; pour en saisir la complexité, nous examinerons le contexte littéraire et intellectuel dans lequel s'inscrit sa théorie de l'«exotisme».

Les premières notes de l'*Essai* accordent une place essentielle à l'esthétique. Contre des auteurs de souvenirs de voyage, contre Loti, et après Claudel, Segalen voudrait délimiter un champ littéraire «exotique» qui lui soit propre («un canton où je serai vraiment chez moi»<sup>24</sup>). Il constate que *Connaissance de l'Est* (sans citer le titre) correspondait au projet qu'il avait à Tahiti: «promener là-bas une vision neuve servie par une forme symboliste»<sup>25</sup>. Il s'agit de revivifier les scènes usées qui encombrant les récits de voyage. Segalen reproche en effet aux touristes et à Loti, satisfaits d'«impressions» superficielles, d'être «des Proxénètes de la Sensation du Divers», soit qu'ils promènent un regard curieux de scènes pittoresques, attentif à des détails («l'état kaléidoscopique du touriste») soit qu'ils «se mélangent éperdument [à leur objet], “ivres de Dieu”»<sup>26</sup>, en une relation fusionnelle. «La secousse exotique»<sup>27</sup> exige au contraire un double mouvement de la conscience à l'égard de l'Autre. Dans un premier temps, l'Exotique «pénètre, assaille, réveille *et trouble*»<sup>28</sup> l'*Exote*; la découverte de l'autre provoque un décentrement du sujet; ses habitudes, sa culture, sa pensée sont ébranlées par la rencontre. Puis l'*Exote* affirme son individualité

22 *Ibid.*, p. 774 (souligné par V.S.).

23 *Ibid.* (capitales de V.S.)

24 *Ibid.*, p. 747 (9 juin 1908).

25 *Ibid.*, p. 746.

26 *Ibid.*, p. 758 (janvier ou février 1909).

27 *Ibid.*, p. 756.

28 *Ibid.*, p. 749 (souligné par V.S.).

face à l'Autre. L'exotisme est « la réaction vive et curieuse d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance »<sup>29</sup>.

Pour que se produise l'étincelle exotique, les deux pôles doivent rester éloignés, mais ils ne sont pas situés sur le même plan : le sujet, l'*Exote*, est une personne qui introduit le point de vue, l'objet est un site, une musique, un rituel, une culture, – même s'il s'agit d'une femme, est-elle vue comme une personne ? Pour rendre la distance plus forte, Segalen a imaginé d'inverser les points de vue. Des sujets maoris regardent des objets européens dans les *Immémoriaux* – « exotisme au deuxième degré », c'est-à-dire que le lecteur européen déguste l'image de sa propre culture devenue « exotique », selon un procédé qui rappelle les Persans de Montesquieu ou le Huron de Voltaire : « dire, non pas tout crûment sa vision, mais par un *transfert* instantané, constant, l'écho de sa présence »<sup>30</sup>. L'exotisme se présente d'abord comme la capacité individuelle de ressentir le Divers : « c'est une aptitude de ma sensibilité, l'aptitude à sentir le Divers, que j'érige en principe esthétique de ma connaissance du monde »<sup>31</sup>. « Esthétique » s'entend au sens étymologique (*aïsthaneisthai* : sentir) et au sens philosophique : la « plus claire et profonde beauté » du Divers<sup>32</sup>.

Dans un texte intitulé « *Imago Mundi* » (1917), Segalen définit l'exotisme comme « la Loi fondamentale de l'Intensité de la Sensation, de l'exaltation du Sentir ; donc de vivre. C'est par la Différence, et dans le Divers, que s'exalte l'existence »<sup>33</sup>. Ce qui est valorisé, c'est le plaisir, la jouissance du sujet – occidental évidemment – au contact du Divers sous la forme de paysages, d'art ou de peuples. Glissant remarque : « La pensée décisive de Segalen est que la rencontre de l'Autre suractive l'imaginaire de la connaissance poétique »<sup>34</sup>. L'imagination créatrice de Segalen a en effet été stimulée par la rencontre de la vie maorie et de la culture chinoise. Pour construire sa théorie de l'exotisme en tant que « suractivation » énergétique, il s'est fondé sur le vitalisme nietzschéen.

Il se réfère essentiellement à Jules de Gaultier, auteur de commentaires sur Schopenhauer et sur Nietzsche publiés au *Mercure de France*, puis en volume. Segalen lui a dédié *Équipée* ; il lui écrivait dès 1906 :

Je suis profondément imprégné de votre *Métaphysique du Spectacle*. [...] Vos livres sont les seuls que je puisse affirmer vraiment énergétiques pour moi. Je m'en repais. Je crois pouvoir sans forfanterie, vous comprendre absolument, parce que j'ai conscience de vous avoir auparavant obscurément

29 *Ibid.*, pp. 750-751.

30 *Ibid.*, p. 747.

31 *Ibid.*, p. 754.

32 *Ibid.*, p. 771.

33 *Ibid.*, p. 774.

34 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 42.

vécu. Spectateur, je le suis de toutes mes forces, actuellement ; c'est la seule condition conciliable désormais avec les exigences de Madame la Vie.<sup>35</sup>

Le travail artistique est en effet inséparable d'une manière de vivre : c'est grâce à l'intensification des sensations « diverses » que la création artistique peut avoir lieu et, réciproquement, l'énergie créatrice rend la vie « savoureuse ». La volonté d'intensification de la vie est nietzschéenne, au point de faire de sa vie une œuvre d'art. La conception spectaculaire de l'existence de Gaultier, cependant, est plus proche de Schopenhauer que de Nietzsche : « l'existence est, en sa réalité essentielle, un spectacle à regarder, non un problème à résoudre »<sup>36</sup>, écrit-il après avoir critiqué les catégories kantienne et la connaissance scientifique. Selon lui, le philosophe devrait « hypertrophier en lui les qualités de spectateur égoïste »<sup>37</sup>. Au départ, Gaultier s'était appuyé sur l'opposition de Schopenhauer entre le « monde comme Volonté », dominé par les passions illusives qui manifestent le « Génie de l'espèce », et « le monde comme Représentation », devenu spectacle pour l'artiste :

Par la production de l'œuvre d'art, l'intelligence annonce qu'elle s'est retirée de la scène où elle agissait sous l'empire de l'illusion et qu'elle s'est fixée en spectatrice sur les rives du devenir, au bord du fleuve où les barques, chargées de masques et de valeurs inventées par la folie de Maïa, continuent de descendre le courant parmi tous les bruits de la vie.<sup>38</sup>

Les essais de Gaultier doivent aussi beaucoup à Nietzsche : par exemple, le fait de substituer à la connaissance scientifique et à la morale le plaisir esthétique devant « le jeu des phénomènes humains ». Dans *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer* (1902), Gaultier, à la suite de Flaubert et de Nietzsche, part de « la ruine de l'idéalisme romantique », tel qu'il est « incarné » par le personnage d'Emma Bovary : comme « elle se conçoit autre qu'elle n'est », elle succombe aux mirages exotiques les plus dégradés. Segalen évoque à plusieurs reprises *Le Bovarysme* dans son *Essai sur Exotisme*, mais il s'en distingue sur un point fondamental, éclairé par Per Buvik : « Concevoir

35 Victor Segalen, à Jules de Gaultier, 15 mai 1906, *Correspondance I*, Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong et Philippe Postel éditeurs, Fayard, 2004, p.672. Jules de Gaultier a publié « La Métaphysique du Spectacle » dans le *Mercur de France* du 1<sup>er</sup> mars 1906. Jules de Gaultier de Laguionie (1858-1942) n'est pas un philosophe universitaire, mais ses essais ont répandu les idées de Schopenhauer et de Nietzsche dans les milieux littéraires. Il a fait une carrière de fonctionnaire au Ministère des Finances, percepteur dans diverses villes.

36 Cité par Georges Palante in Per Buvik « Georges Palante lecteur de Gaultier » dans Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, suivi d'une étude de Per Buvik, *Le Principe bovaryque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p.246.

37 Jules de Gaultier, « Nietzsche », *De Kant à Nietzsche*, Paris, Société du Mercure de France, 1900, p.304.

38 Jules de Gaultier, « Nietzsche », *De Kant à Nietzsche*, op. cit., p.303.

autre”, pour Gaultier, c’est concevoir les phénomènes du monde autres qu’ils sont en réalité [comme le fait Emma Bovary]. “Concevoir autre”, pour Segalen, c’est concevoir ce qui est différent de soi-même et de ce que l’on connaît déjà»<sup>39</sup>. En effet, si Bovarysme et exotisme visent une intensification des sensations et des émotions, le Bovarysme est une fuite dans l’imaginaire alors que l’exotisme est la capacité de jouir de la Diversité du « bon gros réel », selon le mot d’*Équipée*. Ce « pouvoir de *Concevoir autre* »<sup>40</sup> est réservé à des *happy few*, assez forts pour éprouver le choc du Divers.

## 2. Exotisme et diversité des peuples

La pensée élitiste de Segalen rappelle l’éloge nietzschéen des individus d’exception, des « héros », des hiérarchies, contre le « nivellement » républicain. Nietzsche, dans sa période wagnérienne surtout, était influencé par les théories romantiques de Herder qui critiquait le rationalisme français au nom d’un dynamisme vital incarné par les « barbares » germaniques<sup>41</sup>. À la suite des « anti-modernes » français du XIX<sup>e</sup> siècle comme Gobineau, Nietzsche tenait la Révolution française pour une victoire décisive de la morale des esclaves, entraînant une médiocrité générale. Segalen réactive cette idée après les révolutions russe et chinoise, regrettant les inégalités, « il y en avait de considérables entre le Tzar et moujik – le Fils du Ciel et le peuple », écrit-il en avril 1917<sup>42</sup>. Le progrès scientifique, économique et social, ce « fanal obscur » selon Baudelaire, détruit sous sa loi d’airain les savoureuses différences entre les classes sociales et les peuples. Nietzsche se moque « des prédicateurs de l’égalité » qui veulent enfermer la noblesse dans leurs filets, tandis que Zarathoustra se fait prophète des différences, car, si « la vie veut s’élever dans les hauteurs [...] il lui faut des degrés et de l’opposition à ces degrés, l’opposition de ceux qui s’élèvent ! la vie veut s’élever et, en s’élevant, se surmonter elle-même »<sup>43</sup>. La vie est terrible, injuste, brutale, sans pitié, c’est le contraire de la sécurité à laquelle aspirent les bourgeois des démocraties, mais la vie est sublime. L’œuvre de Nietzsche témoigne de ses efforts pour devenir un grand individu, ce qui le sépare des « bêtes de troupeau » soucieuses de leur pâture, soumises au conformisme social, enrégimentées par les églises et les partis. La réussite de l’histoire, selon lui, n’est pas le bonheur du plus grand nombre, mais l’accomplissement de

39 Per Buvik, *Le Principe bovaryque*, op. cit., p. 287.

40 Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme*, op. cit., p. 747 (souligné par Segalen).

41 Johann Gottfried Herder, *Idées sur la philosophie de l’histoire de l’humanité* (1784-1791), *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan et alii, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1913.

42 Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme*, op. cit., p. 775.

43 Friedrich Nietzsche, « Des tarentules », *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Henri Albert [1898], Paris, Mercure de France 1958, p. 93.

quelques héros. Or les temps modernes n'y sont pas propices, ce que déplore Segalen dans *Thibet*:

La Terre se roule au désarroi.  
 Car il n'est plus aux cieux soumis de redoutables dieux vivaces, –  
 Ni parmi nous de ces Héros  
 Menant vie ardente au combat personnel à grand'audace  
 Mais des millions de Numéros.<sup>44</sup>

De même que Gobineau attribuait la « décadence » de la France du XIX<sup>e</sup> siècle au passage de la féodalité héroïque aux bureaucrates de l'état moderne, Gautier affirmait que « la justice, la paix et la fraternité » sont des « illusions de la Maia ». Les humanistes « préconisent tout ce qui est propre à mettre fin à la diversité, tout ce qui tend à plonger la vie dans le sommeil de l'identité des êtres et des choses »<sup>45</sup>. Lecteur de l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* de Gobineau (1855), Gautier croit en une hiérarchie entre les peuples : les Européens sont au sommet de l'évolution en raison de l'avancement de leur civilisation et de la perfection de leurs œuvres, c'est pourquoi ils doivent commander aux « peuplades sauvages ». La colonisation est ainsi expliquée par « l'évolution ascendante » de la Vie – ce qui justifie le cynisme, la violence et le racisme. Il y a d'ailleurs là une contradiction : la colonisation est légitimée en tant qu'entreprise héroïque d'asservissement de peuples « inférieurs », mais on regrette que ces peuples perdent leurs caractères originaux dans le processus – auraient-ils alors quelques mérites ? Pour Segalen, les Maoris et les Chinois en ont eu dans le passé, à l'époque des chefs et des empereurs tout puissants, avant qu'ils n'aient subi de métissage. Leur « décadence » légitime donc la domination coloniale, puis l'entreprise ethnologique.

Segalen se montre parfois arrogant envers des peuples « exotiques » et souvent ironique envers les « doux cantiques de l'égalité humaine ». Dans *Équipée*, par exemple, il décrit les coolies chinois comme du bétail inférieur aux chevaux<sup>46</sup>. Quand il examinait des Chinois, engagés par les Alliés pour la Grande Guerre, il écrivait : « mon “service”, qui est de maquignonner des travailleurs chinois, s'accomplit avec aisance, et bon rendement puisque j'ai acheté et essayé pas mal de chevaux jadis et que je suis fait à l'anatomie

44 Victor Segalen, *Thibet* LIV, Paris, Poésie/Gallimard, 1973, p. 101. Gobineau est nommé dans l'*Essai sur l'exotisme* (p. 780).

45 Jules de Gautier, « Nietzsche », *De Kant à Nietzsche, op. cit.*, p. 304.

46 « Je songe à l'amélioration et à l'entraînement du bétail humain de portage... il y aurait nécessairement des pacages, des haras. » (*Équipée*, O.C. II, p. 297). Le texte s'achève par une allusion ironique à la Déclaration des Droits de l'homme à laquelle il oppose le « sérieux coup de pied très instinctif » donné à son porteur « ayant fléchi sur les genoux » (*ibid.*, p. 298).

chinoise du coolie au lettré<sup>47</sup>... « Même en faisant la part de l'ironie littéraire, ces passages montrent que la jouissance du Divers implique la supériorité hautaine de l'*Exote*: « Segalen fait l'éloge de la diversité mais ce qu'il entend par là revint à exalter une authenticité qui exclut le changement lié à la confrontation avec ce qui est étranger »<sup>48</sup>. Cette attitude a mené le sinologue Simon Leys à s'interroger sur la relation de Segalen à « l'autre » chinois: « la quête chinoise d'un Segalen, après un départ splendide, se solda par une triste faillite... »<sup>49</sup> Segalen a rapporté de Chine une œuvre archéologique capitale et des textes littéraires novateurs, mais il s'est tenu à l'écart des intellectuels chinois de son temps et s'est opposé à l'évolution démocratique de la Chine.

Nietzsche, et c'est une limite de sa pensée, n'a pas concilié l'intensification de soi et la solidarité; Segalen non plus. Tzvetan Todorov pose clairement le problème: « la catégorie de l'intensité prime sur celle du juste et de l'injuste<sup>50</sup> [...] Segalen refuse de concevoir que les individus puissent avoir les mêmes droits sans cesser d'être différents; que les peuples puissent rester différents les uns des autres sans pour autant se faire la guerre »<sup>51</sup>. Segalen est hanté par l'horreur du métissage: « L'IMPÉNÉTRABILITÉ DES RACES qui n'est autre chose que l'impénétrabilité des Individus »<sup>52</sup>. Cette analogie entre individus et « races » est issue du mythe des « races pures », développé par Gobineau dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines*: à l'origine chaque race était « pure », mais l'humanité sombre de plus en plus dans la déchéance du métissage. Le XIX<sup>e</sup> siècle est « l'âge sale du métisse » et même les héros qu'il appelle « fils de roi »<sup>53</sup> ne peuvent interrompre la décadence de l'espèce liée à la corruption du sang par les « mélanges ».

Nous savons aujourd'hui que si des différences entre individus sont bien réelles, les différences entre « races », ethnies ou nations relèvent du fantasme. Edgar Morin affirme que « chez *homo sapiens*, les différences de tous ordres, d'individu à individu, sont extrêmement fortes, y compris dans des isolats extrêmement clos, beaucoup plus fortes que les différences

---

47 Victor Segalen, à Yvonne Segalen, 20 mars 1917, *Correspondance II*, *op. cit.*, p. 820. La plupart de ces ouvriers ne reverront jamais la Chine; travaillant dans des conditions très dures à des travaux de terrassement et à la mise en place des cimetières, ils mourront presque tous en 1918.

48 Marie Dollé, *Victor Segalen le voyageur incertain*, Paris, éditions Aden, 2008, p. 85.

49 Simon Leys (Pierre Ryckmans), « Connaître et méconnaître la Chine », *Le bonheur des petits poissons*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2008, p. 44.

50 Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, *op. cit.*, p. 432.

51 *Ibid.*, p. 445.

52 Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme* (note de 1908), *op. cit.*, p. 752 (majuscules de VS).

53 Arthur de Gobineau, *Les Pléiades*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957.

statistiquement établies entre ethnies et “races”<sup>54</sup>. Il conclut que «les différences entre êtres humains peuvent et doivent être lues en termes de diversité» – entre individus – diversité due à la fois au déterminisme génétique et à l’environnement affectif, culturel, mais «aucune règle objective n’autorise à lire cette diversité/inégalité en terme de hiérarchie»<sup>55</sup>.

Segalen, lui, tend à confondre différences avec hiérarchie, diversité avec inégalité sociale. On se demande si sa théorie de l’exotisme, conçue dans l’éblouissement de ses rencontres *réelles* en Polynésie (de corps, de couleurs, de parfums, de mythes, de musiques), n’a pas fait place, après l’expérience chinoise et surtout la guerre, à des crispations essentialistes fondées sur des généralisations abstraites. Pendant la guerre, il présente en effet l’exotisme comme une forme de résistance à l’érosion des singularités des peuples, brassés par la grande machine du conflit mondial et uniformisés par l’extension du modèle républicain. *L’Exote* craint que les peuples «libérés» de leurs hiérarchies traditionnelles par des révolutions, en Chine, en Russie, en Turquie, ne perdent leurs caractères originaux – qui faisaient ses délices. Segalen voudrait par sa théorie de l’exotisme inciter «les hommes, [s]es frères» à réagir en préservant les sociétés traditionnelles afin d’éviter l’uniformisation du monde, «le Royaume du Tiède; ce moment de bouillie visqueuse sans inégalités»<sup>56</sup>, qu’il identifie à un phénomène physique, l’entropie.

L’entropie est une fonction mathématique exprimant le principe de dégradation de l’énergie, qui se traduit par un désordre toujours croissant de la matière, un «mélange» de particules. Ce principe est étendu à l’évolution de l’univers, ainsi le monde tendrait-il progressivement vers sa propre extinction: «je me représente l’Entropie comme un plus terrible monstre que le Néant. Le néant est de glace et de froid. L’Entropie est tiède. Le néant est peut-être diamantin. L’Entropie est pâteuse. Une pâte tiède»<sup>57</sup>. L’entropie est la formule mathématique de la décadence, obsession des anti-modernes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la notion d’entropie exprimait l’angoisse de l’uniformisation égalitaire après la révolution, comme l’affirmait Chateaubriand: «la société en s’élargissant s’est abaissée; la démocratie y a gagné la mort»<sup>58</sup>. Comment retrouver l’énergie de la conquête, la puissance du songe et la force de l’action quand l’énergie décroît? Pour le faire, de nombreux jeunes nietzschéens, de

54 Edgar Morin reprend des analyses menées notamment par J. Neel, «Lessons from a primitive people», *Science*, 170, 1970, pp. 815-822. Edgar Morin, *La Méthode 2, La Vie de la Vie*, Seuil, 1980, p. 151.

55 *Ibid.*, pp. 137-138.

56 Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme*, *op. cit.* p. 772.

57 *Ibid.*, p. 766.

58 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, t. III, éd. Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Le Livre de Poche, 1951, p. 664.

part et d'autre du Rhin, se sont engagés en 1914. Mais ils ont vite compris qu'ils ne s'approprieraient pas de valeurs nobles en combattant dans cette guerre. Ils se sont battus, écrit Segalen, pour « des valeurs faibles »<sup>59</sup> (le patriotisme, l'état) dans des armées de « numéros », contraints d'obéir, jetés en pâture aux obus, aux mines et aux tirs de mitrailleuses. L'exotisme et le dandysme en tant qu'intensification de l'énergie individuelle avaient été d'ultimes tentatives pour résister à l'entropie, mais, après la guerre, ils ont perdu leur efficacité, selon le diagnostic de Segalen : « la Tension exotique du monde décroît. L'Exotisme, source d'Énergie – mentale, esthétique ou physique (bien que je n'aime pas à confondre les plans) –, décroît. »<sup>60</sup> La « confusion des plans » est bien ce qui pose problème : la projection d'une loi physique (l'entropie) sur de l'énergie humaine (physique et mentale), sur des valeurs esthétiques (le Divers) et sur l'histoire (décadence, hiérarchies entre les individus et les peuples).

### 3. Exotisme et Mystérieux

Si l'exotisme décroît du fait de l'Histoire, il appartient à des *happy few* de résister à l'entropie par leur énergie créatrice. Le nihiliste ordinaire, le « dernier homme » de Nietzsche, ayant perdu sa culture religieuse, a ramené la vie profane à son indigence. Tandis que l'espace s'est rétréci, le monde a perdu son centre : Dieu – « les lointains exotiques valant pour les temps de l'origine où rayonnait l'étincelle divine initiale, celle de l'Eden perdu »<sup>61</sup>. Ce qui domine, c'est alors le nihilisme mélancolique et l'hédonisme facile d'un Loti qui écrivait dans *Azyadé* : « Il n'y a pas de Dieu, il n'y a pas de morale, rien n'existe de tout ce qu'on nous a enseigné à respecter ; il y a la vie qui passe à laquelle il est logique de demander le plus de jouissance possible »<sup>62</sup>. Pour Segalen, les plaisirs ne suffisent pas, l'essentiel, c'est d'intensifier l'exaltation spirituelle. Contre le matérialisme de la bourgeoisie, attachée à ses affaires, à ses plaisirs et à sa vanité, Nietzsche prônait d'anciennes valeurs spirituelles. Le surhomme est libre de toute religion : il ne l'a jamais perdue, il l'a reprise en lui. Les rêveurs d'inconnu parviennent au « Moment mystérieux » c'est-à-dire au point de conversion du connu à l'inconnu, de l'imaginaire au réel, et réciproquement. Puisque la « pâte tiède » gagne le monde et que l'érosion ronge les sommets de l'Himalaya (« Les cimes tombent ; la fange monte ; un plat univers s'accomplit »<sup>63</sup>), il reste à chanter le Tibet : « Tu es plus haut

59 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, O. C. I, *op. cit.*, p. 766.

60 *Ibid.*, p. 775.

61 Patrick Née, *L'Ailleurs en question*, *op. cit.*, p. 283.

62 Pierre Loti, *Azyadé*, Paris, Bruno Vercier éd. Garnier/Flammarion, 1986, p. 51.

63 Victor Segalen, *Thibet* LIV, *op. cit.*, p. 101

que ta légende, château de l'âme exaltée»<sup>64</sup>. Ce qu'il appelle un «arrière monde» n'est pas un au-delà révélé, c'est un monde créé par l'imagination «exaltée». Ni le Divers ni le Mystérieux ne sont réductibles à un système, comme le suggère Nietzsche: «Profonde répugnance à trouver le repos une fois pour toutes dans une quelconque vision globale du monde; charme de la manière de penser opposée; ne pas se laisser enlever le stimulant du caractère énigmatique.»<sup>65</sup>

L'écriture de *Thibet* pendant la guerre s'opposait à la dégradation du Divers et du Mystère: «Voyages mécaniques confrontant les peuples et horreur les mêlant. L'usure indéniable des Religions. Où est le mystère? Où sont les distances?»<sup>66</sup> Ces distances, il les a cherchées dans le passé, en Chine où il a trouvé un art «pur», originel, antérieur à toute influence étrangère, la statuaire des Han<sup>67</sup>. La statue «Cheval nu dominant un barbare Xiongnu» relève de «ces âges où il faut inventer ce qui n'est pas» et exprime «la jeunesse de ces moments que nous appelons archaïques»<sup>68</sup>, à une époque où chaque forme d'art était unique par rapport aux autres et où, par conséquent, la diversité était à son intensité maximale. Segalen, ici, poursuit le grand mouvement d'«anabase» des romantiques – remontée vers une origine authentique et intègre, opposée au présent dégradé par le progrès.

Cette quête exaltée de l'intensité, il l'a menée dans son œuvre, par exemple dans *Le Maître-du-Jouir* où le personnage éponyme, qu'il appelle aussi «Gauguin», cherche à concilier l'ardeur de la création artistique au désir de restituer à un peuple son *enthousiasme*, au sens propre. Dans *Le Maître-du-jouir*, en effet, Segalen imagine Gauguin en sculpteur de dieux et en restaurateur de cultes païens, un siècle après l'évangélisation brutale de la Polynésie. Il situe son roman à l'époque de la mort du «vrai» Gauguin en 1903, épuisé par sa lutte contre l'administration coloniale<sup>69</sup>. Segalen a imaginé son personnage à partir des peintures, des sculptures et des textes de Gauguin qu'il a découverts à Hiva-Oa trois mois après la mort du peintre. Il a été particulièrement impressionné par la «Maison du Jouir», décorée de panneaux sculptés – qu'il a achetés à la vente aux enchères de Papeete. Aussi nomme-t-il son héros «le Maître-du-Jouir».

64 Victor Segalen, *Thibet* L, *op. cit.*, p. 97.

65 Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes (automne 1885-automne 1887)*, Paris, Gallimard, 1978, p. 144.

66 Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme*, *op. cit.*, p. 775.

67 Dynastie des Han de l'Ouest: 206 avant J-C – 8 après J-C.

68 Victor Segalen, *Chine. La grande statuaire*, texte établi et annoté par Philippe Postel, éditions Champion, 2011, p. 96.

69 Paul Gauguin est mort à Hiva-Oa (Marquises) le 8 mai 1903. Il venait d'être condamné à 1000 francs d'amende et à trois mois de prison: «Toutes ces préoccupations me tuent». *Lettres de Paul Gauguin à Georges Daniel de Monfreid*, précédées d'un hommage par Victor Segalen, Paris, Plon, 1930, p. 205.

Il imagine que le Maître-du-Jour, déçu par Tahiti et Hiva-Oa, où il n'a pas trouvé « l'extrême lointain » dont il rêvait, emmène des Maoris dans une île éloignée, qu'il appelle la terre du « Grand-Jour », afin d'échapper à l'administration coloniale. À la différence des fondateurs d'utopies, le Maître ne légifère pas, il dirige la colonie à la manière autoritaire des chefs traditionnels et s'emploie à rendre aux Maoris leurs traditions ; mais, puisqu'ils ont « oublié » leurs anciens dieux<sup>70</sup>, il en façonne de nouveaux inspirés des mythologies maorie et hindoue. Comme l'a fait Julien l'Apostat à Rome, le Maître veut libérer les Maoris du christianisme, tenu pour l'apostasie d'un paganisme dionysiaque qui stimulait l'énergie vitale<sup>71</sup>. Ainsi Segalen imagine-t-il sept dieux qui « sanctifient » les diverses jouissances interdites par le christianisme et l'ordre colonial.

Le Maître-du-Jour organise une cérémonie nocturne, accompagnée de musique et de danses, au cours de laquelle il découvre au peuple la statue du dieu Agni-Oro : « Le masque était puissant, énorme, fait d'un imputrescible bois ; les yeux de nacre et changeant selon la couleur des jours »<sup>72</sup>. Cette statue imaginaire rappelle les idoles « ultra-sauvages » du « vrai » Gauguin : *L'idole à la coquille*, par exemple, incrustée de dents en os comme les statues primitives et surmontée d'une coquille de nacre<sup>73</sup>. La mythologie maorie a fourni la divinité Taaroa, associée à la coquille. Le modèle est la pose de Bouddha. Gauguin « ne restaure pas, il invente parce qu'il ne lui reste pas d'autre solution »<sup>74</sup>. Quand l'aventure conquérante a détruit l'Autre, la quête de l'artiste cherche à lui redonner vie par l'imagination. Segalen a vu de nombreuses toiles où figurent, intégrées au paysage polynésien, des statues de divinités inspirées par la mythologie maorie et par les arts sacrés asiatiques : par exemple *Montagne sacrée* (1892), *Le jour du Dieu* (1894), *D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?*<sup>75</sup> L'œuvre de Gauguin, peintre et sculpteur, est une réponse à la déception de « l'aventure » exotique par la quête de « la force intérieure »<sup>76</sup> de la nature que la musique et la couleur cherchent à atteindre. Gauguin exalte aussi le mystère des Maoris : « je ne sais quoi d'ancien, auguste, religieux dans le rythme de leur geste,

70 « Le désappointement même que m'a fait éprouver la race maorie dans son apostasie », écrit-il à son ami Claude Farrère à propos des *Immémoriaux*. V. Segalen, à Claude Farrère, 2 septembre 1906, *Correspondance I, op. cit.*, p. 679.

71 Les brouillons du *Maître-du-Jour* comportent des notes sur Julien l'Apostat (*Premiers écrits sur l'art, op. cit.*, pp. 279-281).

72 Victor Segalen, *Le Maître-du-Jour, Premiers écrits sur l'art, op. cit.*, p. 235.

73 Paul Gauguin, *L'idole à la coquille*, bois et nacre, Paris, Musée d'Orsay, 1893.

74 Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage*, Paris, Flammarion, 1998, p. 90.

75 Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?* Boston, Museum of Fine Arts, 1898.

76 Paul Gauguin, à A. Fontainas, mars 1899, in *Oviri, écrits d'un sauvage*, textes choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 222.

dans leur immobilité rare. Dans les yeux qui rêvent, la surface trouble d'une énigme insondable.»<sup>77</sup>

Le mystère est essentiel dans la Maison du Jouis, telle que l'imagine Segalen à partir de celle de Gauguin. Des réseaux de sculptures mènent vers le centre mystérieux, le lieu tabou où le Maître «faisait des dieux». Ce sont des «sculptures magiques»<sup>78</sup>. Les cortèges présentent chacun «un mode particulier du jouir», dit le Maître: le premier est, sans surprise, l'amour; le second, la force; le troisième, la ruse; ces deux modes s'apparentent à des «vertus» nietzschéennes. Le quatrième mode est le mystère, que Segalen reprend à la Maison du Jouis de Gauguin où les deux panneaux horizontaux ont pour légende «Soyez amoureuses et vous serez heureuses» et «Soyez mystérieuses». Ces panneaux peuvent être interprétés comme l'exaltation du mystère, qu'il soit charnel ou spirituel. Ces sculptures prennent une dimension gigantesque dans *Le Maître-du-Jouis*: «Enfin de ce côté vingt autres femmes mais voilées, et les faces et les seins et le ventre même chargés de tapa couleur de nuit tombante. Elles chuchotent: "Soyez mystérieuses et vous serez heureuses"<sup>79</sup>...».

Le mystère est une thématique majeure de l'art de Gauguin, opposé à la rationalité positiviste et au naturalisme: «Il se pourrait bien que la vocation de la peinture ait été pour Gauguin de préserver le sens d'un sacré qui, parce qu'il donne à penser sans jamais être élucidé, reste source inépuisable d'interrogation et de création.»<sup>80</sup> Segalen insiste sur le passage du réel à l'irréel, la plongée par-delà le monde naturel, étant bien entendu que le Mystère ne saurait être défini par aucun dogme, sous peine de perdre... son mystère: «d'autres visions, pénétrant le bois comme des larves, se coulaient de l'autre côté de l'espace, vers le pays au-delà de tout mal, de tout bien, de toute existence manifestée»<sup>81</sup>.

Peut-être l'art de Gauguin a-t-il nourri le projet d'*Essai sur le Mystérieux*, défini comme un moment de vertige où «le clair et l'obscur, le connu et l'inconnaissable [...] entrent en conflit»<sup>82</sup>? Les toiles de Gauguin comportent souvent des personnages encapuchonnés évoquant les esprits des morts<sup>83</sup>. Sur les reliefs de la Maison du Jouis, l'amour n'est pas plus rassurant que le mystère; la jouissance est, pour le «vrai» Gauguin, inséparable de

77 *Ibid.*, p. 223.

78 Victor Segalen, «Peintures Magiques», *Peintures, O. C. II, op. cit.*, pp. 158-189.

79 Victor Segalen, *Le Maître-du-Jouis, Premiers écrits sur l'art, op. cit.*, p. 213.

80 Patrick Vauday, «Une déterritorialisation de la peinture de Gauguin», *La décolonisation du tableau*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 122.

81 Victor Segalen, *Le Maître-du-Jouis, op. cit.*, p. 106.

82 Victor Segalen, *Essai sur le mystérieux, op. cit.*, p. 784.

83 *Manao Tupapau* (L'Esprit des morts veille), Buffalo, Albright-Knox Gallery, 1892, *Les Cavaliers* ou *Le Gué*, Moscou, Musée Pouchkine, 1902. *Les cavaliers sur la plage*, coll. part., 1902.

la conscience du tragique de l'existence humaine : « l'insondable mystère, écrit-il, reste ce qu'il a été, ce qu'il est, ce qu'il sera, insondable »<sup>84</sup>. Le regard oblique, inquiet, du couple, sur les panneaux sculptés par Gauguin, pourrait illustrer ce passage de *l'Essai sur le Mystérieux* : « nous regardons un peu de côté, ailleurs, vers des hommes plus rares [...] pour lesquels la simplicité de tous nos bons phénomènes familiers se transforme en angoisse, en questions irrésolues, – nos visions nettes en regards équivoques qui en font des visionnaires. »<sup>85</sup>

L'entreprise du Maître-du-Jour, en tant que sculpteur, est aussi une quête du mystérieux, mais son entreprise politique est ambiguë. Il s'agissait de « pétrir et malléer tout un peuple, d'en faire sortir un dernier levain de beauté »<sup>86</sup>. Peut-être y parvient-il trop bien quand il devient l'objet d'un culte de la part du peuple qu'il domine. Il mystifie les Maoris à travers des cérémonies « machinées » comme des décors d'opéras wagnériens, dont il porte le costume et les accessoires :

un grand cimier de fer et de plumes rouges montant sur son front, ennoblissait son regard et prolongeait jusqu'à toucher le vantail immense sa stature robuste. De ses épaules, par une agrafe nacrée où pendait une admirable perle bleue, tombait un manteau couleur d'orange, si violent et si illuminant que la nuit s'en éclairait autour.<sup>87</sup>

Cette description rappelle les représentations de héros guerriers comme Hector ou Indra, vêtu de rouge et d'or. D'ailleurs, Segalen note sur la page liminaire du manuscrit du 7 août 1907 : « ÉPOPÉE », souligné en rouge.

La quête individuelle de créateur et l'aventure collective se révèlent finalement contradictoires, c'est pourquoi il sera vaincu par l'état moderne, incarné par des greffiers et des gendarmes venus réclamer ses titres de propriété de l'île. Segalen a amplifié les déboires de Gauguin avec l'administration coloniale. Le roman est resté inachevé ; il n'a pas écrit le martyr du Maître-du-Jour, mais il y fait allusion dans une nouvelle *La Marche du Feu*<sup>88</sup>. Personnage dionysiaque, le Maître finit dépecé par les représentants de l'ordre. Tel est le destin tragique que Segalen lui assigne, et son combat, comme celui du « vrai » Gauguin, fait sa grandeur humaine : « l'agonie de Gauguin, dans sa triple période maorie, [...] a ceci de complet qui exalte une vie humaine »<sup>89</sup>. *Le Maître-du-Jour* ressortit au tragique

84 P. Gauguin, *L'Église catholique et les temps modernes*, *Oviri*, op. cit., p. 199.

85 V. Segalen, *Essai sur le mystérieux*, op. cit., p. 784.

86 Victor Segalen, *Le Maître-du-Jour*, op. cit., p. 204.

87 *Le Maître-du-Jour*, op. cit., p. 233.

88 « Celui-là qui se nommait lui-même Maître-du-Jour, et qui fut malheureux plus qu'un homme maori ne saurait être, après avoir été dieu... » *La Marche du feu*, *Premiers écrits sur l'art*, op. cit., p. 322.

89 Victor Segalen, *Hommage à Gauguin*, *Premiers écrits sur l'art*, op. cit., p. 98.

,autant par l'échec irrémédiable du héros que par l'éblouissement des fêtes et des danses révélant aux hommes qu'ils sont éphémères et mortels: «l'imposition du tragique par le dieu met l'homme dans le sublime», écrit Clément Rosset<sup>90</sup>. Le Maître-du-Jouir consent généreusement à son destin tragique, car il sait son entreprise vouée au désastre, mais il la mène avec une intensité maximale, dans des fêtes somptueuses et des œuvres sublimes.

Le destin du Maître-du-Jouir a cependant une signification bien différente de la quête artistique du «vrai» Gauguin qui a rompu avec l'Europe décadente pour inventer un «monde étrange bruisant de paroles incomprises, plein de sens, mais hors de tout sens définitivement assignable, à l'intersection imprévue des cultures humaines»<sup>91</sup>. Du moins est-ce ainsi qu'on le comprend aujourd'hui. Alors que le Maître-du-Jouir cherche à «restaurer» les anciens cultes, le «vrai» Gauguin est centré sur son aventure artistique. La nouveauté de Gauguin, pour Patrick Vauday, fut «de prendre à l'autre, et même *aux* autres, c'est-à-dire d'apprendre d'eux, sous forme d'emprunt à des arts non-européens d'éléments stylistiques qui permirent la contestation de l'héritage artistique de la Renaissance et de la Grèce antique»<sup>92</sup>, tout en s'inscrivant dans leur sillage. L'art de Gauguin, loin de présenter la «pureté» de la statuaire «authentique» des Han, «inaugure ce qui deviendra l'horizon de l'art moderne, un art de l'emprunt et du collage d'éléments hétérogènes dans un espace qui ouvre de nouveaux territoires à la sensibilité et aux aventures de la pensée»<sup>93</sup>. La quête de Gauguin relèverait-elle de la Relation telle que la définit Édouard Glissant?

Le retentissement des cultures en symbiose ou en conflit [...] dans la domination ou la libération, qui ouvrent devant nous un inconnu sans cesse proche ou différé, dont les lignes de force se devinent parfois, pour se dérober aussitôt. Nous laissant imaginer leur jeu, qu'en même temps nous dessinons pour rêver ou agir.<sup>94</sup>

#### **4. De l'île du Maître-du-Jouir aux archipels de Glissant**

Segalen aurait sans doute partagé l'idée d'Édouard Glissant: «la paix impériale est la mort vraie de la Relation»<sup>95</sup> car elle impose un modèle hégémonique totalitaire. Mais, pour Glissant, les cultures se modifient mutuellement à mesure que les relations se développent entre elles: «les

90 Clément Rosset, *La philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 57.

91 Patrick Vauday, *La décolonisation du tableau*, *op. cit.*, p. 114.

92 *Ibid.*, p. 170.

93 *Ibid.*, p. 106.

94 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 145.

95 *Ibid.*, p. 40.

cultures en évolution infèrent la Relation, le dépassement qui fonde leur unité-diversité»<sup>96</sup>. On constate aujourd'hui un double mouvement : l'érosion des différences entraîne, par réaction de défense, une affirmation des identités : « d'un côté il y a bien tendance à l'uniformisation dans les techniques et dans certaines façons de penser, mais elle aboutit aussi à des mouvements de réaction contre cette uniformité qui soulignent les différences », remarque l'anthropologue Philippe Descola<sup>97</sup>. Même s'il conclut à « un appauvrissement des différences »<sup>98</sup>, il insiste sur les effets des échanges aboutissant à des cultures locales originales. Il donne l'exemple de l'Équateur où se mêlent Indiens d'Amazonie, Indiens des Andes, et divers Européens, on pourrait ajouter les insulaires des Caraïbes et de Polynésie qui inventent une nouvelle culture issue de la rencontre et du métissage. Les relations entre Maoris, Européens et Chinois dans les archipels du Pacifique ont produit des musiques et des modes de vie inédits – une nouvelle culture que Segalen était loin d'imaginer : « Il avait manqué à cet adorateur des dieux du jour la vision vivante, dynamique et éclairée du devenir des Polynésiens... », écrit Jean-Marc Tera'ituani Pambrun<sup>99</sup>. Le Maître-du-Jour ne pouvait mener son projet de restauration des anciennes coutumes et des cultes païens que si son île restait isolée, sans contact avec l'archipel. L'irruption de la modernité sous la forme de fonctionnaires a entraîné l'échec tragique de son entreprise. L'insularité est une protection contre les influences extérieures. Les archipels de Glissant, au contraire, inventent de nouvelles formes d'existence grâce aux relations qui se développent d'île en île et avec les continents (Afrique, Europe, Amérique). La navigation est féconde comme dans les archipels grecs.

Le monde de Glissant est ouvert. Le fantôme de l'entropie a été déposé dans le magasin des fantasmes de l'angoisse humaine. La science nous apprend que « la vie se construit dans le mouvement de sa destruction, s'organise dans le mouvement de sa désorganisation »<sup>100</sup>. Les rêveries héroïques et narcissiques (les conquérants de Heredia) ou nostalgiques (*Le Mariage de Loti*) n'ont plus cours. Une telle vision de l'aventure impliquait un ethnocentrisme aveugle : les « *terrae incognitae* » ont toujours été connues de leurs habitants ! Nous vivons dans un monde multipolaire où de nouvelles « diversités » ne cessent d'apparaître et de se transformer : « La diaspora humaine, après s'être perdue

---

96 *Ibid.*, p. 13.

97 Philippe Descola, *op. cit.*, pp. 71-72.

98 *Ibid.*

99 Jean-Marc Pambrun, « Triste sauvage », in *Paul Gauguin, héritage et confrontation*, Papeete, éd. Le Motu, 2003, p. 55. L'auteur est l'arrière petit-fils d'une Polynésienne et du gendarme d'Atuona qui a signifié à Gauguin son inculpation, en avril 1903.

100 Edgar Morin, *op. cit.*, p. 31.

à elle-même pendant des dizaines de milliers d'années, est aujourd'hui reliée par des millions de communications et d'échanges. »<sup>101</sup>

Segalen, lui, craignait la dégradation de l'exotisme géographique « par la multiplication des Voyages »<sup>102</sup>. Ce qui est plus grave, c'est que sa propre vision du Divers, sa vision d'artiste, s'est étiolée. La guerre a brisé ses projets archéologiques, mêlé les peuples et brouillé le « Divers ». Il semble avoir perdu le pouvoir de « concevoir autre », prisonnier de la « grisaille environnante » de l'ici, même sous le ciel le lumineux d'Algérie. Pendant qu'il y séjournait, en février et mars 1919, la « secousse exotique » ne s'est pas produite, en dépit « de la mer et des montagnes », des « terrasses au soleil », des randonnées dans le sud, des cavaliers arabes, des « gazelles » complaisantes... Il ne goûte plus « la saveur exotique ». Ce « désenchantement », Segalen l'a combattu toute sa vie. Il date la conscience des limites de la condition humaine du premier tour du monde : « Fort heureusement Magellan mourut avant le retour. Son pilote, lui, accomplit simplement son métier sans se douter de l'effroyable chose : il n'y avait plus d'Extrême lointain<sup>103</sup> ! « Déplace-t-il dans l'espace géographique le désir d'un « là-bas » où fuir un ici qui le fait souffrir et, de manière essentielle, l'insatisfaction d'un monde fini ?

Comme Segalen, Clément Rosset distingue deux formes d'exotisme, un hédonisme paresseux, « le plaisir d'aller d'un ici à un autre ici » et le « goût de l'ailleurs en tant que tel que ne rassasiera jamais aucun ici »<sup>104</sup>. Cet « ailleurs en tant que tel », Segalen l'appelle l'« Extrême lointain ». L'aspiration au lointain, remarque Rosset, est corollaire de la dévalorisation de l'ici et du présent. Pour échapper à l'ici, les romantiques ont cherché des territoires dans le passé, l'imaginaire ou dans des « arrière-mondes ». Cependant « ici est toujours surprenant »<sup>105</sup> pour peu qu'on y soit présent. L'infinie diversité du réel dépasse les images « idéales » : « le monde n'est pas petit et monotone mais vaste et inconnu : outrepassant à jamais les bornes de tout ce que je pourrai connaître et expérimenter »<sup>106</sup>. Segalen, au début de l'*Essai sur l'exotisme*, se réjouissait du « plaisir de sentir le Divers »<sup>107</sup>, c'est-à-dire de goûter les saveurs infiniment variées du réel ; il expérimentait au cours de ses « équipées » le torrent glacé, les sandales de paille dans la montée vers le col, les rapides du grand fleuve. Il s'efforçait aussi, en lisant les classiques, de rencontrer la pensée chinoise. La confrontation de l'idéal au réel était justement le sujet d'*Équipée*, et le réel l'a emporté, mais, après la

101 *Ibid.*, p. 449.

102 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 778.

103 *Ibid.*, p. 776 (note d'avril 1917).

104 Clément Rosset, *Le philosophe et les sortilèges*, Paris, éditions de Minuit, 1985, p. 67.

105 *Ibid.*, p. 57.

106 *Ibid.*, p. 56.

107 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 751 (note de 1908).

guerre, la quête se heurte à de trop forts obstacles – qu'il ne nous appartient pas d'examiner ici. En avril 1919, Segalen écrit à Hélène Hilpert qu'il étouffe en tout « lieu de la Boule Ronde » – « surface explorée » – et qu'il désire « la profondeur », « l'ardeur, l'ardeur »<sup>108</sup>. Ce sont « l'Intensité de la Sensation », l'exaltation de l'existence, « la Puissance, donc la Vie »<sup>109</sup>, qui s'éteignent. Pour affronter le destin tragique du Maître-du-Jour, il faut une surabondance de vie, ce qui manque à Segalen en 1919.

Si la théorie de l'exotisme aboutit à un Extrême lointain « anywhere out of the world », les œuvres, elles, s'inscrivent dans le réel rencontré concrètement. Gauguin a pénétré la réalité psychologique et spirituelle des Maoris, en créant un monde imaginaire, élaboré sur les ruines de leur culture, en « relation » avec les arts hindous, khmers, égyptiens et avec la tradition européenne. Les *Stèles* de Segalen, écrites dans une forme symboliste serrée, se sont dressées à la mémoire de l'ancienne Chine au moment où l'empire s'effondrait. Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, Faulkner, tourmenté par l'aventure des premiers colons du Mississippi, a inventé le comté de Yoknapatawpha : « maintenir le comté à l'écart du monde pour signifier le monde entier »<sup>110</sup> écrit Glissant. Les Indes de Glissant sont aussi des espaces fictifs où se déploie la réalité des relations entre les cultures et entre les peuples : « le voyage n'est plus cette démarche qui mène à la possession du monde par la conquête mais bien ce qui ouvre sur un monde diffracté inconnu. »<sup>111</sup>

L'Inde est imaginaire, mais sa révélation ne l'est pas.

Elle vient, je la suis, je m'enivre, jusqu'au soir où elle entre dans la forêt me quittant aux lisières.<sup>112</sup>

La révélation de l'Inde est bien réelle, c'est un parfum, une fraîcheur sur la peau, en même temps qu'elle ouvre sur un inconnu. Dans les récits et les poèmes de Glissant, le paysage n'est pas un spectacle, c'est un milieu de vie, d'expériences concrètes et de rencontres multiples. Édouard Glissant n'oppose pas la civilisation occidentale à un Autre idéalisé, Indiens d'Amazonie, Aztèques ou « Gens des nuages »... L'errance entre les îles de l'archipel et à travers l'Amérique, l'Europe, l'Afrique ne saurait s'arrêter à l'enracinement dans une identité fixe<sup>113</sup>. Les personnages du Tout-monde

---

108 Victor Segalen, à Hélène Hilpert, avril 1919 (un mois avant sa mort), *Correspondance ii*, *op. cit.*, p. 1238.

109 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 774 (note de 1917).

110 Édouard Glissant, *Faulkner Mississippi*, Paris, Stock, 1996, p. 49.

111 Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XX<sup>e</sup> siècle : Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 21.

112 Édouard Glissant, *Les Indes*, *op. cit.*, p. 114. J'écris ces lignes le vendredi 4 février 2011. Je viens d'apprendre la disparition d'Édouard Glissant dont la pensée ne cessera de faire vivre des « relations » nouvelles.

113 Voir Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

sont exclus du Territoire, mais ils franchissent les frontières, mélangent les langages<sup>114</sup>. Ils voyagent «avec tous les hommes de douceur»<sup>115</sup>, ceux qui arrivent à la fin de *Vents*, les exilés, les chercheurs, les poètes.

Il existe, dans chaque peuple, des «hommes d'aventure», conquérants et explorateurs, à l'honneur dans les livres d'histoire et sur les places de nos villes, mais aussi des voyageurs de la quête infinie. Ces *Exotes* vagabondent en marge des sociétés quelles qu'elles soient: Héraclite, Tchouang-tseu, Wang Wei, Rabelais, Montaigne, Shitao, Spinoza, Diderot, Kleist, Thoreau, Whitman, Baudelaire, Nietzsche, Stevenson, Conrad, Colette, Katherine Mansfield, Döblin, Musil, Marguerite Yourcenar, Pessoa, Amadou Hampaté Bâ...

Tandis que les premiers s'efforcent de soumettre le Divers à leur quadrillage, les seconds sont des danseurs de la Diversité infinie.

---

114 Édouard Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993.

115 «Avec tous les hommes de douceur, avec tous les hommes de sourire...» Saint-John Perse, *Vents* IV, 4, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 25.



# MACHINE ARRIÈRE

JEAN-LOUIS CORNILLE

UNIVERSITÉ DE CAPE TOWN (AFRIQUE DU SUD)

Que signifie de marcher sur les traces d'un autre? On pourrait, sans doute, à partir de cette question, esquisser une démarche commune à Segalen, Glissant et Le Clézio. Dans l'œuvre de Segalen (j'ai essayé de le montrer ailleurs, il y a longtemps, en parlant de son «lazarisme»), on est toujours en train de revenir sur les pas de quelque prédécesseur récemment décédé (ceux de Rimbaud, à Aden; de Gauguin, à Tahiti)<sup>1</sup>. Chez Glissant, théoricien et conteur, on retrouve dans de nombreux essais et récits, l'ombre chinoise de ce même Segalen: y compris dans *Les Indes*, recueil de poèmes construit sur le modèle de *Stèles*. Chez Le Clézio aussi, comme l'a bien démontré Alain Buisine<sup>2</sup> à partir du *Chercheur d'or* et de son doublet autobiographique, *Voyage à Rodrigues* (mais un travail analogue eût pu être mené à partir d'*Onitsha* et de son complément biographique *L'Africain*), on est souvent amené à suivre un autre, quitte à s'affairer ensuite à l'effacement obstiné des traces restantes.

Mais pourquoi, chez ce dernier auteur, ce besoin si pressant d'effacer? Afin de répondre à cette question, il faut peut-être retourner au premier de ses livres: *Le Procès-verbal*, roman de la digression sans fin, de l'égarement sans but, de la pure errance (en apparence on n'y suit les traces d'aucun être humain, tout juste d'un chien)<sup>3</sup>. Alors qu'il s'agira si souvent, dans l'œuvre ultérieure de l'auteur, d'aller sur les traces d'un autre (un lointain ancêtre, son grand-père ou son père – comme dans cette nouvelle, parue en 2000, «Trésor»; voire même un grand frère dans l'ultime nouvelle de *La Ronde*), on ne trouve rien de tel dans ses premiers textes qui sont de pure errance: on n'y suit personne, ou on suit les gens au hasard, en les perdant sans cesse de vue. C'est aussi que la recherche d'une filiation se produit à

---

1 Voir J.-L. Cornille, *Plagiat et créativité*, Amsterdam, Rodopi, 2008, pp. 171-182.

2 A. Buisine, *Effacements*, Sud, 1989, pp. 95-109.

3 J.-M. G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963 (folio). Pour toute citation, nous renverrons désormais à cette édition, en la signalant dans notre texte (PV).

un tout autre niveau, hors récit, dans l'écriture elle-même. Pour innovateur qu'ait pu paraître le premier roman (comme les premières nouvelles, qui ne font souvent que remettre en scène le même personnage sous d'autres traits, comme dans « La Fièvre » ou dans « L'homme qui marche »), il n'en a pas moins été conçu comme un enchaînement de morceaux choisis adroitement refaits (on a pensé à Sartre, Camus, Michaux, Lautréamont ; il faudrait y ajouter Jarry, Proust et Baudelaire) : l'auteur suit en ses débuts les traces de grands écrivains qui l'ont précédé sur sa voie. Y compris celles de Segalen, comme en témoignent certains passages du *Livre des fuites* qui se déroulent en Extrême-Orient, où l'on retrouve la même mise en cause de la notion d'exotisme, la même célébration énergique du Divers et du Pluriel<sup>4</sup>. Aussi est-on en droit de se demander s'il ne s'agirait pas, dans l'œuvre plus tardive mais toujours fuyante de Le Clézio, d'effacer les traces d'une intertextualité trop abondante au départ – d'un juvénile vol d'écriture, d'un détournement de textes perpétré autrefois ? On songe à nouveau au *Chercheur d'or*, même si la lente destruction de la demeure coloniale n'est pas sans évoquer certains thèmes romanesques chers à Glissant. Au bout de la chaîne ancestrale qui se déploie dans ce roman, on trouve, comme par hasard, un geste de piratage : derrière les notes du grand-père, la carte du boucanier. Mais si l'île de l'ancêtre ne contenait aucun trésor, la bibliothèque parentale était, quant à elle, loin d'être vide.

L'œuvre de J.-M. G. Le Clézio, en s'affirmant et en se précisant, finirait en somme, selon un mouvement de ressac, par refluer sur elle-même. Alain Buisine a beaucoup insisté sur ce point : comment elle s'efface à mesure qu'elle se forme. Est-ce la raison pour laquelle la critique a si peu prise sur elle ? Saluée très tôt par Michel Foucault, par Gilles Deleuze ensuite, elle n'a peut-être pas reçu, depuis, toute l'attention critique qu'elle mérite, même si quantité de lecteurs fidèles se sont rassemblés autour d'elle. Je me suis, pour ma part, procuré *Le Procès-verbal* en 1973, en première année de Lettres, pour aussitôt le ranger parmi mes autres livres sans même l'avoir lu : aussi, en l'ouvrant il n'y a pas longtemps, ce fut un peu comme déboucher une bouteille millésimée du meilleur cru. Pourquoi ma lecture avait-elle été différée de la sorte ? Ce retard n'était pas nécessairement une méprise, à mettre sur le compte de mon immaturité. J.-M. G. Le Clézio fait partie de ces auteurs dont il faudrait peut-être, pour rester fidèle à leur esprit, lire l'œuvre à l'envers : commencer par la fin, pour ensuite remonter le temps. Partir du dernier livre, et ainsi remonter jusqu'au premier, pour se demander alors : qu'est-ce qui vient après (puisqu'il n'y a pas d'avant mesurable) ? Ceci explique sans doute pourquoi, m'étant procuré, encore « jeune homme », *Le Procès-verbal*, je n'ai pu le lire qu'assez récemment : il a fallu d'abord que

---

4 J.-M. G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 140-175.

l'œuvre se constitue, afin de permettre au lecteur de « refluer », en remontant le temps. De ce renversement, je trouve l'illustration la plus dérisoire dans *Le Livre des fuites*, dont j'avais, peu après, également fait l'acquisition, sans guère plus l'ouvrir. Dans cette édition originale, qui date de 1969, une erreur d'impression a été commise, dont je me demande aujourd'hui, étant donné le thème du roman, s'il ne relève pas du plus heureux hasard : après la page 226 reviennent les pages 195 à 226 (aux dépens de la suite, les pages 227 à 258 ayant tout simplement disparu), comme si le livre lui-même se mettait à fuir à son tour et recommençait en faisant marche arrière. À une époque où l'auteur s'adonnait encore à des prouesses expérimentales, voilà certes qui eût témoigné d'une hardiesse, d'une témérité sans précédent : aucun éditeur n'a jamais consenti à pervertir la numérotation des pages d'un livre, aussi bouleversée que soit sa structure. Je parle de hasard heureux, puisqu'il se fait que ce thème du retour en arrière se trouve abordé dès le début du *Livre des fuites* : c'en est même le thème central. En une dizaine de pages, l'auteur raconte comment son héros, J. H. H., assis dans un autobus, voit le paysage urbain, avec ses signes envahissants, se défaire et disparaître à mesure qu'il défile devant ses yeux. Rien d'étonnant à ce que le livre, allant ainsi de l'arrière de façon aussi résolue, régresse jusqu'à un livre antérieur, en renouant avec des passages déjà écrits et publiés quatre ans plus tôt. Dans *La Fièvre*, qui date de 1965, figure en effet déjà une nouvelle d'à peine dix pages, intitulée « Arrière », où tout se passe à rebours : le narrateur est dans un train, lancé à toute vitesse à travers les paysages, et les images défilent et se défont en s'éloignant de lui, comme dans les jeux d'enfants. Les mots se raccourcissent : le compte à rebours a commencé – jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien. On songera encore au « Zeta », le bateau sur lequel navigue le « chercheur d'or », dont le nom semble indiquer que l'alphabet se parcourt à l'envers. Aux confessions sur bande magnétique d'Anna, dans *Le Déluge*, où celle-ci demande à son auditeur d'effacer tout ce qu'elle a dit ; à Bea, qui dans *La Guerre*, prend plaisir à voir ses poèmes brûler. Il n'est pas d'écriture qui ne soit en même temps désécrite.

On a sans doute tout dit sur la poétique de la disparition selon laquelle s'agence cette œuvre : créer c'est détruire, nous dit l'auteur. Le souligne encore Alain Buisine, vieil ami, dans l'un des plus beaux articles qu'on ait consacré à l'œuvre leclézienne, et sur les traces duquel j'aimerais m'engager ici. Quel serait le lecteur idéal des livres de J.-M. G. Le Clézio ? Ce serait un lecteur quasiment amnésique, qui oublierait ce qu'il a lu à mesure qu'il avance ; qui, avant même d'avoir refermé l'ouvrage, en aurait oublié jusqu'au titre ; dont la mémoire défectueuse l'obligerait à retourner sans cesse en arrière, à revenir sur ses pas : bref, à sans arrêt relire. Mais l'oubli est à vrai dire inscrit dans les mots eux-mêmes, pourtant entachés de mémoire tellement ils ont été récrits. On a beau les imprimer, les emprisonner sur la page ; telles les

fourmis chères à Michaux, ils bougent, s'agitent comme la main qui les trace. Quelquefois même, l'âge aidant, ils se mettent à danser devant nos yeux ; mais si l'on y voit mal, c'est donc aussi qu'on y voit mieux, avec un peu de liberté. Au lieu d'imitation, par exemple, on lit initiation : et aussitôt on reconnaît dans le mimétisme éclectique et éclairé auquel s'adonnent les écrivains une très précise et ancestrale initiation à l'écriture, au traçage, à la littérature. On commence par tracer des lignes (dessins dénués de tout dessein) sur lesquelles les mots, avec un peu de retard, viennent ensuite s'accrocher brièvement avant de s'évader à nouveau. Il y a d'abord les lignes, invisibles, mentales, élémentaires, silencieuses, dont nos anciens cahiers d'écolier essaient en vain de donner la mesure.

Qu'y a-t-il donc avant *Le Procès-verbal*? Que trouvons-nous en aval de cette œuvre inversée, à force de remonter le temps, vertigineusement? Avant elle, me semble-t-il, il y a la bibliothèque du monde entier et de tous les temps sur les rayons de laquelle on trouve rangée, pêle-mêle, l'ensemble de la littérature française. Il y a, par exemple, à portée de la main, les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. À la fin de ce volume, ce beau poème sur «Les Bons Chiens»: à la fin de ce poème, la «Villa Hermosa», la «Villa belle» dans laquelle le héros n'entrera pas. C'est de derrière cette grille que j'ai lu ce livre – grille qui défend l'accès à une bibliothèque dont je ne sais pas si elle est à clé. Car l'auteur a des lettres. Ayant posé avec *Le Procès-verbal*, «un sujet de dissertation volontairement mince et abstrait», auquel viennent peut-être faire écho les petits écrits que le protagoniste consigne dans son «cahier jaune d'écolier», J.-M.G. Le Clézio installe d'emblée son premier livre dans l'espace scolaire du dilettante, comme l'atteste sa préface sans doute adressée à un possible éditeur auprès duquel il s'excuse de ses éventuelles fautes de frappe. À l'instar de son héros, l'auteur débutant n'en apparaît pas moins «suffisamment habitué à réfléchir par des années universitaires et une vie consacrée à la lecture» (PV, 22). Écrire, nous avouet-il, c'est se montrer capable de «faire croire n'importe quoi à n'importe qui». Ce roman pourrait d'ailleurs être un conte: «Il était une petite fois». Pourquoi «une petite fois», sinon pour d'emblée marquer qu'on est ici dans une littérature mineure, peuplée de points de vue microscopiques, d'animaux, d'enfants, de femmes. Être lui-même marginal, ayant peut-être déserté la guerre d'Algérie, et parcourant la ville comme si c'était un désert avant de disparaître dans un asile de fous, le héros s'offre d'emblée au culte d'un dieu solaire déchu: Adam Pollo n'est pas seulement le nom du premier homme en tant que dernier survivant (accouplé à celui du grand Marco, auquel l'auteur renverra dans *Le Livre des fuites*): c'est encore A. Pollo, c'est-à-dire Apollon morcelé.

Cet homme solaire et solitaire mène, littéralement, une vie de chien – sans cesse à errer sous un soleil de plomb, sur les traces d'un chien perdu:

c'est donc tout naturellement que sévit là « la canicule » – étymologiquement « petit chien ». Mais de quels chiens parlons-nous ? Non pas de ces chiens bellâtres, spécimens d'une race qui ne s'aventure guère hors des salons. Mais de chiens bâtards, cela va de soi, et plus précisément de ces « bons chiens » dont parlait autrefois Baudelaire (poète des chats, pourtant), en conclusion de ses *Petits poèmes en prose*, et que Camus, dans *L'Étranger*, auquel on compara quelquefois *Le Procès-verbal*, mit en scène à son tour. De ces « chiens calamiteux », « sans domicile », qui « errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes », et dans lesquels le poète voyait non seulement une allégorie de lui-même, mais encore une image du genre tout à fait mineur, démocratique, qu'il venait en quelque sorte d'inventer en s'éloignant des vers : prosaïques animaux, « ils vont, ils viennent, ils trottent, ils passent sous les voitures », tout au plus aiguillonnés par un rendez-vous d'amour avec quelque « belle chienne »<sup>5</sup>. C'est bien ce mouvement qui se produit, sur plusieurs pages, dans *Le Procès-verbal* : on suit Pollo qui suit un chien errant, à son tour attiré par quelque « chienne de grande beauté » (PV, 102) à laquelle il finit par s'accoupler avant de s'en retourner chez lui. Suivant le chien jusqu'à en devenir chien lui-même, le traceur de mots erre sans plan préétabli, se laissant mener au hasard de la pérégrination canine (PV, 32-4, 94-5, 108). Mais c'est à vrai dire Baudelaire qu'on suit ainsi à la trace. On songera par exemple à la façon dont s'achève cet épisode du chien errant : « Ce que faisait le chien, c'était marcher vite, rentrer chez lui [...]; pousser du museau le battant d'une grille en fer forgé [...]; abandonner Adam au seuil de la maison, le dos appuyé contre le pilier de ciment, là où on grave un nom et un numéro, Villa belle, 9 » (PV, 111). Pourquoi avoir appelé « Villa belle » cette demeure anonyme devant laquelle prend fin la longue randonnée à travers la ville ? En relisant la fin des « Bons Chiens », dont l'errance se termine abruptement dans « la rue Villa Hermosa », on accordera que se réalise là un bel effet d'écho. J.-M. G. Le Clézio se pare du manteau de Baudelaire, qui comme lui fut, brièvement, habitant de l'île Maurice. En douterait-on encore, que le passage en apparence tout à fait aléatoire d'un vitrier chantant son boniment sur la route empruntée par le chien confirme le soupçon naissant : « Un bonhomme sans âge descendait aussi sur le trottoir d'en face en portant une caisse remplie de vitres sur son dos ; de temps à autre, il hurlait vers les fenêtres des maisons un drôle de cri lugubre » (PV, 110). Ce « cri strident », ce « cri perçant », d'où peut-il provenir, si ce n'est encore une fois de ces mêmes *Petits poèmes en prose* : on aura reconnu une allusion au « Mauvais vitrier », qui colporte sur son dos sa marchandise bientôt brisée. Il n'est pas jusqu'à l'épisode fameux du rat vivant avec lequel se met à jouer Adam, immédiatement après le

5 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975, pp. 360-363.

récit du chien, qui ne rappelle l'un des poèmes en prose de Baudelaire : en l'occurrence, « Le joujou du pauvre ». Et tous ces mendiants, ces pauvres, ces vieilles femmes que l'on rencontre au gré des errances de Pollo, ne semblent-ils pas à leur tour sortis de l'univers baudelairien ? À un moment, un homme en haillons demande « une pièce de monnaie à Adam, qui la lui refusa » (PV, 169) ; ailleurs, un autre mendiant (PV, 196) cherche à vendre des liasses de vieux papier – métaphore probable d'une littérature passée sinon dépassée, d'une littérature chiffonnière, colportée. Ce sont, on les aura reconnus, autant de revenants issus de l'univers spleenétique de Baudelaire. Il n'est pas jusqu'à la lettre à l'éditeur sur laquelle s'ouvre *Le Procès-verbal* qui ne contienne quelques échos de la lettre par laquelle commencent les *Petits poèmes en prose*, également adressée à l'éditeur : l'un cherche à écrire « quelque chose dans le génie de Conan Doyle », là où l'autre voulait réussir « quelque chose d'analogue » au « fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand ». Et l'un comme l'autre avoue n'avoir « pas tout à fait réussi » dans son entreprise.

D'où provient cet intérêt de l'auteur pour les *Petits poèmes en prose* ? Les premiers récits de J.-M. G. Le Clézio, produits dans les années soixante (et consommés malgré eux sur fond de Nouveau Roman), mettent invariablement en scène des flâneries, des errances piétonnières narrées de manière discontinue. La nature digressive de ses narrations doit être comprise comme une réponse non pas évasive ni fuyante, mais d'évasion et de fuite devant une modernité qui cible et cribble les passants de flux d'information et de signes publicitaires censés être consommés à très grande vitesse : grande époque de la sémiologie, qui précède de peu celle de l'écologie. La digression, par rapport à cette urgence médiatique, constitue un mode narratif peu économique par son refus d'aller droit au but. Pareillement, le rejet de modes de transport modernes en faveur de déplacements à pied constitue une critique non moins virulente de cette même modernité. Les deux sont liés, et ils le sont depuis que Baudelaire, en de petites proses que ne relie plus le fil « d'une intrigue superflue », opposa à ce train de vie effréné la figure, si puissamment évoquée par Walter Benjamin, du flâneur qui marche à contre-courant de la foule, perdu dans une grande ville en chantier qui à la fois l'attire et le rejette et lui est de plus en plus hostile.

Avant *Le Procès-verbal* (et bien avant Camus et Sartre auxquels on a cherché à comparer l'auteur, bien avant Michaux et Lautréamont qu'il a beaucoup lu, avant Jarry aussi, aux *Gestes* duquel il a visiblement emprunté l'épisode des « mœurs du Noyé »), il y aurait ainsi eu les *Petits poèmes en prose*. Mais est-ce seulement vrai ? N'y aurait-il pas dans cette rencontre, plutôt qu'un enchaînement temporel, un principe de simultanéité à l'œuvre ? Voici en quels termes l'auteur invoque ce déroutant principe : « Il s'agit, à propos d'un acte quelconque », mettons écrire, « de ressentir indéfiniment durant le

même geste», les milliers d'autres textes vraisemblablement rédigés par des milliers «d'autres individus sur la terre»; dès lors le geste d'écrire devient unique. «Il se métamorphose en un Genre» (PV, 201). Nous avons ici, cela dit en passant, quelque peu gauchi la citation; l'auteur, au lieu d'«écrire», avait mis «fumer»: toutefois, si l'on fume tellement dans les premiers écrits de l'auteur, c'est aussi que tout ce qui s'y dit est inexorablement voué à partir en fumée. Mais quelle que soit la nature du geste, «à force d'exister des milliers de fois», en même temps que cette fois, il devient éternel. L'auteur, du même coup, s'efface ou se noie et disparaît comme individu en plongeant dans le pluriel des voix: «il s'anéantit par le double système de la multiplication et de l'identification [...]. Peu à peu il s'anéantit par l'autocréation [...]. Bientôt il n'existe plus. Il n'est plus lui-même [...]. Il n'est plus qu'un vague revenant seul, éternel, démesuré [...], qui se crée, meurt, vit et revit et s'engloutit dans l'obscur, des centaines, des millions et des milliards d'une fois infinie, ni l'un ni l'autre» (PV, 203). Devenu vague à toute autre pareille.

On retrouvera ce même principe de la simultanéité toujours à l'œuvre dans l'ouvrage suivant, *La Fièvre*, recueil dont les nouvelles se présentent à leur tour comme de véritables petits exercices d'écriture: tout comme le premier roman, elles auraient pu être rédigées sur un cahier d'écolier. Soit, dans *La Fièvre*, cette nouvelle intitulée «Alors je pourrai trouver la paix et le sommeil» – énoncé qui en est à la fois le titre, et la dernière phrase, selon un principe de circularité que l'auteur reprendra dans *La Ronde*. Car on tourne en rond: au lieu d'aller droit au but, on en revient toujours au point de départ, qu'on n'a d'ailleurs jamais quitté. La fuite, le voyage ont lieu sur place, dans l'annulation du temps: «le temps et l'espace ne sont que des échos, d'éternels échos, toujours disponibles, arrachés au chaos de la simultanéité»<sup>6</sup>. Comme lorsqu'on essaie, seul, au lit, de trouver le sommeil; on se réveille, on se rendort, on sursaute, on s'assoupit à nouveau. Nous assaillent mille images, mille sensations qui aussitôt se dissipent: «Mille langages qui m'ont tous dit quelque chose, cela je le sais, mais quoi? Qu'est-ce qu'ils m'ont dit, ces langages, qui m'a passionné, et que j'ai aussitôt oublié? Et les pages d'écritures: j'ai vu des pages écrites, je les ai lues, j'ai trouvé cela si beau. Qu'y avait-il sur ces pages?» (LF, 200). L'auteur ne nous le dit pas, mais on peut répondre à sa place. Il reprend ici à la lettre, ni plus ni moins (c'est-à-dire textuellement), les premières pages, fameuses, anthologiques, on les aura reconnues, de *La Recherche*, dans lesquelles Marcel commence par raconter ses sommeils et ses éveils successifs du chaos desquels va naître sa longue remembrance (sujet dans l'air du temps, puisque deux

6 J.-M.G. Le Clézio, *La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965, p.201. Nous y renvoyons désormais dans notre texte (LF).

ans plus tard, Georges Perec publiera *Un homme qui dort*, dont le titre reprend une expression du même passage de *La Recherche* de Proust<sup>7</sup>. Se réveillant souvent en pleine nuit sans plus du tout se rendre compte où il est, le narrateur voyage « dans le temps et dans l'espace » (CS, 7), au milieu d'évocations « tournoyantes et confuses » (CS, 10) : s'il arrive enfin à « nommer la demeure où il se trouvait » (CS, 8), c'est en ayant réussi à identifier les meubles qui l'entourent : commode, bureau et cheminée. On assiste au même processus de reconnaissance progressive dans la nouvelle leclézienne : « c'est ma chambre, je la reconnais, avec ses meubles dépouillés, ses murs, son plafonds » (LF, 199). Sans doute, de légères variations se produisent d'un texte à l'autre. C'est ainsi que le bruit des trains est remplacé par celui des voitures ; on entend le tic-tac d'une montre au lieu du « jacassement » de la pendule ; et à la place de la « veilleuse de verre de Bohême [...] suspendue au plafond » (CS, 9), une simple ampoule pend à présent au bout d'un fil électrique (LF, 196). Mais c'est bien la même chambre. Et ce sont bien les mêmes rêves. C'est ainsi que le narrateur de la nouvelle voit, dans son demi-sommeil, se lever la figure inquiétante d'un vieillard avec lequel il est obligé de se battre, alors que Marcel, dans ses rêves, retrouvait certaines de ses « terreurs enfantines », comme celle de son « grand-oncle » auquel il essaie d'échapper parce que celui-ci le tirait par les cheveux (CS, 6). Et alors que Marcel se dit égaré dans un « néant » dont il n'aurait pu se tirer tout seul (« j'étais plus dénué que l'homme des cavernes » ; « je ne savais même pas au premier instant qui j'étais »), l'autre lui répond en écho qu'il était comme « dans le fond d'une caverne noir » (LF, 198) : « Je n'ai plus de nom, je ne parle plus de langage, je ne suis qu'un néant » (LF, 199). S'agit-il, dans la réécriture, non pas vague, mais au contraire très précise, de tels morceaux choisis, d'hommages rendus à ses prédécesseurs glorieux par un écrivain qui en est encore à ses débuts ? De dialogue en sourdine ? De simple transmission ? Du souci de s'inscrire dans la continuité rassurante d'une généalogie littéraire ? Ou s'agit-il d'autre chose, d'infiniment plus obscur ? Si les dédales de nos rêves nous apparaissent si encombrés de livres, c'est que ces derniers sont, à vrai dire, eux-mêmes ces couloirs : ils communiquent entre eux.

On peut encore trouver un exemple de telles lignes anonymes, de telles traces préexistantes dans *Haï* (1971), que l'auteur commente comme suit : « au moment où s'achève ce livre, je m'aperçois qu'il a suivi, comme cela, par hasard, à mon insu, le déroulement du cérémonial de guérison magique »<sup>8</sup>. *Haï* est sans doute, de tous les essais de J.-M. G. Le Clézio, le plus beau et le

---

7 Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1972, Livre de poche. Nous y renvoyons désormais dans notre texte (CS).

8 J.-M.G. Le Clézio, *Haï*, Genève, Éditions Skira, 1971, p.7. Nous y renvoyons désormais dans notre texte (H).

plus clair. Le plus silencieux aussi, musculairement le plus tendu. On écrit en silence, on lit sans mot dire : cette part du silence, qui serait présence du langage, comment la préserver dans les mots ? Ceux-ci toujours s'y adossent comme à une lointaine origine. En quelle langue se tait-on ? Rendre les mots silencieux, tel est peut-être l'ultime travail de l'écrivain, rendre les mots à leur part de silence. Car les mots sont voraces, agissant comme des virus : « ils enfoncent dans le cerveau mou les poinçons qui laissent des traces » (H, 89), et le cerveau les recopie à la seule fin d'infiltrer d'autres cerveaux. Qu'est-ce, d'ailleurs, que ce titre, *Hai* ? C'est d'abord, dans la langue des Indiens du Panama, le Kakwahai, dernière étape dans l'initiation tribale, qui concerne le corps exorcisé. Mais « Hai », en français, dit aussi la haine. Haine de la société dite moderne, qui nous bombarde de ses signes, nous ensevelit sous ses images. Haine des mots, manipulés par d'effrayants « Maîtres du langage » qui les ont contaminés. Haine de la littérature aussi, de ses petites sociétés à caractère fermé desquelles J.-M. G. s'est toujours tenu à l'écart, opposant un simple sigle, acronyme presque anonyme, à toute idée de signature individualisée. « Qu'elles disparaissent enfin, ces œuvres individuelles » (H, 106), s'exclame-t-il. Ce n'est qu'en apparence une contradiction : l'œuvre en question, à mesure qu'elle se fait, projette savamment sa disparition dans le pluriel (en dépit du fait que, lorsqu'un auteur se dit écologique et qu'il vend plus d'un million de livres, il se trouve toujours un petit malin pour convertir cela en nombre d'arbres abattus). Dans la littérature aussi (dans laquelle on n'entre pas sans initiation non plus) insiste ou subsiste cette notion d'une transmission héréditaire. C'est dans ce sens peut-être qu'il faut comprendre le jeu des allusions à d'autres auteurs, à d'autres textes qu'on peut trouver chez plus d'un écrivain, même si trop souvent celui-ci réinvente « tout le cheminement du langage, pour lui seul, égoïstement » (H, 105), en solitaire – alors qu'il est question d'être plusieurs. C'est alors un peu comme si une seule et même main s'agitait à travers les temps, refaisant sans arrêt le même dessin recouvert à chaque fois sous d'autres mots, dans d'autres langues : il n'y a que des murmures, venus de loin, des empreintes collectives, elles-mêmes dérivées à partir de mythes anonymes. Le processus verbal débouche ainsi pour finir sur un langage universel où « trace » rime avec « efface », et qui n'est autre que le langage même de l'univers : sa respiration profonde. Traces toujours à refaire, parce que toujours s'effaçant, comme ces peintures dont les Indiens du Panama se recouvrent le corps, et qui, loin d'être indélébiles comme les tatouages, doivent sans cesse être repeintes : s'effaçant peu à peu sous la sueur ou sous la pluie, elles commencent d'ailleurs par être effacées, n'apparaissant qu'au lendemain de leur application, comme dessinées à l'encre sympathique.

Alors que dans les premiers textes, il y a de l'écrit, de l'imprimé partout, qu'on vit environné de signes débilitants que le héros cartographe

se promet d'enregistrer sans distinction, dans la seconde partie de l'œuvre, il s'agit plutôt de faire machine arrière et d'effacer toute trace de notre univers moderne, afin de renouer avec le « vrai » monde. Qu'y avait-il donc lieu d'effacer avec tant d'insistance dans le cas de l'écrivain ? Il y avait à recouvrir impérativement l'ancienne écriture : celle des premiers romans, dits expérimentaux, aux accents trop souvent empruntés à d'autres. Mais on n'efface jamais, on recouvre, on enveloppe. On n'enlève rien, on rajoute en raturant. D'une série de textes à l'autre, s'opère donc un double glissement : paradoxalement, dans les premiers textes, fortement influencés, on a l'air de ne suivre personne, alors que dans les textes plus tardifs, plus affranchis aussi, on se lance le plus souvent sur les pas d'un autre. C'est déjà le cas avec Lalla, qui en traversant le désert retrouve la trace de ses ancêtres, les Hommes Bleus. Car cet autre est idéalement un proche ou un parent, l'auteur suivant de préférence l'un des siens. Jusqu'alors partout en exil, celui-ci retrouve pour finir un territoire qui lui est propre, allant même jusqu'à fonder la fatalité de son état d'exilé permanent sur un jeu de mots avec l'ancienne terre d'origine : « Ex-île ». On aura compris que, sous les traits de ce garçon effacé, dont les origines se perdent dans une île lointaine de l'Océan indien, j'ai parlé, à vrai dire, d'un écrivain entièrement fictif qui aurait pour nom « Jean-Maurice Le Clézio ». On dirait bien que celui-ci n'a pu mener d'enquête sur ses propres origines qu'une fois élucidée la question de sa voix propre. À mesure que l'œuvre progresse, les exercices de réécriture d'autrui ont tendance à s'estomper devant les échos de sa propre écriture ; un principe d'auto-textualité semble l'emporter sur celui d'une intertextualité trop facilement repérable, l'auteur se réécrivant lui-même dorénavant : les pages sur l'approche du sommeil un peu trop imprégnées de la lecture de Proust seront réécrites douze ans plus tard, dans *L'Inconnu sur la terre*<sup>9</sup>, délestées de leur ancrage proustien ; c'est ainsi encore que des récits comme « Printemps » et « Kalima » constituent d'évidentes reprises de *Désert* ; que les errances de Jean Marro dans *Révolutions* redoublent visiblement celles d'Adam Pollo. Deux thèmes semblent se relayer à cette fin : celui de la mer et du sable sans fin. Si l'océan, d'abord peu présent dans cette œuvre, finit peu à peu par envahir l'espace leclézien, c'est peut-être aussi parce que la mer s'affirme naturellement comme l'agent le plus efficace pour opérer de tels effacements. Non moins, le désert, déjà présent dans *Le Livre des fuites*, s'affirmera comme la surface idéale pour recevoir les nouvelles traces, par définition anonymes. Sur ce plan, *Désert*, opère une décisive réorientation de l'œuvre, en définissant un point de rebroussement (annoncé déjà par le ton nouveau adopté dans les nouvelles de *Mondo*) : avec ses vastes étendues de sable, le désert (sur lequel existe pourtant toute une littérature dont Alain

---

9 J.-M. G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 175-179.

Buisine, dans un beau livre, intitulé *L'Orient voilé*, nous a rappelé certaines étapes) n'en permet pas moins l'établissement d'une surface pour ainsi dire vierge, délestée de toute trace, un espace de pur effacement – il suffit ici de se souvenir du mot de la fin de *Désert*: « Chaque jour, avec les mêmes gestes, ils effaçaient les traces de leurs feux, ils enterraient leurs excréments. Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans paroles. Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient »<sup>10</sup>. Hommes libres, peuples en voie d'extinction, brièvement rappelés à travers une pratique scripturaire elle-même en voie de disparition. Mais là réside peut-être aussi le piège dans lequel finit par tomber cette écriture qui se veut si contraire aux discours exotiques des voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle: car cette apparition-disparition correspond précisément au mécanisme du voile qu'Alain Buisine, en 1993, a si judicieusement dévoilé dans les discours que l'Occident tenait et continue de tenir sur cet Orient dont il ne peut appréhender l'aveuglante lumière qu'au travers d'un écran<sup>11</sup>. Sachons à notre tour en recevoir la leçon. Après avoir beaucoup aimé un auteur ou un texte, il faut pouvoir s'en défaire, l'abandonner, ne plus y revenir soi-même, mais le laisser vous poursuivre, vous habiter silencieusement, dans cet oubli apparent qu'on appelle retour sans fin.

---

10 J.-M.G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, p. 411.

11 Alain Buisine, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1993.



L'AVENTURE DU VIDE : ÉTUDE INTERTEXTUELLE DE *LA SAISON  
DES PLUIES* DE J.-M. G. LE CLÉZIO ET DE *L'ESSAI SUR  
L'EXOTISME* DE VICTOR SEGALEN

AMY CARTAL-FALK

LYCOMING COLLEGE WILLIAMSPORT

La relation d'intertextualité dans *La saison des pluies*, nouvelle publiée dans le recueil *Printemps et autres saisons*<sup>1</sup> de J.-M. G. Le Clézio, et *l'Essai sur l'exotisme*<sup>2</sup> de Victor Segalen, est riche. En ce qui concerne la question identitaire dans ses aspects corrélés à l'imaginaire de l'Autre, les deux écrivains valorisent le divers, rejettent un exotisme aventureux et insistent sur un exotisme harmonieux. Les points d'intersection et la divergence de leurs points de vue serviront de point de départ à notre étude.

Segalen constate que: «L'Exotisme n'est... pas une adaptation; n'est... pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on éteindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle<sup>3</sup>. Avatar de l'impénétrable, Gaby Kervern, la jolie Mauricienne qui quitte son île pour la Métropole, est un personnage leclézien par excellence.

En repérant le chemin de Gaby on remarque la manière dont ses traces illustrent le refus absolu chez Le Clézio, proche en cela de Segalen, d'un exotisme pittoresque. Gaby est un personnage qui entame un discours exotisant chez Jean Prat, le jeune Français qui tombe amoureux d'elle, discours qui cependant est impitoyablement déconstruit par Le Clézio. En même temps le rêve exotique de Gaby finit par la déception.

Cependant, le couple partage des moments de pure joie. Selon Bruno Thibault «[Le Clézio] élimine la poésie facile des 'différences' en insistant sur l'extase de la présence»<sup>4</sup>. Ces extases se renforcent par un lyrisme tendre.

---

1 J.-M. G. Le Clézio, *Printemps et autres saisons*, Paris, Gallimard, 1989.

2 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, préface de Gilles Manceron, Saint-Clément, Fata Morgana, 1978.

3 Victor Segalen, *op. cit.*, p. 38.

4 Bruno Thibault, *Le Livre des fuites de J.-M. G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne*, *French Review*, 65.3 (1992), p. 431.

L'aventure exotique du couple se dissout – pour se transformer en écriture. Selon Thibault: «L'exotisme fonctionne dans son œuvre, comme chez Victor Segalen, à la façon d'une métaphore ou d'un principe d'écriture: c'est-à-dire comme un déplacement du sens et du sujet»<sup>5</sup>. La manière dont le parcours de Gaby illustre cette problématique illumine l'art de Le Clézio, héritier de Segalen.

Rappelons que la critique contemporaine (Claude Cavallero, Marina Salles et Bruno Thibault, parmi d'autres) démontre, selon la formule juste de Glissant<sup>6</sup>, que Le Clézio est «dans le siècle»<sup>7</sup>. Il importe de considérer la teneur sociopolitique des textes de Le Clézio.

Dans *l'Essai sur l'exotisme*, Segalen définit le mot exotisme «enfermé dans son acception quotidienne de cocotiers, de chameaux, d'Îles enchantées, etc. comme un mot compromis et gonflé. Il en gonfla même si bien qu'il est bien près d'éclater, de crever, de se vider de tout»<sup>8</sup>. Plus loin, il offre sa propre définition: «Exotisme: qu'il soit bien entendu que je n'entends pas là qu'une chose, mais immense: le sentiment que nous avons du Divers» (*ibid.*). Les concepts clés de *l'Essai sur l'exotisme* de Segalen qui nous paraissent centraux pour la présente étude sur Le Clézio sont: la mise en valeur du Divers, le rejet de l'exotisme «romantique», et le remplacement du discours exotique-colonialiste par un exotisme d'harmonie.

Selon Segalen, Maurice de Guérin, un poète que l'auteur de *l'Essai sur l'exotisme* admire beaucoup «se pénètre de la Nature, puis il s'en retire totalement»<sup>9</sup>. En écrivant *Les Immémoriaux*, le but de Segalen était de mettre en application les principes de Guérin sur «l'Exotisme des races»<sup>10</sup>. Suite à chaque rencontre avec l'Autre, il reste encore deux entités séparées, distinctes. Segalen valorise donc la différence et la séparation.

C'est la raison pour laquelle il critique les contemporains romantiques de Guérin qui «n'ont fait de la nature que le corollaire de leur moi, et n'en ont rendu que des aspects particuliers. Tels Loti et tous les 'touristes impressionnistes'» (*ibid.*). Le Divers, selon Segalen, valorise l'Autre, qui n'est pas conçu comme inférieur<sup>11</sup>.

---

5 Bruno Thibault, *J.-M. G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 14.

6 Voir Jean-Louis Cornille «Glissant est-égal à Segalen?» *French Studies in Southern Africa* 34 (2005): 31-43.

7 Marina Salles, *Le Clézio: Notre contemporain*, Rennes, PUR, 2006, p. 310.

8 Victor Segalen, *op. cit.*, p. 63.

9 *Ibid.*, p. 49.

10 *Ibid.*, p. 49.

11 «Where the Romantics viewed the natural world as an extension of the self (in an aesthetics of pathetic fallacy), the exot perceives only 'the utterly irreducible difference which exists between two beings' (p. 33) as he is brought into contact with them. What the former fails to do is precisely the staging of a relation between self and other, in favour of an exoticism that, Charles Forsdick

D'après Segalen, l'exotisme est gracieux. «L'exotisme n'est vraiment pas affaire de romanciers exotiques, mais de grands artistes»<sup>12</sup>. Segalen souligne la complexité de l'exotisme qui demande une vision artistique incomparable. Il se distingue par là des autres auteurs de l'exotique: «La forme exotique telle que je la conçois mienne a plus de tenue, de trempe, de dignité, d'homogénéité, d'harmonie»<sup>13</sup>. Ce propos de Segalen semble annoncer l'expression de l'exotisme chez Le Clézio. Selon Thibault «Le Clézio substitue un nouvel «exotisme» fondé sur le fragment, la présence, la répétition, le monde entier»<sup>14</sup>. Notre étude insiste sur le thème de la présence, des moments harmonieux dans un monde inintelligible, tel que créé par Le Clézio.

Dans la nouvelle *La saison des pluies*, Gaby Kervern incarne ce que Segalen appelle «une incompréhensibilité éternelle»<sup>15</sup>. La majorité des personnages avec qui elle a un rapport ne parviennent pas à la saisir. Il est remarquable qu'elle ne les saisisse non plus car elle est elle-même en quête d'aventure à travers son voyage en France, une destination exotique pour la jeune Mauricienne.

À la première rencontre, Gaby, une orpheline pauvre de dix-sept ans qui est en train de quitter son île, révèle son empressement de partir le plus tôt possible. On apprend plus tard dans le récit qu'elle est hantée par des souvenirs de la Rivière Noire. Lors d'un ouragan, son père criait à Gaby et à sa mère de s'éloigner de la porte de leur cabane de bois. «Elle [Gaby] s'était blottie contre une femme, elle ne se souvenait même pas de son nom. Elle entendait cette voix de femme qui récitait des prières...»<sup>16</sup>. C'est un des seuls souvenirs qu'elle garde de sa mère et son père vient de disparaître. C'est un endroit dont elle n'arrive pas à s'échapper.

Le narrateur se demande si elle se rappelle les bruits et les sensations de sa douzième année, le moment de la rupture entre Gaby et Ti coco, son fidèle ami d'enfance qu'elle abandonne en lui préférant son amie Ananta. «Et puis, brusquement, avec la cruauté bouleversante des filles, Gaby ne voulait plus de lui»<sup>17</sup>. Ti coco, blessé, ne la comprend pas. «Cela dura cinq années,

---

notes, witnessed the 'relegation of the exotic either to the status of backcloth on which to project the self or to the role of the object of a self-centred quest'. This self-interested approach forgoes the possibility of Relation: the other is incorporated into the totalizing gaze of the self and its diversity is lost.» Lorna Burns, *Becoming-postcolonial, becoming-Caribbean: Édouard Glissant and the poetics of creolization*, *Textual Practice*, n° 23.1, 2009, pp. 103-104.

12 Victor Segalen, *op. cit.*, p. 58.

13 *Ibid.*, p. 59.

14 Bruno Thibault, *Le Livre des fuites de J.-M. G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne*, *French Review*, 65.3 (1992), p. 432.

15 Victor Segalen, *op. cit.*, p. 38.

16 J.-M. G. Le Clézio, *La Saison des pluies*, *op. cit.*, p. 217.

17 *Ibid.*, pp. 206-207.

au long desquelles Ti coco resta dans l'ombre espérant un impossible retour» (*ibid.*). Et Gaby le traite mal: «C'était bien pire: elle le regardait, le bleu de ses iris transparent d'indifférence» (*ibid.*). On peut aussi imaginer que son père mourant souffre quand elle l'abandonne en lui préférant des petites promenades avec Ananta. À la mort de son père, elle renoue brièvement avec Ti coco, puis elle s'embarque pour l'Europe. Le texte indique qu'elle cherche l'amour et une vie de confort et d'aisance matérielle.

Gaby est alors à bord du *Britannia*, le grand paquebot qui l'emmène en France. La voix narrative qui la décrit renforce le caractère illusoire de Gaby, qui est une construction floue. Le mouvement de la voix narrative dans quelques portraits de Gaby est à noter. «C'est comme ça que je la vois... Elle était ambitieuse, ardente. Elle était éblouissante de beauté, grande, avec le teint hâlé des Créoles, et cette masse de cheveux noirs qui contrastait avec le bleu de ses yeux» (208). Le narrateur intra-diégétique semble la décrire de sa mémoire. Il insiste sur ses cheveux noirs et ses yeux bleus.

«C'est comme cela que je l'imagine, si belle, attirante, dans sa robe légère en coton bleu à col blanc, qu'elle avait agrémentée d'une ceinture achetée en cachette au bazar de Port-Louis, ses cheveux noirs coiffés en chignon sous un chapeau de paille à larges bords»<sup>18</sup>. Elle s'identifie à son île et elle est chic; sa robe renforce la couleur de ses yeux bleus. Il est à noter que le verbe *voir* se transforme en *imaginer*, ce qui signale un changement de registre vers le langage poétique. Ce verbe renforce la nouvelle construction de la description du personnage. La répétition, par exemple, «c'est comme cela que» est un autre composant de cette construction.

C'est comme cela que je veux la voir, encore, telle qu'elle était, quand elle a descendu la coupée du *Britannia*, dans le froid de l'hiver français, apportant avec elle la lumière et la douceur de son île, le bleu magique de la mer des Indes, l'éclat de l'écume sur les récifs, les forêts, les lames brillantes des cannes, le chant des oiseaux. Elle devait avoir cela en elle, comme une grâce, qui éblouissait tous les hommes. Alors pour elle la vie était une fête, une promesse. C'était cela que l'on cherchait en elle, qu'on voulait lire: la jeunesse comme si elle était éternelle, la gaieté, la liberté créoles, qui transparaissaient dans sa voix, dans son accent chantant. Elle le savait, elle s'amusait de ce charme.

*La Saison des pluies*, p. 210.

Le Clézio souligne l'aspect «littéraire» de la description romantique de Gaby: la chaleur de l'île qui contraste avec l'hiver français: la lumière, le bleu, la mer, les paysages, les bêtes – tous les composants de l'exotique romantique, pour utiliser la formule de Segalen, sont là mais c'est une construction illusoire. Est-ce le discours «exotisant» la voix de Jean Prat?

---

18 J.-M. G. Le Clézio, *La Saison des pluies*, *op. cit.*, p. 210.

On voit la façon dont les personnages associent l'aventure exotique au bonheur, à la liberté individuelle. Ce qui est remarquable chez Le Clézio, c'est que Gaby joue bien son rôle de créole qui chante de petites chansons charmantes de son île. Les descriptions de Le Clézio nous font penser aux films de Dorothy Lamour des années quarante.

Au premier grand bal de Gaby « tourbillonnait dans sa robe légère, et son visage et ses épaules brillaient du rayonnement des tropiques. Dans sa chevelure noire, une fleur d'hibiscus faisait une tache violente, sensuelle. Jean avait été subjugué »<sup>19</sup>. C'est peu surprenant que Jean tombe amoureux d'elle. On imagine qu'il n'est pas assez fort pour résister à une telle force de la nature. Il est notable que la chevelure noire de Gaby, en tant que fétiche, véhicule sa sensualité. Il faut absolument qu'elle porte une fleur tropicale. C'est le discours exotique (romantique) du dix-neuvième siècle, rejeté par Segalen, que Le Clézio déconstruit au fil rapide des événements tragiques qui transforment plus tard la vie du couple.

Pourtant, Le Clézio se distingue de Segalen car il crée des passages où le couple partage des moments d'extase, ce que Thibault appelle la présence<sup>20</sup>. Le Clézio illustre la difficulté de connaître l'Autre, mais, à la différence de Segalen, la connaissance éphémère de l'Autre est possible dans l'univers leclézien. Le Clézio est néoromantique et humaniste, car il ne s'agit plus d'une quête de soi-même, mais d'embrasser l'Autre. Au lieu de chercher son moi reflété dans les paysages, c'est le rapport avec l'Autre qu'on cherche, non pas la différence.

« Gaby était entrée dans sa vie comme un mirage, comme un éblouissement, avec la grâce et la force d'une plante tropicale, d'un oiseau, et tout ce qu'il savait s'était métamorphosé, comme par l'effet d'une magie »<sup>21</sup>. Le fantastique prédomine. Le couple fait une fugue. Gaby s'associe au voyage, au bateau. « Entre les mains de Gaby, la *Dodge* était plus qu'une automobile. C'était un navire qui traversait les mers, qui voguait la nuit [...] Ils avaient des aventures »<sup>22</sup>. Ils se sont rencontrés lors d'un voyage en bateau, rencontre dont leur aventure amoureuse forme une prolongation. Ce qui est intéressant, c'est que Gaby commande « le bateau » car Jean s'avoue subjugué, passif. Mais l'aventure du vide s'annonce.

Comme en prévision de l'avenir, les pluies menacent le couple, et la *Dodge*, au milieu des flots, tombe en panne. Leur aventure, sur le plan littéral et figuratif, se terminera bientôt. Leur bébé est conçu pendant

19 J.-M.G. Le Clézio, *La Saison des pluies*, op. cit., pp. 211-212.

20 Bruno Thibault, *Le Livre des fuites de J.-M. G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne*, *French Review*, 65.3 (1992), p. 432.

21 J.-M.G. Le Clézio, *La Saison des pluies*, op. cit., p. 212.

22 *Ibid.*, pp. 215-216.

l'orage, situation qui rappelle l'image de la mère de Gaby contre qui la petite fille se blottissait pendant la saison des pluies. La maternité et la mort s'associent aux pluies. La voix narrative reste quand même nostalgique.

« C'est elle que je veux voir, encore »<sup>23</sup>. Le discours « exotisant » de Jean se dégrade : « Il y avait tout cela en elle, alors : la légèreté de la lumière, et la peur qui se cache derrière les choses, la peur qui voile le regard »<sup>24</sup>. Il est remarquable que Le Clézio associe une émotion négative, la peur, à la légèreté, autrefois positive dans les descriptions de sa robe et de la lumière. Les crises inexplicables de Gaby s'ensuivent. Alors enceinte, Gaby fait peur à Jean « le faisait presque trembler »<sup>25</sup>. Pourquoi ? Peut-être la grossesse la rend-elle plus humaine, moins sorcière. Ce changement de registre dans le discours de Jean Prat marque la dernière interaction entre les deux personnages. Jean n'est mentionné que brièvement lors de la mobilisation générale : « Jean Prat est monté dans un train, vers le nord » (223). Cela représente la rupture définitive du couple, le moment où ils cessent de se comprendre. Elle ne semblait pas triste au moment du départ de Jean « Elle est restée seule dans la ville, sans pleurer »<sup>26</sup>. Au lieu de pleurer son mari, Gaby a pleuré le refus des fonctionnaires du prénom Íñigo, remplacé par Ignace, qui était plus acceptable pour les autorités. Ce n'est pas surprenant que Jean voyage vers le nord, pour laisser Gaby pour jamais. Cependant, le sud, l'île, sera une future destination de leur enfant Íñigo.<sup>27</sup>

Dès son arrivée en France, Gaby se voit comme l'Autre et elle est perçue comme l'ennemi, exclue de la famille bourgeoise des Prat, à l'exception de la tante Colombe. La guerre et l'après-guerre représentent des moments de galère pour la petite famille, sans doute inspiré par la vie de l'auteur. Au lieu de se nourrir des mangues volées par Ti coco pendant son enfance, Gaby alors sans argent, glane des pelures pour les manger. Sans aucune nouvelle de son mari, Gaby devient de plus en plus marginalisée.

La cruelle histoire de Sguilaro, le charlatan prédateur qui vole et viole, représente la dégradation ultime de la petite famille. Gaby, alors gravement malade d'une fièvre, ne voit plus la lumière associée à elle dans les descriptions « exotisantes ». En fait, elle ferme les persiennes. Son regard autrefois étincelant, alors « des yeux brûlants, les lèvres bleues de froid »<sup>28</sup>. Le bleu de ses yeux se transforme en froideur cruelle. Il est remarquable

---

23 J.-M. G. Le Clézio, *La Saison des pluies*, op. cit., p. 216.

24 *Ibid.*, p. 217.

25 *Ibid.*, p. 222.

26 *Ibid.*, p. 223.

27 Voir l'analyse d'Isabelle Roussel-Gillet sur la prise de la parole de cet enfant étrange. *Des saisons et des lisières, de Printemps à La Saison des pluies*, in *Le Clézio aux lisières de l'enfance*, Université d'Artois, *Cahiers robinson*, n° 23, 2008, pp. 141-48.

28 J.-M. G. Le Clézio, *La Saison des pluies*, op. cit., p. 231.

qu'Ínigo soit quasi homophone à *indigo*. Le bleu des yeux de Gaby, d'Ananta et d'Ini se fait l'écho de la mer, du ciel, et du saphir provenant de son île que Gaby doit alors vendre pour de l'argent. Le bleu est lié aussi aux pluies. On peut conclure que le bleu romantique se vide de son sens original et exotisant et implique un mouvement vers la mort.

Trente-huit années se sont écoulées depuis son départ. Lorsqu'elle désire retourner chez elle, dans son île, à Vacoas, une dernière aventure se produit. « Elle restait immobile, avec seulement cette lueur vague devant les yeux, comme autrefois, quand elle regardait le jour se lever à travers la moustiquaire »<sup>29</sup>. À ces deux époques de sa vie, une sorte de barrière l'empêche de voir la réalité. Mais la mémoire se ravive lors des souvenirs des pluies. « Le toucher léger et insistant des gouttes sur les toits de zinc, le murmure des gouttières, les ruisseaux coulant tous ensemble jusqu'à la grande mare qui se tache de sang »<sup>30</sup>. Les sons 'u' dominant et les sons nasaux renforcent aussi un mouvement vers l'intérieur. Plus tard « Tout devenait si obscur, il y avait un nuage sombre sur la terre et sur les champs de canne, jusqu'aux pointes des montagnes. Il y avait ce froid dans son corps, ce long frisson » (*ibid.*). C'est une image qui préfigure la mort. Il est remarquable que Le Clézio insiste sur l'obscurité de ce mouvement vers la mort, et vers la mère, contre qui Gaby se blottissait pendant la saison des pluies. Le souvenir de sa mère se lie à un autre sens. « Comme autrefois, elle sentait l'odeur de sa mère qu'elle n'a pas connue, mêlée secrètement à l'odeur de la terre aux feuilles pourrissantes, à l'odeur des goyaves et des mangues, à l'odeur acre de la papaye ouverte sur la table de la cuisine, au parfum enivrant du galant-de-nuit » (*ibid.*). Ce passage fait écho au passage du début de la nouvelle où Ti coco lui vole des mangues. Ce sont les parfums de l'île : le galant-de-nuit, évocateur du jasmin, mélangés alors à la putréfaction. À travers ce discours poétique, Le Clézio montre que Gaby est clairvoyante, bien qu'aveugle.

Ananta, son amie d'enfance apparaît « vêtue d'une robe légère, un sari, avec ses cheveux noirs cascading sur ses épaules, et dans son visage obscur, ce regard bleu qui brûle »<sup>31</sup>. Cette apparition fugitive pétrifie Gaby « tandis que la silhouette surnaturelle la regard[e]ait » (*ibid.*). Le regard bleu et les cheveux noirs, nous rappellent Gaby lors de son départ de l'île. Le rêve exotique se dissout ici en écriture.

De retour à l'île Peureuse, Gaby essaie de reconnaître des voix familières, en se sentant une « odeur de fruit pourri »<sup>32</sup>, les restes du marché. On se rappelle la peur que Jean avait d'elle au moment de son départ pour

29 J.-M. G. Le Clézio, *La Saison des pluies*, *op. cit.*, p. 234.

30 *Ibid.*, p. 235.

31 *Ibid.*, p. 236.

32 *Ibid.*, p. 237.

la guerre. C'est la crainte qui domine aussi le retour de Gaby. Au-dessous de grands arbres « La foule s'écartait devant eux, ils passaient comme des spectres » (*ibid.*). La mort menace. Le jour de leur arrivée est remarquable pour les bruits et les sons, qui, comme Ini le lui explique, proviennent des manifestations pour l'indépendance.

La recherche d'Ananta est problématique: le taxi tombe deux fois en panne (comme la Dodge) avant d'arriver à Curepipe où personne ne la connaît. Gaby, alors découragée, se rend compte de la folie de sa quête et se laisse emporter par les souvenirs de ses moments passés avec Ananta «... un océan des cannes grises, un ciel chargé de nuages, [des] martins [qui] fuyaient comme des volées de feuilles dans le vent [et des] mares [qui] couraient les frissons<sup>33</sup>. Il est remarquable que les images de la nature évoquée par Le Clézio indiquent un mouvement vers l'intérieur.

Ti coco la retrouve, en reconnaissant sa chevelure noire et ses yeux encore bleus, alors aveugles. Enfin, Ini a appris le destin d'Ananta, qui est morte après la guerre, mais il ne partage pas ces nouvelles avec sa mère. Rejetés par les habitants de l'île, Gaby et Ini passent un dernier intervalle de bonheur, mais la saison des pluies s'annonce. Gaby et Ti coco redeviennent amis, malheureusement il est malade.

Gaby cherche encore Ananta, sans savoir la vérité de son sort. Au lieu de trouver son amie d'enfance, elle découvre la cruauté de son île. Dans un passage très réaliste, Gaby parle « aux vieilles femmes qui mouraient de cancer, aux mères abandonnées, aux filles de quinze ans enceintes et prostituées dans les hôtels paradisiaques de la côte »<sup>34</sup>. Le Clézio témoigne et critique le rêve exotique des colonisateurs, voire la société capitaliste, déshumanisée.

C'est ce à quoi il juxtapose la tendre description de la mort de Ti coco, la deuxième fois que Gaby dit adieu à un homme sans s'en rendre compte. À l'enterrement, elle ne pleure pas (pareil au moment du départ de Jean). Elle « sent une douleur, une brisure en elle, un froid insurmontable »<sup>35</sup> et la fièvre revient. Dans un état de délire, Gaby sanglote enfin, et ses larmes annoncent les pluies de l'orage liées à la mort. Dès qu'Ini reviendra, elle pourra enfin mourir.

C'est à ce moment que l'art de Le Clézio brille, ce qui rappelle le commentaire de Segalen sur l'exotique et les grands artistes; le ton est touchant sans être larmoyant. Dans un passage métaphorique dominé par les nasales, c'est un retour aux origines, vers Ananta, où il y a « des champs de cannes [...], une lumière intense et irréaliste [...], les yeux brillants comme

---

33 J.-M. G. Le Clézio, *La Saison des pluies*, op. cit., p. 238.

34 *Ibid.*, p. 245.

35 *Ibid.*, p. 246.

des gouttes [...], un sourire étrange flotta[n]t sur ses lèvres [...], des barques de pétales [...], les cheveux qui flottent autour d'elles comme des algues»<sup>36</sup>. Selon Thibault «Chaque voyage est en effet un voyage vers soi, vers un Ailleurs et vers le Dehors, mais aussi un voyage vers le Dedans, vers le monde intérieur et vers «l'autre côté» de la psyché»<sup>37</sup>. C'est un moment de catharsis, une sorte de renaissance, le voyage que Gaby fait vers la mort. Gaby n'oublie pas de dire adieu au troisième homme de sa vie, Inigo. La nouvelle se termine par des informations qui révèlent la générosité modeste de Ti coco, qui a toujours aimé Gaby, et à qui il a toujours été dévoué.

Pour conclure, le rêve exotique chez Jean et Gaby s'associe d'abord au voyage, à la beauté, à la magie, à la sensualité, à l'amour, et à la liberté. Pendant leur court mariage ils n'arrivent à se saisir qu'à partir des moments intimes où les différences entre eux se transforment en extases de la présence. Le lyrisme de ces passages est éphémère. Le monde menace. Le couple se sépare sans se revoir et Jean disparaît, ce qui mène à une vie de galère pour Gaby et Ini. Gaby s'aveugle littéralement, ce qui est la manifestation de sa vue obscurcie sur le plan figuratif. Son voyage exotique ultime est la mort, un retour à ses origines, près de sa mère, que Le Clézio dépeint d'une beauté accablante.

La pluie tue et donne naissance: passons à Ini, l'enfant du couple. Malgré une enfance traumatisante, Ini voit le monde entier, c'est-à-dire d'une manière différente de ses parents; vers la fin de la nouvelle le lecteur a de l'espoir pour son avenir. L'enfant de Gaby et Jean voyage entre les deux cultures; il n'est figé ni dans l'une ni dans l'autre. Comme l'écrit Patrick Kéchichian, «l'ailleurs, pour Le Clézio, ne met pas sur le chemin d'une perte de soi. En 2003, dans *Révolutions*, roman où l'autobiographie est présente, il livrait son profond désir: "Être à la fois ici et ailleurs, appartenir à plusieurs histoires". Non pour les charmes de l'exotisme et du pittoresque, mais pour se retrouver, se comprendre vraiment. C'est sans doute cette hauteur et cette largeur de vue que le prix Nobel a décidé d'honorer en 2008.»<sup>38</sup>

36 J.-M.G. Le Clézio, *La Saison des pluies*, *op. cit.*, pp.247-248.

37 Bruno Thibault, J.-M.G. Le Clézio et la métaphore exotique, *op. cit.*, p. 14.

38 Patrick Kéchichian, *Le Clézio, prix Nobel de la rupture*, Le Monde (11 octobre 2008), p. 22.



LES AVATARS DE LA PAROLE MÉTISSE  
DANS *RAGA* DE J.-M. G. LE CLÉZIO ET  
*LA TERRE MAGNÉTIQUE* D'ÉDOUARD GLISSANT

CLAUDE CAVALLERO

UNIVERSITÉ DE SAVOIE (CHAMBÉRY)

Les œuvres de J.-M.G. Le Clézio et d'Édouard Glissant sont éminemment placées sous le signe du métissage – selon les divers sens, parfois spéculatifs, que recouvre aujourd'hui cette notion<sup>1</sup>. Les personnages des romans de Le Clézio, souvent voués à l'errance, se jouent des frontières et des immobilismes liés aux certitudes trop évidentes, à la fausse quiétude d'une identité homogène. Entre l'ici et l'ailleurs, des abords du Sahara à l'embouchure du fleuve Niger, des reculées mexicaines aux rivages de l'île Maurice, leurs regards et leurs gestes inspirent un décentrement comparable à celui de la démarche ethnographique. Au fil de ce parcours nomade, l'auteur privilégie les marges comme lieux de l'interculture dans lesquels le divers et l'altérité s'érigent de manière subreptice en valeurs référentielles des récits. Certes Le Clézio est-il davantage un écrivain du voyage – ou des voyages, des « équipées » rappelant parfois Segalen – que ne l'est Édouard Glissant. Fortement attaché à son île natale (la Martinique), l'auteur antillais n'en cherche pas moins à promouvoir l'idée d'une identité complexe, partagée entre l'essence et le devenir, la mémoire « raturée » et l'avènement d'un peuple nouveau qu'il met en scène dans ses romans aux accents épiques, ce qui lui permet de replacer la problématique spatiale des migrations dans une perspective temporelle et historique... Le lien intertextuel entre les œuvres de Glissant et de Le Clézio paraît ainsi se dessiner clairement : ce rapport concerne au premier chef le thème du métissage comme phénomène essentiel à considérer parmi les remous encore sensibles de la décolonisation, à l'heure de la mondialisation galopante. Mais qu'en est-il, dans le même temps, de l'aspect formel ou esthétique de leurs démarches littéraires, que rien ne semble

---

1 Nous renvoyons à l'ouvrage *Le métissage* de François Laplantine et Alexis Nouss, qui présente une réflexion novatrice sur les diverses interprétations possibles du phénomène du métissage. François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Téraèdre (rééd.), 2008.

a priori permettre de rapprocher? La rencontre des deux auteurs autour d'un même projet éditorial aux éditions du Seuil nous offre l'occasion unique de pouvoir confronter leurs cheminements d'écriture d'une façon circonstanciée<sup>2</sup>.

L'on doit cette convergence éditoriale à l'initiative hardie de Patrice Franceschi. Explorateur et écrivain lui-même, Patrice Franceschi a mené plusieurs campagnes d'expéditions autour du monde sur les traces de Louis Antoine de Bougainville... En 2001, sa première *Boudeuse* – une jonque à coque de bois – sombre au large de Malte à la suite d'une voie d'eau. C'est alors que l'aventurier, qui n'abandonne jamais la partie, fait l'acquisition d'un ancien bâtiment-école à coque d'acier construit aux Pays-Bas. Avec le concours de la Marine Nationale, il réarme le navire en trois-mâts goélette et forme le projet de partir à la découverte des « peuples de l'eau »<sup>3</sup>. Pour chacune des expéditions prévues, un écrivain-chroniqueur est invité à bord afin de témoigner ensuite de l'expérience. Lancée sur les mers du globe en juillet 2004, *La Boudeuse* – troisième du nom<sup>4</sup> – accomplira un tour du monde de quelques 33 000 nautiques – 60 000 kilomètres – dans le but de mesurer les conséquences du choc des cultures sur des peuples autochtones de l'Amazonie, de l'île de Pâques, et de la Mélanésie. Tel est le contexte dans lequel les deux auteurs furent successivement associés à l'une des expéditions.

La collection *Peuples de l'eau*, dirigée en l'occurrence par Édouard Glissant, rassemble à ce jour quatre ouvrages écrits par les chroniqueurs Alain Borer, Gérard Chaliand, Édouard Glissant (en collaboration avec Sylvie Séma) et J.-M.G. Le Clézio. Quatre livres, quatre voix pour témoigner, chacune à leur manière, d'une même aventure humaine. Situons chronologiquement les textes : l'ouvrage qui inaugure la collection en juin 2006 est celui de Gérard Chaliand, intitulé *Aux confins de l'Eldorado*. Le récit de Le Clézio *Raga, Approche du continent invisible* paraît dans la foulée, en novembre 2006. *La terre magnétique, Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques* est publié par Glissant un an plus tard, soit en novembre 2007. Enfin, le volume d'Alain Borer *Le Ciel & la carte, Carnet de voyage dans les mers du*

---

2 Édouard Glissant, *La Terre magnétique, Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, Paris, Seuil, collection « Peuples de l'eau », 2007. J.-M.G. Le Clézio, *Raga, Approche du continent invisible*, Paris, Seuil, collection Peuple de l'eau, 2006.

3 Il s'agit des peuples, essentiellement insulaires, accessibles par voie d'eau, tels les Indiens Yuhup d'Amazonie colombienne, Rapa Nui de l'île de Pâques, Polynésiens des mers du Sud, Mélanésiens de l'île Pentecôte... La plupart partagent le triste sort d'être menacés de disparition, parfois à très court terme. Cf. Patrice Franceschi, *La Grande Aventure de la Boudeuse*, tome I, *De l'Amazonie aux îles du Pacifique*, Paris, Plon, 2008.

4 *La Boudeuse* historique, commandée par Louis Antoine Bougainville, était une frégate. C'est à bord de ce navire que l'explorateur effectua son périple autour du monde, relaté dans le *Voyage autour du monde* (1871). Cf. Louis Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde* [1871], éd. critique par M. Bideaux et S. Faessel, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2002.

*Sud à bord de la Boudeuse*, sort en librairie en mars 2010. Il est à noter que l'ordre des publications ne recoupe pas la chronologie exacte des expéditions : si l'ouvrage de Chaliand rend effectivement compte de la première étape du voyage (la traversé de l'Atlantique, puis la remontée du fleuve Amazone), celui d'Alain Borer, bien qu'étant le plus tardif, concerne la troisième étape, tandis que le livre d'Édouard Glissant correspond à la seconde expédition et *Raga* à la quatrième, ainsi que l'illustre le tableau suivant :

<b>période de l'expédition</b>	<b>lieu de l'expédition</b>	<b>auteur du livre</b>	<b>date de publication</b>
août / novembre 2004	Amazonie	G. Chaliand	juin 2006
janvier / février 2005	île de Pâques	E. Glissant	novembre 2007
mars / avril 2005	Tahiti	A. Borer	mars 2010
août / septembre 2005	Vanuatu	J.-M. G. Le Clézio	novembre 2006

Tableau comparatif des périodes d'expédition et des dates de publication des ouvrages de la collection *Peuples de l'eau* aux éditions du Seuil.

Face à ce relatif déphasage, on peut se demander dans quelle mesure l'ordre de publication au sein de la collection a pu venir impacter la forme des textes, du fait de contraintes éditoriales spécifiques. Il va de soi, par exemple, que la nécessité de présenter le projet d'ensemble des expéditions s'est imposée de manière logique à l'auteur du premier volume. Gérard Chaliand confie notamment à ce propos : « Étant le premier chroniqueur des douze expéditions de La Boudeuse, je me dois de présenter succinctement le navire »<sup>5</sup>. De fait, ce récit de « premier chroniqueur » sacrifie à la forme usuelle du journal de bord : les étapes du voyage, datées avec soin, en respectent la linéarité chronologique, et pour rendre plus vraisemblable la durée de la navigation atlantique, l'auteur n'hésite pas à intégrer un rappel historique des épopées maritimes portugaise et espagnole de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Cet aspect didactique induit est entretenu tout au long de la partie amazonienne du récit, dont le narrateur indique d'emblée qu'elle symbolise « une remontée dans le temps »<sup>6</sup> : l'origine légendaire du nom Amazone ne manquera pas d'être évoquée à partir des chroniques de Gaspar de Carvajal, lesquelles relatent la première descente attestée du fleuve par Orellana en 1541<sup>7</sup>, de même que le mythe chimérique de l'Eldorado – qui renvoie au titre de l'ouvrage – se trouve longuement commenté<sup>8</sup>.

5 Gérard Chaliand, *Aux confins de l'Eldorado*, Paris, Seuil, collection « Peuples de l'eau », 2006, p. 19.

6 *Ibid.*, p. 54.

7 *Ibid.*, pp. 83-84.

8 Gérard Chaliand, *op. cit.*, pp. 87-93.

Ce premier titre, en dépit de son intérêt documentaire indéniable, conférait à la collection « Peuples de l'eau » une connotation exotique somme toute assez convenue et que les illustrations de couverture, sur un fond de bleu et d'oranger chatoyant, semblaient assumer sinon revendiquer. Une telle orientation n'a pas été poursuivie, et les volumes suivants ont renoué avec la sobriété graphique que l'on observe usuellement à l'endroit d'ouvrages critiques. Les couvertures se trouvent dépourvues d'illustration, déjouant toute attente d'exotisme, et seul Alain Borer s'inscrit dans la perspective cognitive de la chronique, selon un style et un ton toutefois très éloignés du propos de Gérard Chaliand. Borer choisit en effet l'humour et l'ironie pour relater son séjour à bord de *La Boudeuse*, une expérience vécue de bout en bout comme une souffrance en raison du mal de mer cuisant dont il est victime, tel un maléfice, dès l'appareillage des îles Gambier. Sous la plume compulsive de l'écrivain, *La Boudeuse* se transforme aussitôt en *Gerbeuse*, et l'on apprend beaucoup plus au fil ces lignes faussement jubilatoires à propos des symptômes cliniques caractérisant le mal chronique qu'à l'endroit des populations autochtones rencontrées sur les îles. L'aventure vire au cauchemar à bord d'un navire transformé en lieu de simulacre, un « théâtre navigant »<sup>9</sup> dans lequel chacun est costumé – marinière à rayures et pantalon de toile – pour tenir un rôle d'équipage rendu hypothétique. Tel Jonas dans le ventre de la baleine<sup>10</sup>, Alain Borer alias « le moribond à fond de cale »<sup>11</sup> subit un complet « naufrage intérieur »<sup>12</sup>, il fait l'apprentissage d'une « leçon de néant »<sup>13</sup> d'autant plus rude qu'inattendue, mais qui n'infirme pas l'épigraphe de Montaigne placée en exergue de l'un des chapitres : « Je réponds à ceux qui demandent raison de mes voyages que je sais bien ce que je fuis mais non ce que je cherche »<sup>14</sup>. On voit que ce n'est plus l'aventure qui se déconstruit, mais la quête elle-même qui se délite...

Les textes de J.-M.G. Le Clézio et d'Édouard Glissant s'éloignent réciproquement d'une telle posture énonciative. Ni *Raga* ni *La terre magnétique* ne répondent au cahier des charges de la relation de voyage. Quitte à décevoir l'attente de lecteurs attentifs au « prière d'insérer » reproduit en quatrième de couverture, l'ambition de ces récits n'est en rien de relater l'épopée de *La Boudeuse* et de ses hommes d'équipage livrés en pâture aux houles sournoises des mers du Sud. Des manœuvres de la goélette, il n'est guère question dans ces deux narrations qui ont plutôt tendance à évacuer

9 Alain Borer *Le Ciel & la carte, Carnet de voyage dans les mers du Sud à bord de la Boudeuse*, collection Peuples de l'eau, Paris, Seuil, 2010.

10 *Ibid.*, p. 140.

11 *Ibid.*, p. 189.

12 *Ibid.*, p. 151.

13 *Ibid.*, p. 133.

14 Michel de Montaigne, *Essais*, III, 2, cité par Alain Borer, *op. cit.*, p. 19.

la dimension géographique du voyage – et du voyage dans le voyage, car il faut d'abord atteindre l'hémisphère Sud avant de s'embarquer à bord de *La Boudeuse*. De fait, Jean-Marie Le Clézio ne dit pas un mot de son séjour à bord du voilier, non plus qu'il n'apparaît dans le film documentaire réalisé par Patrice Franceschi<sup>15</sup>. *La terre magnétique* constitue à cet égard un cas d'espèce, puisque ce n'est pas l'auteur lui-même qui effectue le voyage sur l'île de Pâques, mais son épouse Sylvie Séma, par ailleurs illustratrice de l'ouvrage.

Le livre d'Édouard Glissant rend ainsi explicite la question fondamentale de l'articulation du regard et de l'écriture, dont on comprend qu'elle se pose à l'ensemble des auteurs de la collection. L'horizon d'attente du récepteur se trouve déterminé pour partie par l'objectif assigné aux écrivains-chroniqueurs, à savoir « témoigner » de leur participation à l'une des expéditions de *La Boudeuse* « sur le thème des peuples de l'eau »<sup>16</sup>. Certes la notion de témoignage, référée aux noms des écrivains, laisse-t-elle d'emblée supposer une part substantielle de subjectivité dans l'élaboration du récit. Mais le spectre de l'authenticité, voire de l'objectivité descriptive, ne cesse pour autant d'hypothéquer l'esprit du lecteur curieux de découvrir les us et les coutumes particulières de Rapa Nui, ce « corps-île de l'île, écrit Glissant, dont les secrets ont résidé circulé dans les veines des volcans des habitants, inséparables »<sup>17</sup>. L'incipit de *La terre magnétique* revêt en ce sens une importance spéciale, puisque s'y exprime une tension du pacte scripturaire à partir duquel le lecteur pouvait s'attendre à suivre le cheminement simultané du regard et de l'écriture tel qu'il se donne à lire en outre dans les récits ethnographiques de Mauss ou de Malinovski. La collaboration annoncée avec Sylvie Séma peut d'abord faire songer à un récit double (à deux voix) mais l'on apprend qu'en raison de l'impossibilité physique dans laquelle se trouvait Édouard Glissant de se rendre en personne sur l'île, le livre fut construit différemment :

Nous étions convenus de travailler en relais et de fréquenter l'île de ces deux manières qui peut-être se compléteraient : Sylvie sur ce qu'il fallait bien appeler le terrain [...] et moi par les commentaires que je ferais de ce qu'elle enverrait et de ce qu'elle rapporterait, notes, impressions, dessins, films et photos, et par l'ordre ou le désordre de littérature qu'avec son aide j'apporterais à ces documents et à son sentiment ainsi abruptement saisi. Édouard Glissant, *La terre magnétique, Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, p. 9.

15 Gérard Chaliand est le seul des quatre écrivains à avoir participé au tournage de l'un des films réalisés. Cf. *La Boudeuse autour du monde*, 8 films d'aventures réalisés par Patrick Franceschi, capitaine de La Boudeuse, MK2, EVD 1264, 2007.

16 Gérard Chaliand, *op. cit.*, p. 11 & 25.

17 Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 92.

Cette convention un peu surprenante a le mérite de la clarté. La composition originale du texte s'y trouve assumée, de même que l'interférence inévitable des regards, des affects et des impressions transcrites. Afin d'illustrer ce libre choix, le narrateur souligne l'insignifiance des dates de l'arrivée à l'île de Pâques, prenant ainsi une distance définitive avec la forme du carnet de voyage: «Les gens du bateau [...] n'auraient pas su dire en quel jour ni à quelle heure la chose se produisit, mais ce fut à douze heures zéro une à ce qu'on crut savoir, ce vendredi ou ce dimanche d'ils ne pensaient quel mois, et ils ne se souciaient pas de l'année»<sup>18</sup>. Par-delà les contingences, l'écriture peut dès lors s'ouvrir à la parole de l'Autre en nous associant à la combinatoire poétique des mots inspirés par un regard pluriel. Sylvie Séma n'est d'ailleurs pas la seule médiatrice mise en scène. La gardienne des monuments de Rapa Nui, Betty Rapu, s'adresse à Édouard Glissant par le truchement d'une caméra vidéo. Son témoignage, confortant l'idée d'une puissance invisible, insiste sur l'impression de mouvance que l'on ressent sur l'île en raison de l'omniprésence du vent et des courants marins<sup>19</sup>. De la même façon, Papa Kiko, l'un des sages de Rapa Nui, atteste l'importance des croyances ancestrales. Il décrit en outre les ravages de la lèpre rapportée de Tahiti au début du XX<sup>e</sup> siècle. «La voix des anciens, conclut-il, c'est la voix du savant»<sup>20</sup>. Au fil des pages, le texte s'enrichit de telles inflexions qui donnent forme à l'intention d'approcher l'Autre dans le respect de sa culture...

L'ouvrage de Le Clézio rassemble également des récits enchâssés, mais selon une procédure qui n'a rien de programmatique: le lecteur ne découvre qu'au coup par coup les fragments inspirés par Charlotte Wèi Matansuè, dédicataire de l'œuvre, dont on sait qu'elle guida l'auteur sur les hauts de Melsissi. L'un des fragments consigne une légende démarquée du récit premier, où se trouve dévoilée l'origine prêtée à la liane *laba* utilisée pour teindre les nattes traditionnellement fabriquées par les femmes. À la différence de Glissant, l'auteur a recours au style direct pour rapporter les propos de Charlotte commentant l'arrivée du christianisme à Raga<sup>21</sup> ou l'interrogeant sur l'épidémie du sida<sup>22</sup>. Le témoignage de Willie Orion Bébé, chef coutumier de Pangî, fait l'objet d'un montage similaire, lequel n'est pas sans rappeler le reportage cinématographique de Franceschi<sup>23</sup>. S'il rejoint sur ce point certains passages de *La terre magnétique*, le livre de Le Clézio nous paraît privilégier de surcroît les arrêts sur image, l'attention au marquage, aux détails significatifs – le tronc d'arbre transformé en pierre

---

18 Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 13.

19 *Ibid.*, pp. 29-31.

20 *Ibid.*, p. 107.

21 J.-M. G. Le Clézio, *op. cit.*, pp. 78-80.

22 *Ibid.*, p. 92.

23 *Ibid.*, pp. 56-58.

sur le rivage, trace d'un lieu saint – lorsque la narration glissantienne, moins conventionnelle dans sa fonction de régie, semble se mêler au flux continu des forces mystérieuses de l'île de Pâques...

Seule la parole peut se faire médium de la mémoire et des rêves entraperçus. En ce sens, la relation qu'entretiennent ces textes à l'image n'appelle guère de remarques<sup>24</sup>. En l'absence de photographies, modèle parfait de la description apte à saisir le fugitif, l'évanescent, l'aléatoire, l'ouvrage d'Édouard Glissant comporte cinq illustrations graphiques réalisées par Sylvie Séma. Dans les marges du texte, ces compositions en noir et blanc, quoiqu'assez peu expressives, mettent l'accent sur la « mémoire végétale » de l'île<sup>25</sup>, l'empreinte du bois, le flou des reliefs émergeant de l'horizon. *Raga* ne comporte en revanche que deux illustrations : l'une consiste en un schéma du ciel austral<sup>26</sup> ; l'autre, placée en début d'ouvrage, reproduit (également en noir et blanc) une aquarelle d'Anna Le Clézio, fille de l'auteur<sup>27</sup>. La sobriété de telles images ne se prête guère à l'interprétation, elle ne peut qu'aiguiser l'attention du lecteur à l'égard des témoignages verbaux transcrits au fil des pages.

Que le voyage soit bien souvent et avant tout une aventure de mots et de livres relève d'une évidence commune. C'est ce que suggère Michel Le Bris dans une question rhétorique : « Que serait un voyage sans le livre qui l'avive, et en prolonge la trace, sans le bruissement, aussi, de tous ces livres qui le guidèrent et que nous lûmes avant de prendre la route ? »<sup>28</sup>. Ni *Raga*, ni *La terre magnétique* ne démentent cette règle d'or, et si l'on peut parler d'écriture métisse à propos de ces ouvrages, c'est notamment en raison du tissage intertextuel riche et subtil qui contribue de manière sensible à leur intérêt. Il convient, selon la distinction courante, de distinguer entre les modalités interne et externe d'une telle intertextualité.

Les références explicites à des ouvrages traitant de l'histoire et de la culture de l'île visitée sont manifestement plus nombreuses dans le récit de Le Clézio. Elles ont surtout une fonction heuristique et prennent parfois, nous le verrons, la forme d'une synthèse. En guise d'introduction au voyage, l'auteur se réfère au témoignage de Pedro Fernandez de Quiro<sup>29</sup> pour replacer la découverte du Vanuatu (autrefois appelé Nouvelles-Hébrides) parmi le mythe fameux de la *terra incognita*, lequel perdura on le sait

24 Aucun des volumes de la collection *Peuples de l'eau* n'est abondamment illustré, ce qui relève implicitement d'un choix éditorial.

25 Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 45.

26 J.-M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 21.

27 Il s'agit précisément d'une figuration de la baie Homo réalisée à partir d'un croquis de l'auteur daté du 10 septembre 2005.

28 Michel Le Bris, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 1992, p. 120.

29 J.-M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 11.

jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. L'île de Raga appartient à ce continent longtemps resté invisible, « un continent fait de mer plutôt que de terre, archipels, volcans émergés des profondeurs, récifs coralliens que les hommes ont peuplé selon la plus téméraire odyssée maritime de tous les temps [...] Le continent du rêve »<sup>30</sup>. Dans un chapitre suivant, l'auteur oriente le lecteur vers une étude universitaire consacrée aux nattes dont la confection traditionnelle reste l'apanage des femmes de Raga, et qui représentent pour elles « un moyen d'accès au pouvoir »<sup>31</sup>. D'autres références concernent le phénomène du *blackbirding* ayant contribué à la désolation de l'île, comme l'ont montré Charlene Gourguechon et Joël Bonnemaïson<sup>32</sup>. Enfin, différentes versions du mythe de la genèse sont rapportées d'après les récits consignés par Jean Guiart, par le père Élie Tattevin et par Margaret Jolly<sup>33</sup>. Des extraits de ces textes font l'objet de citations en caractères italiques. Les données bibliographiques s'articulent ainsi à l'orientation globalement transcriptive du récit, suggérant un dialogue en forme d'aller-retour, de balancement entre le vu, l'écouté, et le lu, l'étudié. À partir des évocations liminaires de Bougainville, de Cook, ou de Magellan, il devient possible d'imaginer le « voyage sans retour » de Matantaré et des siens à bord de la pirogue taillée dans le tronc d'un arbre à pain ; il nous devient loisible de partager en rêve cet ardent désir d'atteindre un monde nouveau...

Dans le texte de Glissant, les références aux recherches ethnographiques s'avèrent beaucoup plus discrètes. Les travaux d'Alfred Métraux sont cités à deux reprises : à propos de l'origine mythique des tatouages corporels que pratiquent les pascuans<sup>34</sup>, et s'agissant de la crédibilité des témoignages autochtones recueillis<sup>35</sup>. Ce sont surtout les renvois ponctuels à des œuvres littéraires qui se détachent du texte : l'évocation de *Moby Dick*, chef-d'œuvre de Melville<sup>36</sup>, le clin d'œil à *Connaissance par les gouffres* d'Henri Michaux<sup>37</sup>, ainsi que les citations d'une allocution de Pablo Neruda venu sur l'île en 1971<sup>38</sup>. La résonance intertextuelle de ces textes demeure néanmoins limitée, tandis que les allusions aux propres publications de l'auteur se font beaucoup plus prégnantes d'un chapitre sur l'autre. Cette intertextualité restreinte, par laquelle l'écriture tisse ses liens avec l'ensemble de la « poétique de la relation », mérite naturellement qu'on s'y arrête.

---

30 *Ibid.*, p. 12.

31 *Ibid.*, p. 41.

32 Joël Bonnemaïson, *L'Arbre et la pirogue*, Paris, Orstom, 1986 ; Charlene Gourguechon, *L'Archipel des tabous*, Paris, Laffont, 1974.

33 J.-M. G. Le Clézio, *op. cit.*, pp. 82-85 et 89-90.

34 Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 47.

35 *Ibid.*, p. 56.

36 *Ibid.*, pp. 13-14.

37 *Ibid.*, p. 53.

38 *Ibid.*, p. 54 et 80-81.

Sous la plume d'Édouard Glissant, l'île de Pâques ne perd rien de son étrange mystère ni du magnétisme qu'on lui attribue à l'ordinaire. Tout au contraire. L'île devient « le réceptacle de toutes [les] énergies ramassées au long de l'errance, qui étalaient dès lors des forces, leurs forces, lesquelles pouvaient irradier spirituellement et s'élargir partout »<sup>39</sup>. Les questions que pose au visiteur l'histoire de Rapa Nui sont multiples, à commencer par l'énigme des statues: « Pourquoi avaient-elles perdu leurs yeux? Quelles promesses n'ont-elles pas tenues? Les rivalités de clan suffisaient-elles à justifier qu'elles ont été jetées par terre, et brisées? »<sup>40</sup>. Faut-il d'un passé intelligible, cette terre apparaît « cryptée, tatouée des motifs de l'univers »<sup>41</sup>. Aujourd'hui encore, le secret de son ancienne écriture demeure et nul ne peut mettre fin aux habituelles supputations, « ragots des marins, contes des visiteurs, exposés des ethnographes, confidences des amateurs »<sup>42</sup>. Selon Betty Rapu, sensible aux légendes, l'île ne constitue pas un socle fixe, mais ressemble à une embarcation à la dérive: « elle est un bateau errant, dont seuls les oiseaux migrateurs connaissent la course »<sup>43</sup>. Cette considération n'est pas pour déplaire à Édouard Glissant, dont le goût de l'errance, porteuse de nouveauté, de différence et d'imprévisibilité, s'oppose à l'idée d'immobilisme, à la finitude égocentrique de la racine unique... L'image du bateau est d'ailleurs très présente dans la culture de Rapa Nui, comme l'attestent certains « pétroglyphes » rupestres, les ruines d'édifices en forme de galions construits après les expéditions occidentales du XVII<sup>e</sup> siècle, ou encore la fascination exercée sur les habitants par la lune, que relève Glissant: « Elle suppose l'explication que pour ceux-ci la lune représente en effet un bateau, image parfaite et parfaitement harmonieuse, dont le croissant balance en équilibre, c'est le bateau qui traverse le grand triangle et qui mène à l'univers »<sup>44</sup>.

Le symbolisme de l'île mouvante, par-delà son origine mythique, rejoint de manière très précise la pensée archipélique du poète antillais. Cette île qui « glisse sur une nappe d'eau »<sup>45</sup> devient comparable à un corps, une entité vivante susceptible de se transformer et dont l'isomorphisme se nourrit alors des « apports multiples des mondes extérieurs »<sup>46</sup>. Rappelant la situation

39 Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 18.

40 *Ibid.*, p. 21.

41 *Ibid.*, p. 41.

42 *Ibid.*, p. 20.

43 *Ibid.*, p. 41.

44 *Ibid.*, p. 74.

45 *Ibid.*, p. 53.

46 Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 18. Signalons à ce propos l'indication de Gilbert Durand, qui attache la signification de l'île à celle d'une « image mythique de la femme, de la vierge, de la mère ». Cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (11<sup>e</sup> édition), p. 274.

historique de la Martinique, l'île de Rapa Nui figure un modèle d'interaction entre les cultures, comme le laboratoire d'une humanité à venir, ce qui en fait aux yeux de Glissant le charme autant que la beauté « simple et complexe »<sup>47</sup>. Parmi d'autres, un lieu particulier permet de saisir le magnétisme de telles interactions, il s'agit du cratère de l'ancien volcan Rano Kau, dont l'intérieur dessine une vaste lagune ouverte à l'immensité céleste :

Au fond du volcan, les herbes et les joncs sont découpés en tablettes roulant sur l'eau, sur lesquelles à leur tour les ombres du ciel et les couleurs mouvantes de ces joncs inscrivent les paroles apportées par les vents d'Asie ou d'Amérique, qui se mêlent à celles de la Micronésie, ou de la Nouvelle-Zélande, les nouvelles des familles grandies en Polynésie et aux Marquises, qui rebondissent jusqu'à une pyramide de pierres qui est comme un repère, un sextant à la fois céleste, terrestre et marin.

Édouard Glissant, *La terre magnétique, Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, p. 46

L'île à la dérive, déterritorialisée, dont l'histoire s'est brisée sous le regard amputé des Moaï, soigne son traumatisme au travers de cette nouvelle naissance symbolique. Ce n'est pas un sentiment tragique qui se fait jour après « cet absolu très opaque des profondeurs » (*ibid.*), mais « une résolution tranquille et banale des accordailles les plus imaginables, des métissages les plus communs, de tous les mélanges à portée » (*ibid.*). Une infinité de possibles naît de la blessure, des béances de l'histoire. Dès le départ, sans le savoir, les habitants de l'île étaient ainsi « désignés pour une nouvelle errance et une soudaine union avec les diversités du monde »<sup>48</sup>...

Cette fable mythique de Rapa Nui trouve sa pleine signification à la lueur de la réflexion qu'Édouard Glissant développe au fil de ses essais, en particulier dans *Poétique de la relation* (1990), *Introduction à une poétique du divers* (1995), *Traité du Tout-Monde* (1997), et *Philosophie de la relation* (2009). C'est à partir du constat d'un blocage de la société antillaise actuelle que le poète-philosophe élabore la notion d'archipel, dont Jean-Pol Madou montre qu'elle constitue, avec les concepts du rhizome et de la trace, l'un des trois schèmes de l'imaginaire glissantien<sup>49</sup>. À partir de ces trois schèmes fondateurs, la pensée historique peut avancer, elle se mue en l'utopie du Tout-Monde, expression où le trait d'union à la fois rapproche et distancie les termes, « les maintient dans une dynamique interactive jamais achevée et toujours relancée »<sup>50</sup>. Lieu de passage aussi incontournable qu'inabordable, l'île de Pâques, jadis évoquée dans le poème *Les Indes*, présente en outre

47 *La terre magnétique, Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, p. 70.

48 Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 61.

49 Jean-Pol Madou, « D'échos en cohées », numéro spécial « Édouard Glissant », *Revue des Sciences humaines*, à paraître en 2012.

50 Jean-Pol Madou, *ibid.*

dans *Les Immémoriaux* du premier Segalen, s'érige en point d'équilibre de la diversité. Symboliquement rattachée aux îles de la Caraïbe avec lesquelles elle partage au cours des siècles un sort peu enviable, ayant été pillée, sa population déportée et massacrée, elle représente aujourd'hui l'exemple d'une possible survie auréolée d'espoir.

Les situations de crise finissent toujours par générer des énergies libératrices riches en potentialités relationnelles et permettant de dépasser les antagonismes convenus. Le magnétisme de l'île mythique, par la magie induite de la poésie, alimente l'empathie qu'éprouve le lecteur à l'égard de ses habitants. Car l'écriture fluide et emportée de Glissant témoigne stylistiquement de cette énergie pourtant ineffable dont les moaï sont les « transmetteurs »<sup>51</sup>. Par le jeu des accumulations lexicales, des dédoublements syntaxiques, des phrases récursives, le poète illustre le caractère non maîtrisable par l'homme de cette agitation perpétuelle qu'inscrivent dans le ciel les arabesques de l'oiseau, la libre litanie du vent, et sur la mer la puissance de courants invisibles... Métissage, du latin *mixtus*: mélange de la forme, du sens et de la signification!

L'ouvrage de Le Clézio s'avère plus proche de la synthèse ethnographique que celui de Glissant, lequel s'apparente davantage, nous venons de le voir, à l'essai poétique. Tout en considérant que « les plus beaux passages des sciences humaines » ont eu pour source « des images de rêve, des bribes arrachées aux pages de Pierre Loti ou de Victor Segalen, un balancement un peu hiératique à la manière de Saint-John Perse »<sup>52</sup>, l'écrivain dresse la liste des ouvrages qui, estime-t-il « ont ouvert les yeux de l'Occident sur la richesse et la complexité des peuples de l'Océanie, sur leur science de la navigation et de l'agriculture hydraulique, sur leur art, leur culture, leur cosmogonie » (*ibid.*). Parmi les nombreuses références commentées figurent les noms de Margaret Mead, Bronislaw Malinowski, Marcel Mauss, Maurice Leenhardt, Margaret Jolly qui a recueilli les mythes de Raga, ou encore Thomas Henry Huxley, auteur en 1846 d'un récit de voyage en Nouvelle-Guinée que Le Clézio tient pour « le plus beau » du genre<sup>53</sup>. Mais par-delà ces divers renvois bibliographiques dont la fonction de légitimation n'échappe pas au lecteur, le texte de *Raga* s'inscrit dans une cohérence étroite avec les romans de l'écrivain constituant le cycle indocéanique – que nous avons eu par ailleurs l'occasion d'étudier<sup>54</sup>. Dans

51 Édouard Glissant, *La Terre magnétique, Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, *op. cit.*, p. 39.

52 J.-M. G. Le Clézio, *Raga, Approche du continent invisible*, *op. cit.*, p. 119.

53 *Ibid.*, p. 121.

54 *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985; *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995; *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003. Cf. Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Clamart, Calliopées, 2009.

ces romans en effet, les personnages vivent des expériences de décentrement à travers l'Autre qu'ils rencontrent, et cette expérience les enrichit en leur révélant d'une manière très concrète la diversité culturelle du monde. Ainsi d'Alexis le chercheur d'or au contact d'Ouma, fille d'un Rodriguais et de mère indienne, ayant elle-même vécu en France dans un couvent, ou de Léon et de Suryavati, jeune fille d'origine anglo-indienne, dans l'exil contraint de *La Quarantaine*<sup>55</sup>. « L'exil, la recherche d'une terre, font partie de ce qui m'a été donné premièrement » confie Le Clézio<sup>56</sup>, et nous mesurons à la lecture de ces fictions combien ce don invoqué a pu déterminer chez lui le schème pulsionnel d'une errance qui explique sans doute son insatiable disponibilité à l'Autre<sup>57</sup>.

L'île lointaine de Raga relève d'une telle géographie de la rencontre. Mais elle est aussi, pour Le Clézio, « l'autre île » au sens de l'inévitable comparaison avec Maurice. L'île ancestrale forme en effet le prisme référentiel au travers duquel Pentecôte dévoile certains de ses traits : les deux îles offrent des reliefs comparables (le point culminant de Raga ressemble à la dent noire du Pieter-Both), les feuilles de palme servant à la fabrication des emblématiques nattes (appelées *wip* à Raga et *vacoa* à Maurice) sont identiques, et surtout, la trace laissée dans les mémoires par les enlèvements esclavagistes du Vanuatu rappelle celle des navires négriers qui débarquaient leurs cargaisons de captifs dans la baie de Rivière Noire<sup>58</sup>. À partir de ces lignes harmoniques, les deux îles se fondent symboliquement ; elles paraissent dériver de conserve vers un même horizon qui les rapproche de Rapa Nui grâce à l'intercession fortuite des géants : « Géants d'Ambrym et de Raga, pareils aux géants de Rapa Nui, comme si de la Pentecôte à Pâques il n'y avait plus qu'un seul chant mélancolique »<sup>59</sup>. Selon Le Clézio, une telle mélancolie s'étend d'ailleurs à l'ensemble des îles du Pacifique. Par-delà la convergence aujourd'hui évidente des intérêts économiques, elle témoigne peut-être, explique l'auteur, de « ce qui reste de la vibration ancienne, le bruit des tambours fendus qui résonnaient d'île en île, les masques, les tatouages,

---

55 D'une façon générale, le décalage culturel entre l'Ici – assimilé au monde occidental – et l'Ailleurs des sociétés traditionnelles est assez brutal. Il engendre plus de souffrance que de bonheur, notamment dans les nouvelles du recueil *Printemps et autres saisons* (1989) et dans le roman *Poisson d'or* (1997). Voir sur ce point l'étude de Masao Suzuki *De la claustrophobie au nomadisme, l'origine du goût de l'ailleurs chez Le Clézio*, Europe, n°957-958, janvier-février 2009, pp. 69-81.

56 J.-M. G. Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003, quatrième de couverture.

57 Eileen Lokha analyse cette importance de l'errance liée à la prise de conscience interculturelle des personnages dans son article *Une poétique de l'émigr-errance : du Chercheur d'or à Révolution*, in *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, n° 3/4, Paris, éditions Complicités, 2011, pp. 123-136.

58 J.-M. G. Le Clézio, *Raga, Approche du continent invisible*, op. cit., p. 31, 40, 59.

59 *Ibid.*, p. 98.

les “ruerue” dessinés sur la terre, ou cette voix imprécise et fluctuante des mythes qui jadis unissait ces peuples, d’un bord à l’autre de l’océan infini»<sup>60</sup>.

Entre Raga et Rapa Nui, sans doute existe-t-il des ponts «joignant les temps et les croyances»<sup>61</sup>, ainsi qu’il en existe probablement entre Maurice et la Martinique. Les peuples de l’eau sont liés par une communauté de destins post-coloniaux que soulignent d’égale manière les textes de Glissant et de Le Clézio, lesquels, contrairement aux carnets de voyage, se situent davantage «du côté du temps que de l’espace, de l’écoute que du regard»<sup>62</sup>. Sur les plages idylliques des îles où surgissent «tous les bruissements du monde, les rêves, les dieux nouveaux»<sup>63</sup> s’épanouit mieux que nulle part ailleurs «le métissage mental»<sup>64</sup> par lequel «la relation le plus visiblement se donne»<sup>65</sup> en exemple d’une possible entente entre les peuples. La vision d’Édouard Glissant est-elle condamnée à n’exprimer qu’une utopie ? L’avenir n’est jamais écrit à l’avance, il n’est inscrit ni dans le tumulte des tempêtes ni dans le bleu apaisé des lagons. La mer reste, comme l’énonce Le Clézio d’après Conrad, «ce lieu où tout peut apparaître, à chaque instant»<sup>66</sup>. L’écriture métisse, cette voix de l’entre-deux, voix de l’Autre par lequel se réinvente ma propre parole, reflète parfaitement l’image : elle s’offre en partage sans n’imposer jamais une tyrannie du sens.

---

60 *Ibid.*, p. 110.

61 *Ibid.*, p. 80.

62 Tels sont les préceptes de la description ethnographique définis par François Laplantine, ici cité. Cf. François Laplantine, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2006 (rééd.), p. 84.

63 J.-M. G. Le Clézio, *Raga, Approche du continent invisible, op. cit.*, p. 129.

64 *Ibid.*, p. 130.

65 Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 95..

66 J.-M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 129.



# LE GERME ET LE RHIZOME : SEGALEN ET GLISSANT

JEAN-POL MADOU

UNIVERSITÉ DE SAVOIE (CHAMBÉRY)

Les nombreuses références, souvent allusives, à l'œuvre de Victor Segalen qui ont jalonné les essais d'Édouard Glissant – de *L'intention poétique* à *La Terre magnétique* en passant par *Le Discours antillais* et *La Poétique de la Relation* – devraient permettre d'approfondir la question du récit chez les deux auteurs. Celle-ci me semble d'autant plus significative que Segalen et Glissant se sont tous deux partagés entre l'écriture poétique et la fiction romanesque, la réflexion théorique et le déploiement d'un imaginaire, l'anthropologie et la littérature, l'enquête et la quête. Aussi l'appel du Divers n'a-t-il pas manqué de trouver un écho dans la trame de la Relation. Mais si chez Segalen comme chez Glissant la rencontre de l'Autre en tant qu'Autre ne peut se dire qu'en suivant la marche sinueuse d'un récit, et d'un récit seulement, il n'en demeure pas moins que l'*équipée ségalénienne* et la *drive glissantienne*, s'élançant à partir de sources différentes, ne manqueront sans doute pas de nous entraîner sur des voies qui pourraient s'avérer divergentes: la recherche de la profondeur et de l'essence chez Segalen; la passion de l'étendue et des rhizomes chez Glissant. Que peut-il y avoir de commun entre la quête verticale de l'*être* chez l'un et la totalisation horizontale de l'*étant* chez l'autre? Ce jeu sur la différence de l'être et de l'étant que Glissant emprunte ironiquement à Heidegger pour mieux en renverser la signification, permet aussi d'éclairer le rapport discret mais néanmoins complexe qui se noue entre l'esthétique du Divers et la Poétique de la Relation. Gardons-nous cependant d'exagérer l'opposition entre la profondeur et l'étendue. La profondeur et le mystère de la Cité interdite, chez Segalen, tiennent avant tout au pouvoir de l'étendue, à l'immensité d'un Empire dont les stèles qui la peuplent, captent et condensent l'énergie secrète. En revanche, nulle quête de la profondeur chez Glissant. Les paysages dans ses romans sont de « pures étendues fêlées par la lumière », des folies de verdure dont les rhizomes vont jusqu'à se mêler au filigrane de la page écrite. Aussi n'est-ce pas le regard qui projette le paysage

en l'étagant en profondeur selon les lois de la perception, c'est le paysage qui, retournant la profondeur comme un gant, se projette tout entier au fond de l'œil. À la distance qui sépare le sujet percevant de l'objet perçu se substitue, dans l'effacement des contours, une continuité quasi-tactile entre l'œil et le monde :

La route descend au rivage, saisie dans l'empan des verts, sombre ou légers, qui des deux côtés amassent le regard et le projettent en lui-même. Ici et là, ce qui éclate à peine, ce qui scintille et bouge immobile, c'est la fleur rouge. On ne repère arbres ni contours. Le vert, éclairé du vent frêle de la fleur rouge. Un seul élan.<sup>1</sup>

Cette continuité de l'œil et du paysage, cet entremêlement de nerfs optiques et de rhizomes à même la chair du monde, constitue la trame ontologique de la Relation comme elle constituera la substance du Divers ségalénien. Toute se passe chez Glissant comme si la page écrite était envahie par tout un délire de verdure qui, s'insinuant jusqu'au cœur de la syntaxe française, venait la bousculer, la désarticuler, non pour la subvertir, mais pour en redistribuer les fragments disloqués selon de nouvelles séquences rythmiques, marquées par l'oralité antillaise. Car au contact immédiat de l'œil et du monde répond la prise directe de l'oralité sur l'écriture. La trame de la Relation est aussi celle qui maille l'œil et le monde, le regard et le toucher, l'écriture et la voix. Aussi le paysage romanesque n'est-il en rien une description mais une parole, un récit, une voix narrative. Si dans les romans de Glissant la page écrite est une excroissance rhizomatique du paysage, la page chez Segalen est, elle aussi, en continuité avec le Réel. L'écriture prolonge et creuse à la fois les paysages parcourus dont elle recueille les poussières et les traces et dont elle draine les flux (« les remous du grand fleuve Diversité ». Mû par sa passion de l'écriture – l'écriture au sens graphique et typographique –, Segalen alla jusqu'à faire de la matérialité du papier un principe de création poétique. Ce fut le cas pour la première édition de *Stèles*, sortie à Pékin en 1912 de l'imprimerie des Pères Lazaristes. Claudel ne s'y est pas trompé quand, exalté, il s'écria à la réception du livre : « Quel papier ! Où l'avez-vous trouvé ? Cette espèce de feutre nacré où l'on voit par transparence des algues, des cheveux de femme, des nerfs de poisson, des cultures d'étoiles ou de bacilles, la vapeur de tout un monde en formation. »<sup>2</sup> Par toutes ses composantes matérielles, le livre s'enracine dans la terre chinoise dont il recueille pieusement, et non parfois sans ironie, la mémoire végétale : la couverture faite de deux plaques de bois de camphrier jointes par des

---

1 Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Pierres vives », 1969, p. 49.

2 Cité par Henri Bouillier dans Victor Segalen, *Œuvres complètes 2*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1995, p. 138.

fil de soie naturelle, la matérialité subtile des filigranes du papier qui, contrairement à la blancheur du vierge papier mallarméen, contient en germe tout l'Univers en devenir. *Stèles* fut aussi une réponse de Segalen au « Livre » de Mallarmé qui l'avait tant fasciné.

Contrairement aux paysages antillais, les paysages chinois sont déjà des textes, des écritures. Et les caractères gravés dans la stèle ne sont point des signes abstraits, comme le sont nos lettres, mais des emblèmes qui, comme le dit la préface, « remontent combien plus haut jusqu'aux symboles nus courbés à la courbe des choses ». Nulle coupure donc entre le texte et le paysage, entre les mots et les choses, nulle coupure non plus à l'intérieur du paysage entre la fixité de la pierre et les remous du grand fleuve Diversité, entre l'Éternité et le Devenir, le Semblable et le Contraire. D'où les nombreux oxymores : peau de pierre, pierre musicale, tempête solide, vague dure. L'imaginaire de Segalen – il s'agit bien ici d'un imaginaire, fût-il nourri de connaissances linguistiques et archéologiques – s'approprie la structure de la pensée classique chinoise, celle de la grande tradition taoïste (Zhuangzi-Zhi). Selon Glissant, Segalen s'en serait servi comme d'un catalyseur des contraires pour déjouer les contradictions de sa propre situation historique. Tel est l'enjeu de la théorie de l'Exotisme :

L'Exotisme a ici son importance ; en l'épouillant des passementeries et en le transcendant, Segalen se risque à l'élire en catalyseur des contraires. De ce qui était incident historique il dégage un fondement de l'être. En vérité ce n'est pas dans ses *Notes* que sa tentative apparaît dans sa plus riche lumière (car la pensée y est diffuse et en quelque sorte à fleur de mot), mais dans la part de l'œuvre qui se rapporte directement à la Chine, *Stèles*, *Peintures*, *Équipée*.<sup>3</sup>

C'est par un chapitre de *L'Intention poétique* « De L'Un à l'Univers » que Segalen entre de plain-pied dans l'œuvre de Glissant en compagnie de deux hôtes de marque, eux aussi invités à la fête de la poésie, Saint-John Perse et Claudel dont les versets, tant persiens que claudéliens, ont laissé une empreinte profonde sur *Les Indes* et *Le sel noir*. Si Saint-John Perse y est accueilli comme un frère et comme un écrivain antillais à part entière, Segalen, quant à lui, y est salué comme un précurseur. Cette étude sur Segalen est la reprise d'un article paru en 1955 dans *Les Lettres nouvelles* sous le titre *Segalen! Segalen!* à l'occasion de la réédition des trois œuvres chinoises *Stèles*, *Peintures*, *Équipée* par le Club du meilleur livre<sup>4</sup>. La découverte de Segalen fut pour Glissant une révélation bouleversante. Mais fasciné par *Les*

3 Édouard Glissant, *ibid.*, pp. 97-98.

4 Avant d'être repris dans *L'Intention poétique* en 1969 sous forme de chapitre « De l'Un à l'Univers », le texte fut publié sous le titre *Segalen! Segalen!* dans *Les Lettres nouvelles*, n° 32, nov. 1955, pp. 626-633.

Stèles auxquelles il consacre l'essentiel de son étude, il est passé à côté des *Immémoriaux*. Oubli d'autant plus surprenant de la part de Glissant, poète des archipels et penseur de la structure archipélique du monde :

Il est du Cook et du Chateaubriand chez ces grands voyageurs : celui qui découvre et celui qui éprouve. Pour Segalen, il ne rencontre pas des îles mais des monuments d'archéologie ; il n'entend pas en grande solennité doter son époque d'une sensibilité nouvelle mais il va presque en secret se pénétrer d'une manière totalement autre (intégrée à la tradition d'un peuple de traditions en Chine) de sentir et de connaître.<sup>5</sup>

Que Glissant ait ignoré *Les Immémoriaux*, le *Journal des îles*, *Le Maître du Jouis* et les autres écrits polynésiens s'explique sans doute par le fait que ces textes étaient à cette époque difficilement accessibles. Il a fallu d'ailleurs attendre 1956 pour disposer d'une nouvelle édition des *Immémoriaux* publiée chez Plon. Et c'est significativement dans la collection « Terre humaine », consacrée à des travaux d'anthropologie et récits de voyage, que le roman polynésien de Segalen s'est taillé une place à côté de *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss. Consacrée par cette prestigieuse collection, la fiction romanesque s'y est vue ainsi reconnaître le statut de document ethnologique. Que Glissant n'ait pas mordu à l'hameçon est d'autant plus étonnant que Pierre-Jean Jouve avait dans sa préface fait mention du roman en y précisant sa configuration océanienne et archipélique : Tahiti, les îles Marquises, Hiva-Oa et l'ombre de ce grand exote, porteur de Relation, que fut Gauguin. Rappelons que Gauguin séjourna quelques mois en Martinique, sur la plantation au lieu-dit Le Carbet où il exécuta une dizaine de toiles. C'est en vain qu'on chercherait dans l'œuvre de Glissant une référence aux *Immémoriaux*. Mais le récit polynésien n'en est pas tout à fait absent. En effet, dans un texte récent (publié en 2007), *La Terre magnétique, Les errances de Rapa-Nui, l'île de Pâques*, tout se passe comme si le fantôme des *Immémoriaux*, endormi depuis des décennies dans les marges de *L'intention poétique*, s'était brusquement réveillé au moment où l'œuvre de Glissant faisait cap sur l'île de Pâques. Comme si la fiction de Segalen allait maintenant pouvoir débarquer sur la plage de Rapa-Nui, et poursuivre la quête que le roman avait initiée et puis laissée en suspens, à savoir la quête épique de la Parole perdue. Si *Les Immémoriaux* hantent, comme nous le croyons, *La Terre magnétique*, l'île de Pâques avait hanté *Les Immémoriaux* et enfiévré l'esprit de ses deux héros, Paofaï et Terii, prêtres de leur fonction, haere-po comme ils se nomment dans la langue maorie. En effet, Paofaï, en quête de la Parole perdue, embarque sur un baleinier de passage à Tahiti dans l'espoir de retrouver à l'autre bout de l'océan les « Bois qui parlent », les mystérieuses tablettes d'écriture, « les signes qui

5 « De l'Un à l'Univers » dans *L'intention poétique*, op. cit., p. 95.

empêchent la parole de mourir»<sup>6</sup> et que détiennent les Pascuans. Mais le roman abandonne Paofai au beau milieu de son errance pour reprendre le fil des aventures de Terii qui s'était entre-temps séparé de son maître, et dont le cheminement annonce le déclin de la civilisation maorie. En effet, celui ne finira-t-il pas catéchisé, baptisé, endoctriné et consacré diacre par les missionnaires britanniques, les Piritanés? Tout avait d'ailleurs mal commencé pour lui. Un trou de mémoire survenu lors de la récitation rituelle des longues et interminables généalogies mythiques l'avait exclu de la communauté sacerdotale. Et ce n'est pas la quête de l'écriture sacrée des Pascuans qui guérira la blessure faite par l'oubli à la Parole originelle. De retour de Rapa-nui, Paofai n'a que des mots très amers :

Des bois intelligents? Mieux vaudrait en façonner les bordés de pirogue, car dans cette misérable terre de Vaïhu, on s'arrache le moindre tronc d'arbre; toutes ces promesses autour des signes...inventions de payageur fou!<sup>7</sup>

La lecture que je propose ici relève sans doute de la rêverie. Mais la rêverie peut avoir une fonction cognitive. La mise en parallèle de deux textes qui ont trait à l'île de Pâques permet d'approfondir les points de convergence et de divergence entre l'esthétique du Divers et la Poétique de la Relation. Deux problématiques aimantent les deux œuvres: celle de la parole épique et celle des rapports de l'oralité et de l'écriture. La question de l'épopée s'inscrit au cœur de la pensée de la Relation comme au centre de la théorie de l'Exotisme. Mais alors que Segalen évoque l'épopée (la chanson de geste) sur le mode de la nostalgie (la disparition de la civilisation maorie, l'effondrement de l'Empire chinois), Glissant l'inscrit comme une exigence, une urgence, une parole à venir tant pour les peuples des Caraïbes que pour tous les peuples du Tout – Monde :

L'épique est en chacun de nous. Ce n'est plus moment extrême, où le poing s'abat et scelle un destin. L'épique sourd de nous, pour ceci que nous sommes, chacun à part, ce tout menacé [ ... ] L'épique n'est aujourd'hui ruée ni nuée de conscience en un peuple, mais perspective offerte aux communes et tragiques divinations.<sup>8</sup>

Le poing qui s'abat et qui scelle le destin, tel est le poème héroïque et guerrier que la tradition épique nous a légué (*L'Iliade*, *La Chanson de Roland*, les *Sagas scandinaves*). L'épique s'était donné pour tâche de chanter la naissance d'un peuple, d'en forger l'identité, de l'éveiller à son destin historique en le rassemblant comme un seul homme au moment du plus grand péril. Par un renversement des catégories, se dépouillant des vertus guerrières, l'intention

6 Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, in *Œuvres complètes 1*, Paris, Robert Laffont, collection «Bouquins», 1995, p. 178.

7 Victor Segalen *Les Immémoriaux*, *op. cit.*, p. 212.

8 Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, *op. cit.*, p. 207.

épique chez Glissant vise à exprimer l'entremêlement des peuples et des imaginaires, le devenir de la communauté-monde, le Tout-Monde, totalité jamais achevée et, elle aussi, toujours menacée. Toutefois, l'enjeu n'en est plus l'appropriation et la sacralisation d'un territoire mais la sauvegarde de la Terre dont nul n'est propriétaire.

Le ton est différent chez Segalen. Dans *Sur une forme nouvelle du roman ou un nouveau contenu de l'essai* (Shanghai, le 5 février 1910 et Kyoto, le 9 février 1910) Segalen s'en prend avec une rare violence au genre romanesque dont il dénonce le mensonge, la mauvaise foi. Le romancier s'y voit traité de personnage haïssable, d'hypocrite, de larve, et la trame narrative d'historiette dicible. « Oui j'étouffe dans le Roman. N'y a-t-il pas d'autre alternative? s'écrie-t-il. Et il y ajoute: « Et si je voulais reprendre la Chanson de Geste? »<sup>9</sup>. Rappelons-nous l'étymologie du mot *geste* qui signifie à la fois « faire » et « dire », l'action héroïque et la parole qui l'enveloppe et la déploie, le récit qui en fait œuvre de langage. Dans la mesure où il ignore le clivage des mots et des choses, de la parole et de l'être, la parole épique, proche de l'origine, serait, à l'instar de la parole maorie, à même de dire le scintillement multiple du Réel, – d'un Réel non encore appréhendé et unifié par les catégories abstraites de l'entendement – ce que Segalen appelle la saveur du Divers, la jouissance de l'être qui est aussi la jouissance de l'Autre. Mais l'idée de la chanson de geste à peine évoquée, le texte passe à celle de l'Essai, et puis, sans transition aucune, à celle du Grand – Œuvre, laquelle n'est pas sans rappeler l'héritage de l'alchimie et de l'esthétique mallarméenne. On aurait peine à imaginer quelle est cette écriture que Segalen appelle de ses vœux s'il n'avait fait intervenir un troisième terme: le Germe. Cette poétique du Germe (ébauche, semence, croissance) est celle d'une forme qui s'autodéveloppe selon le rythme d'une croissance organique, « forme nourrie de sa substance et de ses acquêts, et réenveloppée sur elle-même, qui grossira sans s'étaler en racontars et commérages [...] Cette forme c'est l'Essai. »<sup>10</sup> Cette note de Segalen s'inscrivait à l'époque dans tout un débat qui, de Remy de Gourmont à la NRF en passant par Thibaudet, Péguy et Bergson, portait sur le statut de l'essai comme genre autonome et dont l'enjeu était la reconquête de la pensée par l'écriture littéraire. La littérature est-elle encore le lieu qui peut tenir lieu de tout?

Retenons cependant de cette note assez touffue et confuse le projet d'une poétique du Germe qui, comme l'indique son titre, donnerait à une forme romanesque renouvelée le contenu de l'essai. Seule cette écriture du Germe sera à même de déployer quelque chose qui ne sera plus l'histoire dans son déroulement linéaire mais l'Aventure dans ce qu'elle a de cyclique

---

9 Victor Segalen, *Sur une forme nouvelle de roman ou un nouveau contenu de l'essai*, in *Œuvres complètes 2, op. cit.*, p. 589.

10 *Ibid.*, p. 588.

et immanent. Aussi l'« Essai », au sens où l'entend Segalen, est-il un espace d'écriture où la pensée circule, s'étoile, se diffracte dans l'entrecroisement de l'idée et de l'image. C'est bien aussi cette circulation qui caractérise l'écriture de Glissant, qui mêle le roman et l'essai, l'imaginaire et le concept. À la poétique du germe répond chez Glissant une poétique du rhizome. Empruntés au registre des métaphores biologiques<sup>11</sup> et végétales, le germe et le rhizome se frayent des chemins différents. Le germe, qui évoque la croissance, la spontanéité et l'automatisme vital, s'avère incompatible avec les artifices de la rhétorique. Assimilée au règne du lieu commun, du cliché, la rhétorique fut dénoncée par tout un courant de la pensée que nous évoquons ci-dessus. Il ne nous appartient pas ici d'étudier la place qu'occupait Segalen dans cet horizon. Mais certaines stèles, comme par exemple *De la Composition* témoignent de cette volonté de s'affranchir de la tradition rhétorique<sup>12</sup>. En revanche, la poétique du rhizome renoue avec une conception renouvelée de la rhétorique dont les deux composantes sont l'oralité et le lieu. Une rhétorique de l'oralité ne signifie pas un retour de l'écrit à l'oral mais la saisie et le maintien de l'oral dans l'écriture. Le pouvoir de dire le Divers tient au pouvoir de l'oralité auquel l'écrit empruntera des procédés aussi divers que « la répétition, le ressassement, la parole circulaire, le cri en spirale, les cassures de la voix »<sup>13</sup>. D'où cette passion chez Glissant pour les littératures qui se tiennent aux frontières de l'oralité et de l'écriture et où, face à l'écrit qui commence à imposer sa loi, les voix ne se sont pas encore éteintes. Tel est l'enjeu des littératures épiques, les livres fondateurs des peuples et des cultures : « Les livres fondateurs se dressent comme des stèles frontalières de ce pays mêlé où les voix peu à peu se fixèrent sur des objets concrets, tablettes, roches, monuments et parchemins. »<sup>14</sup>

La rhétorique de l'oralité se double d'une rhétorique du lieu. Le lieu est pris en deux sens différents que Glissant fait communiquer : un sens topographique, lieux d'origine, de séjour ou de halte, tous porteurs de paysage, et un sens rhétorique, le lieu – commun, le topos, lieu de parole et de partage de la parole<sup>15</sup>. Revalorisé à contre-courant de la modernité, le lieu commun n'est plus le signe inerte, le stéréotype dans lequel s'engluait une pensée en perte d'expression mais le « lieu où une pensée du monde rencontre une pensée du monde », lieu de halte, d'échange, d'hospitalité.

11 Le germe de Segalen renvoie à l'homoncule, la foudre globuleuse du Faust II de Goethe.

12 Voir le Commentaire de l'Annaliste dans *Le Fils du Ciel*. Le chroniqueur de la Cour critique le poème nuptial de Kouang-Si dont il souligne la forme empruntée et conventionnelle. Cf. Victor Segalen, *Œuvres complètes 2, op. cit.*, p. 335.

13 Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 123.

14 *Ibid.*, p. 109.

15 Biondi, Carminella, *Du lieu d'origine au lieu commun*, dans *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999, p. 139.

Non plus une forme figée mais un schème énergétique, agent de la Relation qui rapproche, comme dans la définition de l'image chez Reverdy, les lieux et les imaginaires les plus éloignés et les plus étrangers. « Il rameute mieux qu'aucun système d'idées, nos imaginaires ». Tout lieu, si particulier et insignifiant soit-il, est « enrhizomé » dans la totalité des lieux. L'ici est dans l'ailleurs, le permanent dans l'instant, les invariants dans les variations continues, le contraire dans le semblable, et réciproquement. Aussi l'imaginaire du lieu débouche-t-il sur une théorie de l'invariant, laquelle s'avère bien singulière pour un penseur du mouvement. Réfléchissant en miroir la structure de l'imaginaire glissantien, l'invariant est ce point de fusion de la fixité et de l'errance qui constitue la trame même de la Relation. Comme si l'errance permettait de nous fixer, comme si la fixité permettait de nous amarrer à la dérive « Dériver à quoi ? » se demande l'auteur du *Traité du Tout-Monde*. « À la fixité du mouvement du Tout-Monde. »<sup>16</sup> Aussi l'invariant sert-il à la fois de lieu où amarrer la pensée, et d'instrument de navigation dans les turbulences et les maelströms du chaos-monde :

L'invariant est comme ce que nous disions du lieu commun ; un lieu où une pensée du monde rencontre une pensée du monde. Des points véliques dans la turbulence, qui permettent de dominer ou d'apprivoiser mon trouble, ma peur d'à présent, mon vertige.<sup>17</sup>

La lecture croisée de Glissant et Segalen ne se justifie que dans la mesure où Glissant se réfère à Segalen, et cela dès *L'Intention poétique*, comme à un modèle et précurseur. Certes, l'esthétique du Divers et la Poétique de la Relation appartiennent à des configurations historiques et des épistémologies littéraires différentes. Mais il était légitime, à la faveur de cette mise en relation des deux œuvres, d'en confronter les implications poétiques et philosophiques. Car tout tourne, en définitive autour de ce qui unit et sépare le germe et le rhizome. Le germe ségalénien est singulier, porteur d'une individualité, car « ne peuvent sentir la différence que ceux qui possèdent une individualité forte ». Solitude et orgueil nietzschéen caractérisent cette morale du Divers, cet héroïsme de l'ascension qui finira par se laisser attirer par les hauts plateaux du Tibet. Le rhizome glissantien, en revanche, se décline au pluriel, porteur d'une énonciation collective. Il se prolonge, se multiplie, s'entremêle dans la folie des mangroves. On ne peut rêver de différence plus radicale. Et cependant, le germe de Segalen est et bien aux yeux de Glissant tout ce que la culture occidentale a tenté d'étouffer, de marginaliser. *Segalen ! Segalen* – le titre de sa première étude –, retentit comme un appel, un cri de ralliement lancé par Glissant plongé alors dans l'écriture des *Indes*.

16 Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 63.

17 *Ibid.*, pp. 161-162.

# SEGALEN ET GLISSANT : DE LA QUÊTE IDENTITAIRE À L'IDENTIFICATION

KARINE GROS

UNIVERSITÉ DE PARIS EST / CRÉTEIL

La notion d'identité est profondément paradoxale. D'un point de vue sémantique ou linguistico-philosophique, elle peut avoir un double sens. L'identité signifie le semblable, le même, mais aussi l'unique, l'irréductiblement autre. Elle conjugue à la fois l'unicité et la similitude, la permanence substantielle et la reconnaissance subjective ou objective. Poser l'identité en articulant le même et l'autre, c'est reconnaître les interactions entre groupe et individu<sup>1</sup>, entre culture partagée et histoire personnelle, entre langue et parole, là où justement se situent l'écriture et l'écrivain.

La notion d'identité ne se laisse pas facilement appréhender. Moins encore peut-être dans les œuvres de Segalen et de Glissant qui réclament « le droit à l'opacité »<sup>2</sup> pour reprendre une expression de l'écrivain martiniquais. Pour aborder la question de l'identité dans les œuvres de Glissant et de Segalen, je m'attacherai d'abord à la question de la quête identitaire (plus exactement de l'unité de l'identité à sa décentration) ; j'étudierai ensuite l'enjeu existentiel des anamorphoses identitaires et j'achèverai ma réflexion sur leur enjeu esthétique en avançant le terme d'identification.

## *La quête identitaire : de l'unité à la décentration*

Considérée sous l'angle de l'unité, l'identité est inséparable des mots du récit qui offre un sentiment de continuité au travers du temps, et parfois même, un sentiment de cohérence interne permettant de se saisir comme un individu singulier. Grâce aux mots, l'individu cesse d'être composé de fragments et devient l'auteur de sa propre vie. Dans ce processus, comme Paul Ricœur l'a bien montré, l'identité suppose une structure narrative qui

---

1 Danilo Martucceli, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 2002.

2 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 71.

trouve, dans le récit, une médiation privilégiée entre l'ipséité (ou la *cohérence*) et la mêmété (ou la *permanence*). Dans *La Cobée du Lamentin* de Glissant, la narration identitaire n'est pas déterminée par le passé individuel ; elle résulte d'une sélection de souvenirs fondés sur l'échange :

Elle ouvre l'identité sur le rapport à l'Autre et sur le change qui provient alors de l'échange, sans que cette identité en soit perturbée et dénaturée.<sup>3</sup>

Au fur et à mesure que l'identité stable disparaît, le personnage ressent le besoin de se raconter aux autres comme à soi-même. Mais le récit identitaire révèle une identité impossible à dire ou bien affirme la vanité du dire. *La Lézarde* et *La Case du Commandeur* de Glissant tournent autour de ce noyau d'inavouable, de ces récits qu'Anatolie Celat rapporte par bribes à ces nombreuses maîtresses, de ces tentatives avortées qui disent, paradoxalement, autre chose que ce qu'il fallait dire afin de tenter de dire ce qui ne peut être dit : c'est-à-dire la trahison initiale : celle d'un homme qui a mené les négriers vers son village, dans l'espoir de s'approprier la femme de son frère. Dans l'œuvre de Segalen, c'est la vanité du dire qui est soulignée au travers des idéogrammes : il s'agirait de signifier l'être sans recourir à la parole à l'instar des idéogrammes qui « ne réclament point la voix ou la musique [...] ; ils n'expriment rien, ils signifient, ils sont »<sup>4</sup>.

Mais comme l'« on ne peut penser jusqu'au bout l'*idem* de la personne sans l'*ipse*, lors même que l'un recouvre l'autre »<sup>5</sup>, on peut souligner que dans *La Cobée du Lamentin* ce processus évite l'enfermement de l'en-soi. La rencontre identitaire « surgit de partout [et] nous préserve des pensées de système et des systèmes de pensée... Elle s'étend infiniment comme un oiseau innumérable... Elle nous réassemble dans l'absolue diversité, en un tourbillon de rencontres »<sup>6</sup>.

Lorsque l'interaction, ce « tourbillon de rencontres » établit une continuité, l'*idem* ne s'oppose pas à l'*ipse* mais le parachève, y compris dans sa différence. Glissant construit des récits qui, parce qu'ils ne sont pas essentiellement événementiels, ne sont pas profondément individuels, mais impliquent une jointure, un métissage de différences et de similitudes. Si l'identité est essentiellement palimpseste, elle peut même se faire, pour Segalen, sur le mode de l'abandon : elle est « un apprentissage de soi, qu'adonne un [...] abandon à l'autre »<sup>7</sup>.

---

3 Édouard Glissant, *La Cobée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 128.

4 Victor Segalen, *Stèles, Poésies* Gallimard, 1973, p. 38.

5 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Points Essai, 1997, p. 147.

6 Édouard Glissant, *La Cobée du Lamentin*, *op. cit.*, p. 12.

7 *Ibid.*

### *L'enjeu existentiel de la quête identitaire*

L'expression identitaire chez Segalen passe par la référence aux mythes, notamment chinois, et par l'espace d'interaction qu'ils engendrent. Rappelons par exemple la fascination de Segalen pour le personnage de l'Empereur et le mythe du Ciel ou la reprise du mythe littéraire chinois « Le récit de la source aux fleurs de pêcheurs » repris sans *Équipée*. Il s'agit pour l'auteur de rejoindre le passé étranger, de coïncider avec lui, dans son épaisseur mythique, antérieure ou extérieure à l'histoire individuelle. Grâce à ces jeux d'identités multiples, l'individu peut exister à la fois dissous et matérialisé par une représentation culturelle. Le référent identitaire chez Segalen est métamorphosé poétiquement, il devient Divers, superposition, mélange de visible, d'affect et de vision, tout autant lié au réel qu'à l'imaginaire. La quête identitaire s'éloigne d'un « connais-toi toi-même » et passe par un détour par les autres. Segalen trouve ainsi dans l'histoire chinoise une ressemblance intérieure plus vraie que l'identité des traits. Jean-Claude Kauffman dans *L'invention de soi : une théorie de l'identité*<sup>8</sup> montre d'ailleurs que ces parcellisations du moi constituent sa véritable matérialité. Ainsi l'on peut noter, dans *La Case du Commandeur*, que l'histoire tourne autour du désir de Marie de rassembler ses « moi disjoints ». Cette quête de la jonction des moi épars est une incarnation du passé dans un présent, elle est aussi l'indice d'une identité en construction.

Évoquant ce concept d'identité en construction, j'aimerais interroger les œuvres de Segalen et de Glissant à partir de l'ouvrage de Charles Taylor *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*<sup>9</sup>, ouvrage qui propose une étude historique de la construction de l'identité. Charles Taylor montre que l'identité contemporaine s'exprime par une parole qui contribue à opposer l'identité-essence à l'identité-construction. Cette dichotomie me paraît intéressante pour aborder la complexité et l'évolution de la question identitaire dans les œuvres de Segalen et de Glissant.

Cette opposition entre identité-essence et identité-construction, essentiellement abordée par Charles Taylor en référence à deux mouvements féministes, est d'autant plus intéressante que l'on sait l'importance des figures féminines dans les œuvres de Segalen et de Glissant. L'identité-essence se déploie dans l'œuvre de Segalen dans ses œuvres appartenant au cycle chinois, dans lesquelles il affirme que le sexe féminin et le sexe masculin sont chacun original l'un par rapport à l'autre. Peut-être pouvons-nous également percevoir une autre forme d'identité-essence dans *Champ*

8 Jean-Claude Kauffman : *Ego pour une sociologie de l'individu*, Paris, Nathan, 2001 ; et *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.

9 Charles Taylor, *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 1998.

d'île où la présence de la femme, qui a une connaissance que l'homme n'a pas, est telle qu'elle advient y compris dans son absence :

Absente qui êtes là, comme une baie!  
Absente qui êtes toute présence/  
ô absente qui êtes là.<sup>10</sup>

Une autre forme d'identité-essence apparaît aussi dans *Malemort* qui laisse place à la femme première, primordiale, la femme esclave. Les titres de chapitres de cette œuvre sont constitués de dates non chronologiques partant de 1940 pour passer à 1936, puis 1943 puis 1788 alors que la table de chapitres fait apparaître des mots, comme si finalement il s'agissait d'évoquer l'histoire d'une transmission, d'une lignée, d'une hérédité et non d'une construction individuelle.

Au-delà de cet essentialisme identitaire, est revendiquée selon Charles Taylor une identité-construction. On peut lire dans *Tout-Monde* de Glissant :

La croyance précisément que l'identité est souche que la souche est unique, et qu'elle doit prévaloir. Allez au-devant de tout ça. Faites exploser cette roche. Ramassez-en les morceaux et les distribuez sur l'étendue. Nos identités se relaient [...]. Ouvrez au monde le champ de votre identité.<sup>11</sup>

S'il s'agit, pour le mouvement féministe, de déconstruire la *femme* en tant que catégorie culturelle, dans l'œuvre de Segalen, l'objectif est moins de devenir femme ou homme, que de donner naissance à une identité-hybride avec des éléments féminins et masculins. Plus précisément, dans les œuvres du cycle Tahitien, cette identité-construction est étroitement liée à un processus de déconstruction générique. La déconstruction de la catégorie de sexe se prolonge alors dans la déconstruction de la notion de genre, puisque ce sont les catégories même du féminin et du masculin qu'il s'agit de défaire. Cette déconstruction mène à l'androgynie originelle que les mythes désignent comme l'état premier de l'homme. L'androgynie « être double et complet [...] où le masculin et le féminin se trouvent unis harmonieusement et naturellement » est à distinguer de l'hermaphrodite « être bisexué dont les sexes sont seulement juxtaposés ou s'interpénètrent de façon ambiguë »<sup>12</sup>. La femme est présentée par Segalen comme indispensable à son être et plus largement à l'être de l'homme. Dans ses notes, Segalen explique que les « personnalités de Siddhârtha et de Krisha

---

10 Édouard Glissant, *Les Indes, Un Champ d'îles, La Terre inquiète*, Paris, Seuil, 1995, p. 141.

11 Édouard Glissant, *Tout-Monde*, *op. cit.* p. 158.

12 Antoine Faivre et Frédéric Tristan, Avant-propos aux *Cahiers de l'Hermétisme, L'Androgynie*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 9.

sont [...] complémentaires, se superposent et s'enveloppent»<sup>13</sup>. Si l'on a pu souligner que Segalen dans ses œuvres chinoises ne concevait pas une fusion de l'homme et de la femme, Tahiti devient le symbole d'une temporalité archaïque, précédant la séparation des sexes. L'auteur voit dans le physique des Polynésiens l'image de l'androgynie. Il qualifie la vahiné d'«androgynie»<sup>14</sup>; de même, dans *Thibet*, c'est la femme indigène qui est présentée comme animalisée puis androgynie; Segalen lui attribue «avant tout autre la qualité de l'homme jeune»<sup>15</sup>. Dans les œuvres tibétaines, la femme est perçue non comme l'autre mais comme «la même», «de même sang»; la femme est alors la mère ou la sœur, et le rapprochement du poète avec la femme est donc de l'ordre de l'inceste et, en conséquence, de l'ordre de l'interdit. L'autre se fait alors inaccessible et cette inaccessibilité rend en définitive inaccessible l'accès à soi-même. Cette inaccessibilité exprime la hantise d'un monde indifférencié qui ne serait pas fondé sur le Divers. Distinguer l'identité-essence et l'identité-construction permet de comprendre que la question identitaire chez Segalen est étroitement liée à une topographie imaginaire ou réelle. Chez Glissant, cette distinction se fonderait plus sur la thématique développée dans ses œuvres: le thème de l'esclavage susciterait plus précisément une réflexion sur l'identité-essence, alors que la créolisation inviterait à une réflexion sur l'identité-construction. Cette complexité résulte de l'importance pour Glissant d'une connaissance précise du passé pour construire une conscience nationale et favoriser une émancipation politique. Le passage d'une identité-essence à une identité-construction symboliserait l'émergence d'une conscience nationale et d'une posture politique.

### ***Décentrer l'identité pour en retrouver le centre grâce à l'identification***

La portée existentielle des anamorphoses identitaires se dit au travers d'une écriture de la décentration de soi qui ne se fait pas tant sur le mode de l'«identification à» que sur le mode de l'identification. Selon Paul Ricœur, l'identité se forge à partir des

identifications acquises par lesquelles de l'autre entre dans la composition du même. Pour une grande part, en effet, l'identité d'une personne [...] est faite de ces identifications-à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, dans lesquels la personne [...] se reconna[ît]. Le se-reconnaître-dans contribue au se reconnaître-à...<sup>16</sup>

13 Siddhârtha, p. 120.

14 HD, p. 110.

15 HD, p. 110.

16 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 146.

L'identification se rapproche du Bovarysme tel qu'il apparaît dans *Essai sur l'exotisme*. Dans cet essai, Segalen s'appuie sur le concept de Bovarysme tel que l'a défini Jules de Gautier, concept selon lequel tout être qui se conçoit se conçoit nécessairement autre qu'il n'est. Se vouloir autre en percevant un autre implique une permanence et une stabilité du sujet pensant qui peut alors comparer son identité à celle d'un autre. La stèle *Perdre le midi quotidien* révèle combien il est difficile de se construire :

Tout confondre, de l'orient d'amour à l'occident héroïque, du midi face au prince au nord trop amical, – pour atteindre l'autre, le cinquième, centre et Milieu  
Qui est moi.<sup>17</sup>

L'identification se fonde sur le résultat, sur un état: l'état de similitude, de fusion, de confusion avec l'autre pour reprendre le terme de Segalen. L'identification, quant à elle, s'attache au processus, et donc à la fictionnalisation.

Ce qui caractérise également l'identification est qu'elle se veut une réponse à la perte du nom ou à la crainte de la perte du nom dans l'œuvre de Segalen, nom qui est, selon Claude Lévi-Strauss « métaphore de l'identité ». La quête du Tibet rêvé et l'écriture de cette quête se veulent pour Segalen une réponse à la crainte de la perte identitaire. Dans *Thibet*, accéder au *potala*, figure majeure car symbole du lieu vide, clos et labyrinthique, revient à prendre le risque de se perdre et à reconnaître qu'il est le lieu du vide et non pas de la plénitude de l'Être. Face à l'échec de parvenir à circonscrire ainsi son identité, Segalen exhibe la victoire du poème qui permet de prendre possession du Réel et donc de soi. Segalen exprime plusieurs fois son désir de voir son nom irrémédiablement gravé par le truchement du poème où son « nom comme un sceau, se régénère[rait] »<sup>18</sup>. Cette régénération est une « sorte d'échappement à soi » qui implique un « décollement de l'être par rapport à soi », selon l'expression de Sartre, une progression de l'existence par rapport à l'essence. La dichotomie identitaire, la distinction entre l'être et le perçu révèle une incertitude ontologique du Je qui signe la part inaccessible de l'identité. Rien n'affirme l'identité. Pensons à la stèle « perdre le midi quotidien » dont l'épigraphe forgée par Segalen signifie « Qu'il est difficile d'être soi! ».

La décentration identitaire fait émerger la fictionnalisation de l'identité. Glissant joue à écrire ou à décrire l'identité, faisant de ce jeu l'objet de la narration. Dans *Le Quatrième siècle*, il invente, grâce à une fiction généalogique, des mythes fondateurs et des légendes. Ne peut-on pas voir une autre forme de fictionalisation d'identité dans *La Lézarde* et *La*

17 Victor Segalen, *Stèles*, op. cit., p. 51.

18 *Thibet*, LVI, p. 89.

*Case du Commandeur*, qui montre une génération désireuse de n'accepter d'origines que symboliques ou historiques reconnues par la collectivité, autour de Papa Longoué, et à n'admettre que « la vision prophétique d'un passé »<sup>19</sup> ?

Le processus de construction de l'identité est étroitement lié au langage et à la création verbale. Le délire verbal dans *La Lézarde* signifie l'incapacité d'une communauté à fonder son identité. C'est finalement l'écriture identitaire qui crée l'identité. Dire l'identité, c'est une position d'écriture, un engagement esthétique, qui ne peut se tenir que sur le terrain de l'indétermination, dans l'ambiguïté des conjonctions opposées. L'identité serait non pas tant une identification à autrui qu'une identification à la fiction donc une identification.

Naître par l'écriture, écrire en étant suspendu au poème et à l'œuvre, tel semble être le dessein de Segalen et de Glissant. Se créer une identité textuelle passe par l'inventaire et la mise en drame de quelques-unes des incarnations imaginaires et collectives qui sont la condition sinon d'une juste identification, du moins d'une suffisante acceptation de soi-même. L'écriture de l'identité serait une approximation infinie qui tente de combler l'éparpillement de la vie et le vacillement identitaire. Affirmer la non-appartenance de soi à soi-même n'est-ce pas au fond dire combien l'écriture est assimilable à un élan vers l'autre qui nourrit et métamorphose le moi ? Se dessine une image littéraire de l'auteur ou plus exactement une image scripturaire qui ramène les rêveries, les obsessions et les doutes à la question de « qu'est-ce qu'écrire ? » ou « comment écrire aujourd'hui ? ».

---

19 Édouard Glissant, *Le Quatrième siècle*, Paris, Gallimard, 1964, p. 257.



# RÉVOLUTIONS: LA MÉMOIRE COMME ESPACE DE “RELATION”

MARTHA VAN DER DRIFT

UNIVERSITÉ DE CAROLINE DU NORD

Il y a deux histoires. Il y a la grande histoire avec un grand H, l’histoire officielle et il y a les petites histoires, les histoires locales. Il me semble que l’écrivain est plus proche de la petite que de la grande.  
J.-M. G. Le Clézio<sup>1</sup>

Le signe commun est alors de la mémoire délivrée des interdits et des séductions et des indifférences et des provocations [...] Nous considérons ces masses d’histoires où tant de peuples se sont égarés et perdus, ces temps d’effacement où la trace des humanités s’est érodée sur les rochers devenus sables.

Édouard Glissant<sup>2</sup>

Les œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio et d’Édouard Glissant dévoilent une nouvelle perspective sur le monde par la libération des voix souvent tuées, oubliées ou marginalisées par la société moderne et par l’exposition d’une philosophie valorisant la compréhension de l’Autre. Leurs textes deviennent ainsi des voyages imaginaires vers de nouveaux espaces mémoriels et une nouvelle *Relation* avec l’Autre.

*Révolutions* de Le Clézio offre un voyage à la découverte de l’Autre par la représentation de la mémoire personnelle des personnages fictifs dans le cadre de la grande Histoire dont les niveaux discursifs et génériques sont multiples. L’acte de se souvenir dans le présent narratif transmet l’expérience personnelle qui s’étend du locuteur aux interlocuteurs dans un mouvement

---

1 Jean-Marie Gustave Le Clézio *entre les mondes*, [Paris]: France télévisions distribution [éd., distrib.], 2009.

2 Édouard Glissant, *Mémoires des Esclavages: la fondation d’un centre national pour la mémoire des esclavages et de leurs abolitions*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 176-177.

que je propose de qualifier comme « rhizomique » ou « relationnel ». Les voix, les espaces temporels et géographiques interagissent pour présenter un monde décloisonné, sans frontières divisibles.

Tenant compte du contexte de la notion de *Relation* de Glissant et de ses idées concernant la mémoire dans *Mémoires des esclavages*, je tenterai ici de répondre aux deux questions suivantes : Pouvons-nous considérer *Révolutions* de Le Clézio dans le contexte glissantien de la mémoire et la philosophie de la *Relation* ? Si oui, pouvons-nous considérer *Révolutions* comme une nouvelle représentation de la mémoire et quelle est l'importance de ces mémoires fictives ?

Dans ce but, je procéderai par trois étapes. Premièrement, je définirai ce que nous entendons par la mémoire personnelle. Deuxièmement, j'identifierai les aspects philosophiques de la mémoire et la *Relation* selon Glissant dont nous allons tenir compte. Finalement, nous étudierons les trois aspects suivants de *Révolutions* qui suggèrent un aspect « relationnel » du texte : la signification du titre symbolique et de l'épigraphe, l'expérience autour de la transmission des mémoires personnelles et enfin la multiplicité des voix narratives et leurs interrelations.

En premier lieu, je propose de considérer la mémoire personnelle représentée dans *Révolutions*. Comme déjà proposé, l'œuvre de Le Clézio donne la voix à ceux qui ont été cachés par la grande Histoire. Leurs histoires méritent d'être entendues afin que des identités soient reconnues et comprises et que les citoyens du monde puissent mieux comprendre l'Autre, la première étape vers la tolérance.

Bien qu'il puisse agir d'une mémoire personnelle similaire à la sienne, cette étude se base sur le principe d'une mémoire personnelle des personnages fictifs que l'auteur communique au lecteur pour qu'il puisse faire l'expérience des réalités inconnues. L'importance des mémoires des personnages a été suggérée par Mbassi Atbéba : « Pour Le Clézio, il ne s'agit pas de faits qui lui sont étrangers, mais d'une réalité qui fait corps avec les personnages »<sup>3</sup>. Cette technique permet d'« embrasser tous les imaginaires [...] dans une certaine connivence entre la réalité et la fiction »<sup>4</sup>.

En tenant compte de l'importance de ces petites histoires, je souhaite mentionner les références à la grande Histoire officielle bien que je ne puisse aller en profondeur dans cette étude-ci. Il est important que nous tenions compte de ces références historiques car elles sont transmises par l'intermédiaire des « petites histoires personnelles » : la Révolution française et la guerre qui l'a suivie en 1792 ; le décret du pluviôse an II abolissant

---

3 Mbassi Athbéba, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio : Une poétique de la mondialité*, Paris, Harmattan, 2008, p. 149.

4 *Ibid.*, 149.

l'esclavage dans les colonies; la participation de la France au commerce des esclaves et la révolte de ces derniers sur l'île Maurice en 1822; la guerre entre la France et l'Algérie dans les années 1950, et la révolution au Mexique à la fin des années 1960. Au lieu d'être vues dans le contexte linéaire de la grande Histoire avec un discours officiel, ces expériences sont racontées depuis l'intérieur d'une expérience vécue. L'emphase y est mise sur l'expérience humaine. La grande Histoire et les petites histoires personnelles sont inter-tissées, ce qui permet de faire appel à la mémoire personnelle et à la mémoire collective et partagée.

À présent, nous allons identifier les aspects philosophiques de la mémoire et de la *Relation* glissantienne, c'est-à-dire le fait que la mémoire et la *Relation* peuvent ensemble permettre une expérience de rencontre entre les idées de soi et de l'Autre à l'intérieur et à l'extérieur du texte.

### ***La mémoire et la Relation***

Si nous considérons la littérature comme un fil entre le texte et l'imagination du lecteur, la littérature ainsi devient la première étape vers la rencontre de l'Autre. Comme le dit Glissant, l'imaginaire est le point de départ pour faire l'expérience de la diversité humaine tout en restant unique et fidèle à soi-même<sup>5</sup>. En opposition à la culture atavique qui cherche à dominer l'Autre, la *Relation* est située comme une manière de penser et un état d'étant. En tant que manière de penser, l'individu accepte de comprendre l'Autre dans toute sa diversité sans exclusive. L'imaginaire en est transformé. Toutefois, la *Relation* devient à la fois un état de vie et une manière de vivre car l'individu y affirme son évolution personnelle en même temps qu'il participe à l'évolution du monde<sup>6</sup>.

Dans *Mémoires des Esclavages*, Édouard Glissant poursuit sa discussion autour de la *Relation* dans un autre contexte, celui de la mémoire. Il met en relief l'importance de la *Relation* et de la mémoire dans la construction d'une meilleure compréhension de soi, de l'Autre et du monde. Avant que l'individu puisse aller de l'avant dans la tolérance, il doit d'abord comprendre son passé et le passé de l'Autre. Glissant désigne trois catégories de mémoire: la mémoire personnelle, la mémoire de la tribu et la mémoire de la collectivité terre.

La première, «la mémoire personnelle», ne peut pas aboutir à la *Relation* ou vers une ouverture à comprendre l'Autre puisqu'elle vit

---

5 «... ce n'est pas avec les mêmes moyens (de l'unicité sectaire) qu'on s'opposera à cette machine [la culture atavique], mais en changeant l'imaginaire, la mentalité et les pulsions des humanités d'aujourd'hui». Édouard. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 30-31.

6 *Ibid.*, p.30-31.

en isolation des mémoires qui l'entourent. Il la définit comme celle qui appartient à une personne et consiste en une mémoire acquise ou refoulée et qui ne peut être modifiée: «on apprend à se souvenir, mais on n'apprend pas à se souvenir autrement»<sup>7</sup>.

La deuxième, «la mémoire de la tribu», permet une ouverture à son entourage mais elle ne va pas au-delà du familier car elle consiste en «une expérience commune d'un passé reconnu» qui peut déclencher «chez les individus des réactions différentes»<sup>8</sup>.

Finalement, «la mémoire de la collectivité Terre» résulte de notre situation actuelle, commune et globale dans l'immédiat. Elle est consciente des mémoires au pluriel. Elle «rassemble tout ce qui rapproche les membres d'une collectivité ou d'une nation dans leur commun rapport à l'autre, considéré à son tour non pas comme communauté ou nation, mais comme élément de la globalité Terre. Cette mémoire est tout entière tournée vers l'avenir...»<sup>9</sup>.

De ces trois, il argue que «la mémoire collectivité terre» est plus représentative de la *Relation* grâce à sa «pensée composite» qui incorpore à la fois la mémoire personnelle et collective. Glissant la définit comme «mise en commun d'une autre manière de mémoire et d'une autre donnée des imaginaires [...] Elle ne relève pas d'un principe moral, mais d'une Poétique de la Relation»<sup>10</sup>. Finalement, la *relation* dans le contexte de la mémoire devient quête d'une compréhension du «Tout-monde», ce qui signifie être «partout à l'écoute du monde»<sup>11</sup>.

### La mémoire et ses «Révolutions» relationnelles

Dans cette partie, nous étudierons des extraits de *Révolutions* qui mettent en lumière des aspects de la mémoire et de la *Relation* glissantienne. La première manifestation renvoyant à la *Relation* est affichée par le paratexte. Comme signifiant, *Révolution* s'enregistre sous le signe de la multiplicité et du mouvement. Il signifie une trajectoire d'un tour complet et un changement soudain à l'ordre social et moral<sup>12</sup>. Ces aspects multiples sont accentués davantage par l'emploi du pluriel du signifiant *Révolutions*. Comme l'a souligné Claude Cavallero, ce titre annonce «la mise en échos

---

7 Édouard Glissant. *Mémoires des Esclavages: la fondation d'un centre national pour la mémoire des esclavages et de leurs abolitions*, Paris, Gallimard, 2007, p. 162.

8 *Ibid.*, p. 164.

9 *Ibid.*, p. 165.

10 *Ibid.*, p. 134.

11 Jacques Coursil, «La catégorie de la relation», *Poétiques d'Édouard Glissant: actes du colloque international, Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998*, Paris, Chevrier Jacques, 1999, p. 99.

12 *Révolutions: I et II*, Le nouveau Petit Robert, Nouvelle édition électronique, 2009.

des affects»<sup>13</sup> et aussi des effets qui continueront à réverbérer tout au long du texte. Il ne s'agit pas d'un seul mouvement en rond ou d'un seul changement moral. Avec chaque tour et chaque changement, un autre s'enchaîne allant de l'individuel vers le pluriel, comme le phénomène de la *Relation*<sup>14</sup>.

D'autre part, cette transformation du singulier au pluriel est soutenue par l'épigraphe du livre écrit en breton et en français : «*Avel aveliou oll avel* Vent, vents, tout est vent»<sup>15</sup>. Dans cette expression, nous voyons l'importance de l'étendue du monde par l'élément de l'air qui se déplace en un mouvement circulaire entre les quatre vents cardinaux du Nord, Sud, Est et Ouest. En outre, s'y exprime une mise en relation entre le singulier, le pluriel et l'universel par les virgules qui soulignent l'identité distincte de chaque composante, *vent* au singulier et *vents* au pluriel, et de leur totalité lorsqu'elles sont mises en *relation*, *tout est vent*.

Finalement, l'origine bretonne de cette expression renforce la relation du singulier au pluriel. De Jean Eudes et Marie Anne Naour, originaires de Bretagne, est partie la quête d'un changement moral qui suit un mouvement circulaire à travers le monde pour enfin arriver à Jean Marro, qui, lui, enchaîne sa propre révolution et en fait rencontrer d'autres.

Au premier abord, le livre est le récit de la famille Marro qui trace les chemins de Jean Eudes du dix-huitième siècle et celui de Jean Marro au vingtième siècle. Ensemble, les chemins des deux Jean forment un rond en revenant aux points de départ de la famille à l'île Maurice et tournent autour de leur quête d'une révolution, c'est-à-dire d'un nouvel ordre moral à la fois personnel et communautaire.

Néanmoins, en analysant les instants de la transmission de mémoire personnelle, nous voyons qu'il s'agit de bien plus que la transmission de la mémoire familiale d'une génération à une autre. D'autres histoires individuelles s'y ajoutent et apportent de nouvelles dimensions de *Relation* entre eux, ce qui contribue à la complexité et à la multiplicité du livre. Seules, ces histoires individuelles paraissent disséminées et disjointes. Toutefois, leur coexistence dans la progression du récit met en lumière la philosophie de la mémoire *relationnelle*, c'est-à-dire qu'«aucune histoire particulière [...] n'est renfermée dans le seul enclos de son territoire ni dans la seule logique de sa pensée collective»<sup>16</sup>. La transmission de la mémoire de Catherine Marro, Jean Eudes, Kiambé et Jean Marro devient le centre du mouvement *relationnel* entre l'individu et la collectivité.

---

13 Claude Cavallero, «Echo-système du Récit», *Ailleurs et origines: parcours poétiques*, J.-M. G. Le Clézio, *Actes du colloque*, Toulouse, éditions universitaires du Sud, 2006, p. 170.

14 Édouard Glissant, *Poétiques de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 133.

15 J.-M. G. Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003, p. 9.

16 Édouard Glissant, *Poétiques de la Relation*, Paris, Gallimard, pp. 211-212.

## La transmission de la mémoire comme expérience *relationnelle*: le rituel de la souvenance et les voix narratives

Nous pouvons constater la transformation *relationnelle* qui caractérise la transmission de la mémoire dans les passages consacrés aux moments de souvenance chez Catherine Marro. Le narrateur décrit les changements physiques et sensationnels chez Jean, Catherine et dans le monde extérieur lorsque Catherine parle de son passé et transmet sa mémoire personnelle et la mémoire collective de la famille Marro. Cette transformation correspond à ce que Paul Ricoeur appelle « la réeffectuation du passé dans le présent »<sup>17</sup> où l'individu devient héritier des images et sentiments des pensées passées et où « son caractère de passé est aboli par l'acte intemporel de repenser l'événement »<sup>18</sup>. Toutefois, nous pouvons voir que ce phénomène va au-delà de l'expérience de celui qui s'en souvient. La souvenance permet un échange qui affecte tout ceux qui en témoignent, y compris la nature, car ils sont transformés par la réverbération de la mémoire :

[...] d'un seul coup Catherine pénètre dans son monde. Ça se voit parce qu'il y a, comment dire ? un changement dans la lumière. On est toujours là, au dernier étage de l'immeuble et, en même temps, on est là-bas, dans le grand jardin d'Ébène...<sup>19</sup>

C'était cela qui faisait battre son cœur, d'être à la fois au début et à la fin d'une histoire. [...] Être assis là, dans cette pièce un peu étouffante, poussiéreuse, au-dessus de la voie ferrée, dans le bruit de la rue en fin d'après-midi, dans un des coins les plus ordinaires du monde présent, et au même instant toucher à l'autre côté du monde.<sup>20</sup>

Finalement, la réverbération de la mémoire est traduite par le chevauchement des voix narratives entre les chapitres. Un exemple se trouve à la fin du « quatrième chapitre » où Jean sort de chez sa tante transformé mais solitaire : « Jean sentait tout cela qui tournait, se mélangeait dans sa tête, lui donnait le frisson. Il marchait le long de la rue Reine-Jeanne, dans une extraordinaire solitude »<sup>21</sup>.

---

17 Nous entendons ici que le passé est rendu présent par la souvenance. « Remonter la trace, n'est-ce pas rendre les événements passés auxquels elle conduit contemporains de leur propre trace ? Lecteurs d'histoire, ne sommes-nous pas rendus nous-mêmes contemporains des événements passés par une reconstruction vivante de leur enchaînement ? Bref, le passé est-il intelligible autrement que comme persistant dans le présent ? » Paul. Ricoeur, *Temps et Récit III*. Paris, Éditions du Seuil, 1985, pp. 206-212.

18 *Ibid.*, p 211.

19 J.-M. G. Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 165.

20 *Ibid.*, p 108-109.

21 *Ibid.*, p 58.

En même temps que le chapitre finit sur cet état d'être, à la page suivante, un nouveau chapitre intitulé *Juillet 1792* commence avec la voix surprenante de Jean Eudes qui parle directement à la première personne. Cette voix paraît comme une réponse directe à la solitude de Jean Marro. Le chevauchement des voix suggère une mise en relation entre les esprits et les mémoires qui transcende le temps et l'espace. De plus, ce phénomène continuera à se produire entre les mémoires tout au long du livre. La multiplicité des voix narratives met en lumière l'aspect *relationnel* comme Celia Britton l'a souligné dans son travail sur Glissant : « ce qui est narré est relayé entre des narrateurs divers, pour former une chaîne ou un réseau de 'relations' narratives »<sup>22</sup>.

La juxtaposition des niveaux discursifs qui décrivent et transmettent la mémoire, fournit à la fois une compréhension intellectuelle et une expérience sensationnelle et émotionnelle. Nous pouvons voir, par exemple dans le cas de Catherine et Jean Marro, que le narrateur à la troisième personne donne une certaine distance entre le lecteur et l'expérience de la transmission de la mémoire qui est, elle, communiquée à la première personne. Grâce aux descriptions détaillées à la troisième personne du narrateur, le lecteur chevauche, lui aussi les barrières du temps et de l'espace et devient un témoin oculaire des histoires vécues. Par conséquent, le lecteur devient actif en créant sa propre mémoire personnelle du moment vécu dans le texte.

Finalement, lorsque la première personne est utilisée, la mémoire devient une expérience partagée entre les personnages et le lecteur en formant une « chaîne de relations narratives » (*ibid.*). La transmission de la mémoire de Catherine Marro, Jean Eudes, Kiambé et Jean Marro devient le centre du mouvement *relationnel* entre l'individu et la collectivité, entre le texte et le lecteur. La mémoire est transmise par des voix qui ont vécu l'expérience du passé sous forme des discours directs, des journaux et carnets privés, des documents officiels ou d'une voix qui parle directement au lecteur par l'intermédiaire du texte.

Grâce à la transmission *relationnelle* des mémoires multiples tout au long du texte, le lecteur découvre et fait partie du réseau mémoriel entre mémoire personnelle et celle de la tribu, mais aussi celle de la collectivité terre. Nous y témoignons, par conséquent, du phénomène relationnel de la mémoire c'est-à-dire qu'« aucune histoire particulière [...] n'est renfermée dans le seul enclos de son territoire ni dans la seule logique de sa pensée collective »<sup>23</sup>.

---

22 Britton. Cécile, « La Poétique du relais dans *Mahogany* et *Tout-Monde* », *Poétiques d'Édouard Glissant : actes du colloque international, Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998, op. cit.*, p. 169.

23 Édouard. Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, pp. 211-212.

## Conclusion

*Révolutions* offre un voyage vers l'Autre et vers la tolérance en donnant la voix à ceux qui méritent d'être entendus. Par la transmission des histoires personnelles des personnages fictifs, Le Clézio permet une rencontre réelle à l'intérieur de l'Histoire officielle. Cette rencontre dépasse une compréhension abstraite et intellectuelle car elle devient une expérience multi-sensorielle et concrète : « La mémoire n'est pas une abstraction, pensait Jean. C'est une substance, une sorte de longue fibre qui s'enroule autour du réel et l'attache aux images lointaines, allonge ses vibrations, transmet son courant jusqu'aux ramifications du corps »<sup>24</sup>.

Pouvons-nous considérer *Révolutions* comme une nouvelle forme de représentation fictive et quelle est sa portée? Dans cette étude, nous nous sommes efforcés de montrer que ce livre offre une expérience concrète, voire *relationnelle* de la mémoire de l'Autre. Les voix, les espaces temporels et géographiques interagissent pour présenter un monde décloisonné, sans frontières discernables en dehors des éléments stylistiques et génériques traditionnels.

Dans cet espace *relationnel* de la mémoire, le lecteur devient libre de créer sa propre « révolution », c'est-à-dire sa manière de voir l'Autre et de vivre le monde. En tant que manière de penser, l'individu est incité à aborder l'Autre dans toute sa diversité, sans exclusive. L'imaginaire en est transformé, ce qui est la première étape vers la tolérance, vers un changement social. Toutefois, la *Relation* devient à la fois un état de vie *et* une manière de vivre car le lecteur y affirme son évolution personnelle en même temps qu'il participe à l'évolution du monde<sup>25</sup>. Les *Révolutions* ne se terminent pas en boucle au point de départ du livre. Elles continuent à réverbérer à travers le monde dans un voyage « rhizomique » de la *Relation*.

---

24 J.-M. G. Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 115.

25 *Ibid.*, p. 30-31.

# LE CONTRAIRE ET LE SEMBLABLE : DE L'EXOTISME DE SEGALEN À L'HUMANISME DE GLISSANT

SIDI OMAR AZEROUAL

UNIVERSITÉ CADI AYAD (MARRAKECH)

« L'altérité est la négation de soi. »  
Michel Maffesoli<sup>1</sup>

« Le *moi* n'est libéré que *hors de soi*. »  
Georges Bataille<sup>2</sup>

## *Leçon de voyage*

Antonio Machado écrit : « Coup par coup, pas à pas, / Voyageur, il n'y a pas de chemin, / Le chemin se fait en marchant. »<sup>3</sup> Qu'est-ce qui cause la disparition subite du chemin ? Cet énoncé suppose une situation dialogique entre un ancien et un nouveau voyageur. Le premier avertit le second : avant même de partir, il faut renoncer à l'impression illusoire de pouvoir maîtriser à l'avance les surprises du périple. Prévoir signifie dans ce cas ne rien voir. L'expérience du voyage est emblématique ; elle commence dans l'euphorie exotique et s'achève, souvent, par un sentiment de déception. Cet échec est engendré par ce que Roger Mathé appelle « l'épreuve de vérité »<sup>4</sup>. On apprend sur soi pendant le voyage ce que la sédentarité camoufle en exposant l'individu à l'*habitus*, conventionnellement appelé dans la littérature de voyage *familiarité*.

---

1 Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, coll. Le Livre de Poche, Librairie des Méridiens, 1985, p. 120.

2 Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, in *Ceuvres complètes V*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1973, p. 88.

3 Cité par Paulo Coelho, *Maktub* (traduit du portugais par Françoise Marchand-Sauvagnargues), Paris, Anne Carrière, 2004, p. 161.

4 Roger Mathé, *L'Exotisme*, Paris, éd. Bordas, 1985 (1972 pour la 1<sup>re</sup> éd.), p. 28.

Le voyage qui promet la mythification de l'ailleurs condamne le voyageur à l'étrangeté. Victor Segalen, dans un poème didactique sur l'errance, rejoint l'idée de Machado quoiqu'il implique l'explorateur dans le processus de l'aventure en lui rappelant l'impact de ses choix sur ses rapports au monde. Il estime, dans son poème « Conseils au bon voyageur », que l'aventurier est appelé à se méfier à la fois du foyer que lui assure la *ville au bout de la route* et de l'étrangeté prometteuse de la *route prolongeant la ville* : « ne choisis donc pas l'une ou l'autre, mais l'une et l'autre bien alternées »<sup>5</sup>. Pourquoi, selon Segalen, faudrait-il éviter de choisir, une fois pour toutes, *l'une ou l'autre* ?

Le voyageur ne peut être qu'un étranger. Inutile de tenter d'avoir à nouveau des racines (la ville) ou de vivre sans arrêt l'errance (la route). Désormais, il a plusieurs points d'arrivée et divers points de départ. Il faut nécessairement s'arrêter quelque part, mais il faut nécessairement aussi repartir. Le voyage continue d'être un projet de reconstitution des fragments de tous les chemins parcourus ; également, les villes offrent une opportunité de reconstitution scripturale de ces mêmes parcours. Le voyageur a toujours en vue un nouvel horizon ; « [...] te quittant pour la plaine, que la plaine a de nouveau pour moi de beauté »<sup>6</sup>. L'aventure ne signifie donc pas l'exploration d'un lieu, mais la découverte du monde. C'est grâce à cet élargissement des envergures que le voyageur pourrait améliorer son sens du divers. La multiplication des rencontres et des explorations n'est pas une fin en elle-même parce qu'elle ne répond pas à un désir de vivre l'enchantement déconcertant dû à l'attrait exotique de l'espace. Elle favorise l'approfondissement de la vision du monde du voyageur qui conçoit l'altérité comme un exercice de différence.

Les « remous pleins d'ivresses du grand fleuve Diversité » que célèbre Segalen à la fin de ses « Conseils », sont repérables aussi dans *Essai sur l'exotisme* où la définition de l'exote insiste sur le sentiment de liberté relatif au « pouvoir de sentir le Divers [...] »<sup>7</sup>. Sans cette recette culturelle, la rencontre avec l'autre finit par encourager l'écart au lieu de cultiver l'acceptation de la Différence. Dans *Les Immémoriaux*<sup>8</sup>, le spectacle de la mise à mort de la civilisation maorie rappelle aussi les massacres violents vécus par l'ensemble des sociétés sans écriture. Les différentes tentatives d'évangélisation du peuple primitif ont engendré sa décivilisation. La rencontre est réduite à la notion de conquête et au lieu de saisir le contraire dans sa plénitude,

---

5 Victor Segalen, *Stèles*, Paris, Mercure de France (édition critique, commentée et augmentée de plusieurs inédits établie par Henry Bouiller), 1982, p. 191.

6 Victor Segalen, poème *Tempête solide*, *op. cit.*, p. 195.

7 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Saint-Clément, Morgana, 1978, p. 79.

8 Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, Paris, Plon, coll. Terre humaine, 1955.

l'Occidental a procédé par domination culturelle et économique. L'exotisme de Segalen défend l'idée selon laquelle ce qui est contraire au voyageur n'est pas nécessairement contradictoire avec sa représentation de la diversité. Parallèlement, ceux qu'il considère comme ses semblables sont appelés à édifier un rapport de confiance avec l'autre.

### *L'héritage de Montesquieu, La lettre 30<sup>9</sup>*

On apprend avec Segalen que la connaissance de l'indigène s'avère inutile puisque, «à mesure que je l'explore, l'autre échappe à ma portée»<sup>10</sup>. Glissant, exploitant ce rapport complexe à l'autre, ouvre donc l'esthétique du Divers sur une rhétorique de la relation.

Une question s'impose: Segalen et Glissant se sont-ils arrêtés sur la lettre 30 des *Lettres persanes* où Montesquieu redéfinit le mot exotisme? De toute façon, leurs pensées répondent au même souci d'explorer les capacités dont disposent les êtres humains pour remettre en question les stéréotypes qui ne cessent de nuire au regard axiologique porté sur l'autre. C'est pour cette raison que Glissant considère que «Segalen est exemplaire: d'avoir pleinement essayé d'être l'Autre, d'avoir accompli le Même»<sup>11</sup>. Pour que la rencontre effective puisse avoir lieu, il est nécessaire de se distancier, c'est-à-dire d'adopter une stratégie de *discours avec* au lieu d'instaurer un *discours sur*. La lettre 30 critique ironiquement l'attachement des Français à l'habit persan de Rica. La curiosité de l'homme occidental et son regard superficiel sur la notion de différence l'empêchent d'extraire de l'acte de voir la substance purificatrice d'un savoir critique aussi bien sur l'autre que sur soi. La reconnaissance de la différence est mise à l'épreuve grâce à un questionnement de la connaissance de l'autre.

Réduire la rencontre à une tentative de compréhension de l'autre pourrait mettre en crise la relation quand cette compréhension est soumise à des critères de similitude. Dans un titre significatif, «Tu haïras ton prochain comme toi-même»<sup>12</sup>, Bruckner prévoit déjà le résultat de l'échec de ce contact fondé sur l'impossible comparaison. Glissant, commentant les périples de Segalen, s'arrête sur le déracinement douloureux de tout voyageur averti; Segalen apprend «[...] qu'il n'était pas de Pékin, mais de Brest, et non pas chinois du vieil empire, mais français du début de ce siècle»<sup>13</sup>.

9 Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Flammarion, 1995.

10 Pascal Bruckner, *Le Sanglot de l'homme blanc. Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, Paris, coll. Points actuels, Seuil, 1983, p. 308.

11 Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, Paris, coll. Pierres vives, Seuil, 1969, p. 96.

12 Pascal Bruckner, chapitre 4, *Sanglot de l'homme blanc. Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, op. cit., p. 211.

13 Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, op. cit., p. 95.

Dans ce sens, Levinas propose de dénuder le visage de l'autre, de le regarder « [...] au-delà de son appartenance trompeuse et éphémère par essence, dans sa dimension unique de face humaine »<sup>14</sup>. On remarquera que cette fuite précipitée vers la transcendance semble souvent être dictée par l'histoire sanglante d'un peuple. La douleur est-elle la condition exigée pour pouvoir vivre une relation authentique, et savourer le plaisir d'une rencontre conçue comme un besoin poétique ? « Le visage humain porte en lui la trace et le reflet de l'humanité autant que le rappel inexorable de la faiblesse et du malheur »<sup>15</sup>. Un visage sur lequel on reconnaît facilement l'identité de la personne serait dépourvu d'humanité parce que ses traits ne sont pas encore ceux de l'Homme tout entier, saisi dans ses solitudes et ses désarrois existentiels. Est-ce pour cette raison que l'humanisme de Glissant exige la reconnaissance poétique de la différence de la culture de l'autre ? Il n'est pas question de prendre la douleur des peuples comme prétexte à une falsification de l'histoire ; au contraire, le rapport à l'autre exige une protection de ses traces identitaires qui ne nuirait certainement pas à la *sainteté*<sup>16</sup> de l'altérité dont la découverte est « celle d'un rapport, non d'une barrière »<sup>17</sup>.

### ***Les îles de Glissant***

Après le naufrage violent, l'île prend Robinson en otage et lui impose une étrangeté déconcertante. Inattendue, la catastrophe est surtout d'ordre psychologique. Être autre sans vouloir l'être, là n'est pas la question. Ce qui pourrait inquiéter Crusoé, c'est surtout l'irréversibilité du drame subi : il avait très peu de chance pour qu'on vienne le sauver. Il est nécessaire de protéger à la fois son corps et son être des dégâts possibles de l'étrangeté. Lutter pour *sur-vivre* relève de l'engagement individuel vis-à-vis de soi afin d'atténuer la tragédie existentielle qui réduit son essence à des besoins rudimentaires. Cependant, lutter pour *re-vivre* exige une intériorisation douloureuse du nouvel être qu'il est devenu : un étranger. Si l'arme primitive

---

14 Michaël de Saint-Cheron, *Entretiens avec Emmanuel Levinas 1992-1994 suivis de Levinas entre philosophie et pensée juive*, Paris, coll. Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 2006, p. 65.

15 *Ibid.*

16 Terme adopté par Levinas pour caractériser tout ce qui pourrait sublimer l'être et en faire un autrement qu'être qui est synonyme de « responsabilité pour les autres ». Levinas cité par Michaël de Saint-Cheron, *ibid.*, p. 67.

17 Jean Pouillon, « L'Œuvre de Claude Lévi-Strauss », *Race et histoire*, Claude Lévi-Strauss, coll. Folio essais, Denoël, Paris, 1987, p. 89. Cette définition de l'altérité est fondée sur le principe de la reconnaissance qui nous relie à l'Autre : « l'homme, c'est celui que je suis, celui qui vit avec et comme moi, et pourtant c'est également l'autre, aussi différent de moi puisse-t-il être. Cette reconnaissance, que l'expérience, plus que la raison, impose et que même la violence raciste ne peut effacer – car elle implique l'aveu contre lequel elle se rebelle – constitue seulement un point de départ [...] » *Ibid.*

qu'il est obligé de fabriquer lui permet de se défendre contre les cannibales, l'arme psychologique, elle, consiste en une réflexion approfondie sur les enjeux de la décadence de l'être décivilisé malgré lui.

La conception de Glissant, invite à situer le naufrage de Robinson sur une île entourée d'îles sur lesquelles d'autres Robinson ont subi le même sort. Ils connaissent tous ce sentiment d'étrangeté auquel ils sont condamnés au sein même d'un monde sans autrui. Les Robinson de Glissant ne souffrent pas comme souffraient les personnages de Daniel Defoe et de Michel Tournier. Déracinés, ils cherchent les moyens nécessaires pour lier une île à une autre. Ils prennent conscience de la spécificité de l'archipel considéré comme espace de rencontres hasardeuses, de métissage et de décentralisations idéologiques. Quelle langue parler? Toutes les langues à la fois, sans exception. C'est ainsi que l'opération de la créolisation<sup>18</sup> linguistique prend forme. Les langues s'échangent, s'influencent, s'enchevêtrent et se reconstituent<sup>19</sup>. Deux notions singulières structurent cette pensée: *l'imaginaire des langues* qui invite tout individu à remettre en question le rapport unilatéral de la langue à l'identité<sup>20</sup>, et la notion de *chaos-monde*, ce bain de jouvence où s'épanouit l'esprit créatif grâce à la «rencontre conflictuelle et merveilleuse des langues, à tous ces éclats qui en jaillissent [...]»<sup>21</sup>. Cette image utopique du monde est traduite dans les textes de Glissant – souvent décrits comme espace scriptural dynamique – par la révolte contre la notion de genre littéraire. De même, l'écriture disparate, les tournures chaotiques et les structures démesurées sont autant de formes qui dévoilent l'anxiété de l'auteur. Cette agitation textuelle, il faut le dire, est due aussi à l'échec prématuré de toute tentative de métissage. Glissant

18 Pour mieux saisir la portée symbolique de la créolisation, Glissant propose une mise au point terminologique. Pour lui, le *créolisme* signifie «introduire dans la langue française des mots créoles, fabriquer des mots français nouveaux à partir des mots créoles». (p. 25). La *créolisation*, elle, «c'est par exemple engendrer un langage qui tisse les poétiques, peut-être opposées, des langues créoles et des langues françaises» (p. 26); «la créolisation est un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être» (p. 31). Quant à la *créolité*, elle renvoie à l'esprit racial défendu par la négritude; elle cherche à «définir un être créole». Cf. Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues, entretiens avec Lise Gauvin*, Paris, Gallimard, 2010, p. 31.

19 On reconnaît ici la présence du mythe de Babel au sujet duquel Abdelfattah Kilito dit: «La question de la première langue se pose lorsque plusieurs langues sont dans un rapport de compétition ou de rivalité. Toute interrogation sur la langue d'Adam vise bien sûr à déterminer l'origine, à identifier la langue une et unique de l'origine, mais elle révèle aussi la situation de celui qui s'interroge: pourquoi ma langue diffère-t-elle de celle des autres? [...]» Chapitre «Babils», *La langue d'Adam et autres essais*, Casablanca, Toubkal, 1999, p. 15.

20 Édouard Glissant définit cet imaginaire conformément à l'esprit de la poétique de la relation; il déclare: «[...] j'appelle l'imaginaire des langues [...] la présence à toutes les langues du monde.» Glissant, *L'Imaginaire des langues, op. cit.*, p. 14.

21 *Ibid.*, p. 16.

semble connaître une gestation existentielle au fur et à mesure qu'il prêche un humanisme impossible, ou du moins fragile.

Ce qui justifie cette lecture, c'est surtout le recours incessant de Glissant à la poétisation de sa pensée. Le point de départ de sa réflexion est la transcendance de la rencontre des différences. Glissant fête particulièrement l'exploration enchantée de l'humain. La célébration de la relation lui rappelle que « l'instant poétique a une perspective métaphysique »<sup>22</sup>. C'est un instant vertical qui place la découverte de l'autre et de l'ailleurs sous le signe de l'atemporel. La prose ne peut pas exprimer convenablement la soif du penseur qui n'a d'autres moyens pour se divertir que l'invention d'une utopie humaniste plus proche du rêve que de la réalité. Il faut opposer le luxe d'une errance poétisée – conception bourgeoise de la diversité – à la quête d'une relation salvatrice moyennant l'exploitation humaniste de la douleur des cultures d'origine. Dans cette perspective, ceux dont l'unique souci est de faire l'Histoire du monde se distinguent amplement de ceux qui choisissent d'institutionnaliser l'Histoire du monde-sans-histoire. Pourtant, l'objet d'étude est un : l'humain. La poétique de Glissant résiste à l'oubli et à la marginalisation des peuples originels. Le ton poétique sauvegarde les traces des cultures en péril.

### *Explosion lyrique*

L'expérience de l'altérité conçue par Glissant et Segalen est assimilable à la série des tableaux du peintre italien Alberto Magnelli (1888-1971) sur le thème de l'explosion lyrique. On reconnaît facilement chez ce peintre les influences du cubisme, du futurisme ou du fauvisme. Ces toiles mouvementées rappellent l'appel de Glissant à la reconnaissance démesurée de la différence des couleurs et des cultures. Or, cet appel engage l'œuvre entière dans une sorte de quête jouissive de la fusion. La poétique de Segalen dans *Les Immémoriaux* consiste en une adoption libre de la culture primitive. La poésie tient à son attachement à la langue des autochtones ; l'« apparence archaïque [de son écriture est] bien destinée à situer le dire dans une antiquité hors de portée en même temps que présente, dans un temps originel qui n'est pas celui d'un commencement absolu »<sup>23</sup>.

Quant à la poésie de Glissant, elle ne dépasse pas le stade de l'intention. La sublimation de la relation relève de la description épique de l'humain, « [...] sans que l'expérience des faits nous donne la notion exacte des choses, l'appréciation précise des rapports amoureux et la désillusion que traîne

---

22 Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 25.

23 Anne-Marie Grand, *Victor Segalen. Le moi et l'expérience du vide*, Paris, Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie, 1990, p. 208.

derrière elle la réalité»<sup>24</sup>. Parce qu'elle assure le changement de la dimension réelle de la rencontre, l'intention poétique engendre «la dialectique du refuge et de l'effroi [qui] a besoin d'ouverture. On veut être protégé, mais on ne veut pas être enfermé»<sup>25</sup>. Elle est une ouverture sur les possibilités d'être-au-monde, pour-le-monde. Elle permet d'imaginer le monde comme le lieu favorable pour l'établissement d'une «communication spontanée»<sup>26</sup> entre les différentes cultures. Pourtant, «on ne peut pas aimer un homme, on ne peut pas aimer une femme jusqu'au bout sans entrer mentalement dans le jeu de ses plus folles erreurs, sans partager émotionnellement ses plus grandes fautes»<sup>27</sup>. Seule l'adoption d'une réflexion poétique est susceptible d'offrir à Glissant le remède nécessaire pour éviter de renoncer à son humanisme. L'usage thérapeutique de la réflexion poétique permet d'associer l'altérité à un dépassement de soi et de la réalité en attendant de «pouvoir aimer sans comprendre ou de pouvoir comprendre sans condamner»<sup>28</sup>.

Glissant et Segalen se trouvent donc confrontés à la dégradation tragique de l'humain : «le choc de cultures opposées et superposées fut terrible et cette Histoire éprouve bien des difficultés à se donner l'absolution, parce que les marques indélébiles sont restées dans le corps et dans l'esprit des peuples et des Nations, sur la terre comme sur la mer»<sup>29</sup>. Fragile, l'humanisme a besoin de nouvelles conceptions. Le partage et la différence sont dictés par la menace de l'ethnocentrisme occidental. Désormais, «créer, c'est créer un autre monde, nous sommes alors en présence de la création par excellence»<sup>30</sup>. Un travail acharné s'est effectué pour une *purification* du champ notionnel de la pensée humaniste.

La négritude, par exemple, ne répond plus aux ambitions de Glissant qui lui reproche «[...] de définir l'être : l'être nègre...»<sup>31</sup>. Militer pour se célébrer au lieu de s'initier à l'ouverture culturelle, aux idées du partage et du Divers serait réduire encore une fois l'essence de l'homme à une quête de la fierté raciale suralimentée de complexes et de lacunes. Mouvement

24 Guy de Maupassant, *Choses et autres*, coll. Le Livre de Poche, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 219.

25 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 186.

26 Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, coll. Points, Seuil, 1954, p. 69.

27 Alain Jouffroy, «Préface», *Mouvement perpétuel suivi de Feu de joie* de Louis Aragon, Paris, coll. Poésie, Gallimard, 1970, p. 9.

28 *Ibid.*

29 Antonio Ferreira De Brito, «Édouard Glissant et la pensée archipélique», *Océan: Archipel d'Archipels*, actes du colloque organisé par l'Institut Franco-Portugais de Lisbonne du 15 au 17 Mars 1999, *Intercâmbio*, n° 10, Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1999.

30 Pierre Jourde, *Géographie imaginaire de quelques inventeurs de mondes au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1991, p. 12.

31 Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues*, op. cit., p. 31.

réactionnaire est cet amour démesuré pour une culture originelle, marqué par « l'émotion contenue de Léopold Sédar Senghor, les sarcasmes de Léon-Gontran Damas, la colère d'Aimé Césaire et de David Diop, les blasphèmes de Tchicaya U Tam'si [...] »<sup>32</sup>. La question de l'antillanité, elle, n'a pas suivi le même parcours que celui de la négritude. Certes, Glissant l'a situé dans un contexte historique axé sur l'exploitation des Antillais, mais il l'a repensé au-delà du modèle métropolitain. Pour enrichir sa conception de la différence, il insiste sur la diversité linguistique et culturelle des Antilles. Il évite ainsi de tomber dans l'erreur de la négritude décrite par Sartre comme « triomphe du Narcissisme et suicide de Narcisse [...] »<sup>33</sup>.

L'exotisme de Segalen et l'humanisme de Glissant sont une leçon de clairvoyance; ils forment une action réfléchie contre l'idéologisation aussi bien de l'esprit que de l'émotion. Le devoir de tout partisan de cette vision du monde, selon Marc Rombaut, est de faire « renaître les mythes et les passions qui transposent les rêves et les réalités nouvelles et [...] traduisent les rapports nouveaux que les hommes entretiennent entre eux et le monde »<sup>34</sup>. Comment concevoir ces rapports? Faudrait-il, par exemple, cesser d'aimer l'autre si l'on tient à lui?

### *Éloge de l'amitié*

La relation ne doit pas être une fusion amoureuse, mais une amitié où l'idée de l'engagement abolit toute tendance à l'identification à l'autre ou à son assimilation à soi. L'amour proprement dit ne pourrait être bénéfique à la rencontre que lorsque les prémisses d'un rapport conflictuel s'annoncent. « Aimez vos ennemis »<sup>35</sup>, affirme Jésus Christ. Si l'amitié assure la distance nécessaire vis-à-vis de l'autre, l'amour, lui, s'avère être un antidote de la haine. Il ne peut être efficace que lorsque l'amitié est menacée par l'amour-propre et l'ethnocentrisme. Glissant, conscient de cette menace que constitue l'amour, effectue une mise au point des limites de la relation : « Si tu cesses d'être toi, où sera la relation? Si je me fais librement (librement?) toi, quels langages dans ta langue ou dans la mienne échangerons-nous? »<sup>36</sup>. Régis Debray qui accuse implicitement Glissant d'avoir forcé l'humanisme jusqu'à le réduire à une sorte d'exotisme culturel, trace à son tour les frontières de la diversité : « Renoncer à soi-même est un effort assez vain : pour se

---

32 Locha Mateso, *Anthologie de la poésie d'Afrique noire d'expression française*, Paris, Hatier, 1987, p. 6.

33 Jean-Paul Sartre, *Situations III Lendemain de guerre*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1976, p. 285.

34 Cité par Mateso, *Anthologie de la poésie d'Afrique noire d'expression française*, op. cit., p. 7.

35 Évangile de Jésus Christ selon Saint Luc, Chapitre 6, 27, L'Amour des ennemis.

36 Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, op. cit., p. 151.

dépasser, mieux vaut commencer par s'assumer»<sup>37</sup>. Il serait judicieux de fonder la relation sur le principe de l'évolution : d'abord, convertir la haine en amour, puis l'amour en amitié. Cependant, comment peut-on assurer cette conversion ? Il suffit peut-être de considérer l'amitié comme une lutte consciente contre les ambiguïtés de l'amour. On devrait dans ce cas poser autrement la même question : « Comment s'élever de l'illusion de l'amour à la lucidité de l'amour ? »<sup>38</sup>.

Désormais, la quête d'une relation authentique vise un contrat affectif qui « [...] ne porte pas seulement sur l'humanité considérée comme sujet de raison et de droit, mais aussi comme sujet de passions, d'amour et de fraternité, le cas échéant de haine et de conflits »<sup>39</sup>. L'amitié est assimilable à la notion de *plénitude* chez Le Clézio. S'il est difficile, voire impossible, de vivre en harmonie, l'homme peut, par contre, imposer un certain équilibre. L'harmonie relève-t-elle de l'amour ? Sûrement. Quant à l'équilibre, il est le résultat d'un rapport amical à l'autre, fondé sur le mariage des contraires ; ce qui engendre d'ailleurs un passage imperceptible entre « le cruel et l'admirable, [...] le doux et l'acre »<sup>40</sup>.

On apprend avec Glissant et Segalen que, quand l'amour devient hantise de possession, il serait utile de le reconsidérer sous la lumière de cette pensée : « il n'y a qu'un remède à l'amour : aimer davantage »<sup>41</sup>. *Aimer davantage*, c'est aimer l'autre jusqu'à l'extraire de soi, l'éjaculer dans le plaisir de la distance, cesser de le concevoir comme une évidence afin d'accepter sans colère et sans douleur les multiples vérités qu'il tisse autour de son identité. Jean-Louis Ezine, dans un entretien avec Le Clézio, déclare : « Vous parlez d'amertume ; un sentiment que vous n'éprouvez pas »<sup>42</sup>. Il ne peut l'éprouver puisqu'il conçoit l'altérité non pas comme un bouleversement, mais comme une perception de l'autre dans la différence. L'amour est donc informe ; il est synonyme d'évaporation, d'extase et d'évanouissement. L'amitié est fixe ; elle constitue un repère à part entière. Grâce à elle, le respect de la différence n'exige pas des conditions d'ordre culturel, racial ou psychologique et pour entrer en contact avec l'autre, on n'a pas besoin de demander ou de proposer un modèle de vie et de pensée.

37 Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010, p. 15.

38 Tariq Ramadan, *L'Autre en nous. Pour une philosophie du pluralisme*, Paris, Presses du Châtelet, 2009, p. 291.

39 Luc Ferry, *La Révolution de l'amour. Pour une spiritualité laïque*, Paris, Plon, 2010, p. 298.

40 J.-M. G. Le Clézio, *Ailleurs*, Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ezine, Paris, Arléa, 2006, p. 31.

41 Henry-David Thoreau cité par Bruckner, *op. cit.*, p. 271.

42 J.-M. G. Le Clézio, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 20.

Ce qu'il faudrait peut-être explorer dans une relation, c'est cette « dimension impersonnelle de l'homme »<sup>43</sup> que Michel Maffesoli lie à la « transcendante immanence »<sup>44</sup> de la communauté. Il ne s'agit pas d'un quelconque désespoir ressenti au sein d'une situation complexe où la possession de l'autre se mue en une fuite dérisoire et insupportable. Il s'agit surtout de l'acceptation de l'opacité de l'autre. Nul besoin de subir le lyrisme de la subjectivation de la relation. La protection de la distance mène au respect de la différence surtout quand on évalue correctement la progression et la « gestion d'une existence sociale, professionnelle et amoureuse qui conditionnent la sublimation dans une retraite totale »<sup>45</sup>.

---

43 Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 88.

44 *Ibid.*

45 Michel Maffesoli, *ibid.*, p. 102.

**DU RÉCIF À LA VAGUE :**  
**FIGURES DE LA MER CHEZ SEGALEN ET LE CLÉZIO**

**RACHEL BOUVET**

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Si Victor Segalen a acquis la réputation d'être un écrivain qui n'aimait pas la mer, ni la navigation, il n'en demeure pas moins que le premier voyage en mer joue un rôle primordial dans son rapport à l'écriture, ce que l'on peut dire aussi de Jean-Marie Gustave Le Clézio, dont la fascination pour la mer est quant à elle bien connue<sup>1</sup>. En tant que médecin travaillant dans la Marine, Segalen a traversé trois océans et consacré plusieurs de ses textes aux îles du Pacifique, notamment *Les Immémoriaux*, *Le Maître-du-jour* et le *Journal des îles*. Chez Le Clézio, l'élément marin occupe une place prépondérante dans les trois récits ayant pour cadre l'océan Indien, *La Quarantaine*, *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*, dans la longue nouvelle se déroulant sur l'océan Atlantique, intitulée *Hasard*, de même que dans *Étoile errante*, où l'on traverse la mer Méditerranée, et dans *Raga*, un récit de voyage dans le Pacifique. Si le réseau hydrographique se compose des mêmes océans, en revanche les figures associées à la mer dans les deux œuvres suggèrent deux manières très différentes d'envisager le rapport à ce qui est autre. Si la mer suscite chez de nombreux écrivains le sentiment de l'infini, elle engendre chez d'autres celui de la limite : le choc des vagues se fracassant sur le rocher ou sur le récif corallien recèle un pouvoir de fascination hors du commun en ce qu'il fait naître l'idée de la limite, de l'altérité. On est loin ici de la fluidité propre au mouvement du ressac, déplaçant sans cesse les motifs recueillis sur les différents rivages, brassant les cultures de manière inédite et insufflant aux vagues un pouvoir régénérateur. Altérité et exotisme d'un côté, brassage ou métissage culturel de l'autre : telles sont les questions fondamentales qui sous-tendent ma réflexion sur le rapport entre la mer et l'écriture chez ces deux auteurs, dont l'ascendance bretonne n'est peut-être

---

1 C'est ce que montre l'étude lexicale de la mer faite par Magareta Kastberg Sjöblom dans son livre. Cf. par Magareta Kastberg Sjöblom, *L'Écriture de J.-M. G. Le Clézio. Des mots aux thèmes*, Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 226-233.

pas totalement étrangère au fait que l'on rencontre plusieurs figures marines dans ces œuvres<sup>2</sup>.

### *La mer et l'écriture*

Né dans une ville portuaire de Bretagne, à Brest, Victor Segalen comptait dans sa famille un oncle maternel médecin de Marine, dont les deux fils ont occupé des emplois liés à la mer : Amiral pour l'un, médecin de Marine pour l'autre. Ses études ont également eu lieu dans des villes portuaires : Bordeaux, d'abord, puis Toulon, son lieu de stage. Il s'est ensuite rendu au Havre, d'où il s'est embarqué pour sa première mission, à destination de Tahiti. On peut donc dire que dès son plus jeune âge, une certaine proximité s'établit entre Segalen et la mer. Étouffant dans une famille à la morale religieuse stricte, il n'a échappé à la dépression nerveuse qu'en prenant la fuite à travers l'océan. Sa vie a été ponctuée de voyages au long cours, de missions maritimes ou archéologiques. Malgré tout, son port d'attache est resté le Finistère, cet endroit d'où l'on peut toujours repartir car c'est « là où la terre finit ».

Jean-Marie Gustave Le Clézio naît lui aussi dans une ville portuaire, mais au bord de la Méditerranée, à Nice plus précisément, et compte parmi ses ancêtres des hommes ayant eu des métiers liés à la mer : le roman *Révolutions* retrace le parcours de l'un de ses aïeux, parti de Lorient en Bretagne pour s'établir en tant qu'armateur à l'île de France, renommée plus tard l'île Maurice. L'imaginaire familial est « ancré » dans la mer, pourrait-on dire, puisque certains membres de la famille ont tenté de retourner à l'île Maurice, alors qu'un autre a passé sa vie à sillonner les mers à la recherche d'un trésor, tel un corsaire égaré dans le siècle. Le Clézio a lui-même sillonné plusieurs mers et océans et choisi dernièrement comme port d'attache un petit village sur la côte bretonne, près de Douarnenez, pas très loin du lieu de naissance de Segalen. L'importance de la mer dans son œuvre est bien connue ; il a d'ailleurs confié à Pierre Lhoste que « [l]a mer c'est justement la poésie. La mer ça doit être ce bassin inépuisable vers lequel les hommes sont allés depuis des siècles, sur lequel ils se sont penchés. »<sup>3</sup>

Doit-on s'étonner du fait que l'écriture a partie liée avec l'élément marin pour chacun de ces deux auteurs ? On sait que Segalen a écrit un journal de voyage intitulé « A Dreuz an Arvor » que l'on pourrait

---

2 Je tiens à remercier Karine Faucher-Lajoie, mon assistante de recherche, qui a contribué aux recherches bibliographiques et à la préparation de cette communication. Je remercie également le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada pour son soutien financier.

3 Pierre Lhoste, *Conversations avec J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, pp. 41-42.

traduire par « À travers l'Armor », c'est-à-dire l'Armor, l'Armorique<sup>4</sup>, lors de randonnées à bicyclette en Bretagne avec son ami Émile Mignard, sur la côte du Finistère Sud d'abord, puis dans les monts d'Arrée en pleine forêt de Huelgoat. Toutefois, le journal qu'il tient à partir de 1902 et qui sera publié dans la collection Bouquins sous le titre de *Journal des îles*<sup>5</sup> n'est plus un journal pour soi, mais bien, comme il l'explique dans une lettre à sa femme, un journal « ouvert », un « moyen de métier »<sup>6</sup>. Sa division en trois parties suit un itinéraire géographique : « De Brest à Tahiti (octobre 1902-Janvier 1903) », « Tahiti et les îles du Pacifique (janvier 1903-Septembre 1904) », « De Tahiti à Toulon (septembre 1904-Février 1905) ». Je reviendrai plus loin sur les occurrences liées à la mer dans ce journal. Rappelons simplement que c'est lors de l'escale à New York que Segalen a écrit son premier poème, que le projet des *Immémoriaux* a pris forme lors du premier séjour à Tahiti et que la première note de *l'Essai sur l'exotisme* a été rédigée « [e]n vue de Java, [en] octobre 1904 », c'est-à-dire à bord du navire qui le ramenait à Toulon. Autant de coïncidences frappantes ne peuvent conduire qu'à la conclusion selon laquelle le voyage en mer déclenche l'écriture.

Le Clézio, quant à lui, écrit son premier roman durant le voyage en bateau qu'il fait en compagnie de sa mère à sept ans et qui le conduit de la France au Nigeria, là où son père, qu'il n'a encore jamais vu, travaille comme médecin. Cet épisode sera relaté dans le roman *Onitssha*, publié quarante-quatre ans plus tard. En effet, le premier chapitre, intitulé « Un long voyage », reprend le titre de ce premier roman non publié et met en scène un jeune garçon de huit ans qui se réfugie dans sa cabine pour écrire en attendant de rencontrer son père au Nigeria. Selon Isa Van Acker, ceci « révèle non seulement l'attraction que Le Clézio éprouve envers l'univers marin et le voyage en mer, mais surtout sa fascination pour le récit qui le raconte, instaurant dès le début un rapport à la fois étroit et ambigu entre l'aventure et l'écriture. »<sup>7</sup> Comme pour Segalen, on peut dire que le voyage en bateau déclenche l'écriture chez Le Clézio. Cela dit, il ne suffit pas de relever des coïncidences biographiques. Encore faut-il que la cartographie des œuvres elle-même appuie cette hypothèse d'un rapport étroit entre l'écriture et la mer.

4 Dans la présentation des *Voyages au pays du réel : œuvres littéraires*, de Victor Segalen publié aux éditions Complexes en 1995, Michel Le Bris indique que « A Dreuz peut aussi signifier l'avancée un peu zigzagante de quelqu'un légèrement éméché. » (p. 32).

5 Il faut préciser que ce titre n'est pas de lui.

6 Voir la préface de ce texte dans les *Œuvres complètes* de Victor Segalen, écrite par Henri Bouillier, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, t. 1, p. 395.

7 Isa Van Acker « L'aventure maritime dans *Le chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation », Sophie Jollin-Bertocchi & Bruno Thibault (éd.), *Lectures d'une œuvre. J.-M. G. Le Clézio*, Saint-Quentin-en-Yvelines, Éditions de l'Université de Versailles, 2004, p. 83.

### *Mappemondes, cartes et récifs*

Bien qu'une mappemonde soit requise pour lire chacun des auteurs, il n'est nul besoin de connaître avec précision les océans Arctique et Antarctique, car ils sont absents des deux œuvres. En retraçant la traversée de l'océan Atlantique et de l'océan Pacifique, le *Journal des îles* fait part de la déception qui attend l'amateur de planisphères une fois qu'il est confronté au réel :

Les symboles, les schèmes et les figures des choses m'ont souvent donné plus de joies que les objets eux-mêmes. Le Grand Océan, ces zones de l'intertropique, cette poussière de monde qu'est la Polynésie, j'éprouvais jadis plus d'étonnement à les traverser du regard, sur un grand planisphère, qu'à les parcourir maintenant en leur réalité quotidienne, en leur actualité morne.<sup>8</sup>

Pourtant, le secours des sinistrés du cyclone donne lieu à des descriptions saisissantes des îles et des rivages. En même temps que le rapport intitulé « Vers les sinistrés », demandé par le Gouverneur Petit et paru dans la revue *Armée et marine* le 17 avril 1903, Segalen dessine une carte afin d'indiquer l'itinéraire de *La Durance*, l'avis à bord duquel il voyage et écrit<sup>9</sup>. La ligne en pointillé évoque le trajet entre les îles de l'Archipel des Paumoutou et Tahiti, tandis que les flèches indiquent la direction suivie. Situées en fonction des latitudes et des longitudes, les formes rondes ou elliptiques sont toutes accompagnées de toponymes et dessinées à l'aide d'un trait double : doit-on y voir une simple fantaisie de l'auteur ou bien une volonté d'inscrire la ligne formée par les récifs coralliens et entourant les îles ? Ce qui semble évident, c'est que l'écriture de la carte (et plus tard l'écriture elle-même ?) permet de jeter par-dessus bord l'indifférence face à l'« actualité morne » des îles. En effet, le geste cartographique consiste à transformer la « poussière de monde » en figures et en symboles, ce qui renvoie aux joies éprouvées à l'observation du planisphère, à la lecture des « symboles, des schèmes et des figures des choses ».

Segalen montre par ailleurs beaucoup d'intérêt pour les embarcations construites par les Polynésiens et pour l'art de naviguer :

Ces grands promeneurs-de-mer qu'étaient les anciens Polynésiens, sans cesse en voyage au long cours, ont couvert le Pacifique d'un réseau hasardé dont une maille a fort bien pu atterrir à la Grande Rapa [l'île de Pâques]. Ils avaient de fortes embarcations, remontant très peu au vent, sans doute, mais susceptibles, dans les brises d'ouest, de faire un long parcours.<sup>10</sup>

---

8 Victor Segalen, *Journal des îles, Œuvres complètes, t. 1, op. cit.*, p. 413.

9 Victor Segalen, *Vers les sinistrés, Œuvres complètes, t. 1, op. cit.*, p. 515

10 Victor Segalen, *Journal des îles, Œuvres complètes, t. 1, op. cit.*, p. 442.

Dans le roman *Les immémoriaux*, le périple en mer effectué par les personnages tahitiens en quête de l'île des origines, Havaï-i, est lui aussi accompagné d'une carte dessinée par Segalen, titrée le « Voyage de Térii »<sup>11</sup>. Cette fois, ce sont les mouvements de toutes sortes qui prédominent : les courants équatoriaux Nord et Sud, le contre-courant, la houle (soulignée par trois flèches aux pennes bien marquées), l'alizé, les directions prises par la pirogue et le baleinier. Les îles sont réduites à des points, plus ou moins gros, mais toujours situées précisément sur l'espace quadrillé des parallèles et des méridiens. La carte révèle ici les connaissances et l'expérience d'un navigateur. Le propre parcours de Segalen dans le Pacifique s'inscrit dans ce réseau, comme une nouvelle maille dessinée sur la carte de l'océan. En effet, les multiples cartes et dessins effectués tout au long du trajet du retour témoignent de cet intérêt pour les routes d'eau. Segalen ajoute tout d'abord à son journal un dessin du détroit de Torrès, indiquant l'emplacement du port Kennedy sur la côte australienne, juste en face de la Nouvelle-Guinée<sup>12</sup>. Après la mer de Corail, le navire arrive dans la mer de Java<sup>13</sup> et parvient dans l'Océan Indien par le détroit de la Sonde. La mer Rouge conduit le voyageur aux portes du désert et lui permet de prendre de « véritables bains de grand air libre et lumineux ; des bains de lumière avec, comme *limites*, le grand horizon-cercle »<sup>14</sup>. Puis c'est la traversée du Canal de Suez, la navigation en Méditerranée, de Port-Saïd à la mer Thyrrénienne en passant par la Crète, et enfin l'accostage dans la rade de Toulon. Ces cartes ponctuent tout le trajet en mer : si le bateau ne laisse aucune trace dans son sillage, en revanche les traces jetées sur le papier témoignent d'un parcours à la fois scriptural et géographique, les deux dimensions étant liées ici de manière indéfectible. Aux paysages écrits « La mer de Corail, cela fait surgir une large surface irisée, étroitement sertie d'une frange de récifs bruissants. Cela est bleu, pailleté et cristallin. »<sup>15</sup> et aux cartes indiquant l'itinéraire du bateau, il faut ajouter les croquis de paysages. Il est assez frappant de constater que tous les dessins faits au cours de la navigation sont sans exception des paysages vus de la mer ou se déployant devant un horizon marin : le Morne de Tahiti « Les contreforts de Toutira »<sup>16</sup>, une église en ruine à Manga Reva<sup>17</sup>, les monts des îles sous-le-vent « Opoa Rohutu Teaetapu »<sup>18</sup>.

11 Victor Segalen, *Les Immémoriaux, Œuvres complètes, t. 1, op. cit.*, p. 165.

12 Victor Segalen, *Journal des îles, Œuvres complètes, t. 1, op. cit.*, p. 448.

13 Le schéma de l'itinéraire se trouve à la page 447.

14 *Ibid.*, p. 468, je souligne.

15 *Ibid.*, p. 446, je souligne.

16 *Ibid.*, p. 438.

17 *Ibid.*, p. 443.

18 *Ibid.*, p. 445.

Dans l'œuvre de Segalen, les textes et les cartes consacrent la primauté de l'océan Pacifique, qui « boit les quatre autres océans ». Voici en effet comment se construit le paysage marin dans le texte inachevé inspiré de la vie de Gauguin aux Marquises, *Le maître-du-jour*: « [...] là-bas, dans la plus grande solitude marine, en plein milieu du *Pacifique*, qui boirait à lui seul les quatre autres grands océans, là-bas des milliers de petites terres rondes et hautes, ceinturées de corail et diadémées de monts, riaient et scintillaient en éclaboussant leurs feux. »<sup>19</sup>. Qu'il s'agisse de la ceinture de corail, de la « frange de récifs bruisants » ou encore de la « voix houleuse »<sup>20</sup> du récif qui se fait entendre du début à la fin des *Immémoriaux*, tous ces motifs évoquent la force considérable de l'eau, dont les assauts répétés sur les rochers créent un mouvement incessant et du bruit. Le minéral s'inscrit au cœur du paysage marin, occasionnant un choc à la fois sonore et visuel, comme si l'éclat des vagues heurtant avec violence les falaises granitiques de la Bretagne ne pouvait se faire entendre que par le détour d'un autre océan, grâce aux échos répétés des vagues sur ses récifs coralliens.

### *De la Méditerranée à l'océan Indien*

Si l'on peut facilement établir la primauté de l'océan Pacifique et de la poussière de monde qu'il renferme chez Segalen, en revanche il est difficile de dire quelle mer ou quel océan arrive au premier rang dans l'œuvre de Le Clézio. Est-ce la Méditerranée ? C'est ce que Marina Salles semble vouloir nous dire dans son article sur « La mer intérieure de J.-M. G. Le Clézio »<sup>21</sup>, qui étudie de près la représentation de la ville de Nice dans les romans et nouvelles ainsi que dans un texte consacré à « Nice, port de mer », servant de préface au livre de Jean-Paul Potron, *1860-1960 Nice-cent ans*<sup>22</sup>. Il est vrai que plusieurs récits se déroulent dans cette ville, alors que d'autres évoquent une traversée de la Méditerranée. C'est le cas de *Désert*, de *Révolutions*, de *Poisson d'or*, et surtout d'*Étoile errante*, un roman dans lequel cette mer intérieure joue un rôle central :

---

19 *Ibid.*, p. 295, je souligne.

20 Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, Paris, Seuil, coll. Points essai, 1998, p. 11. Voir l'article que j'ai consacré à ce roman : « Les ébranlements de la lecture ou l'imaginaire à la croisée des cultures dans *Les immémoriaux* de Segalen », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (Éd.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Montréal, Département d'études littéraires, UQÀM, coll. « Figura. Textes et imaginaires », 2008, n° 9, vol. 2, pp. 213-233.

21 Marina Salles, « La mer intérieure de J.-M. G. Le Clézio », *Cahiers Le Clézio*, n° 1, 2008, pp. 149-166.

22 « Nice, port de mer » préface du livre de J.-P. Potron, *1860-1969 Nice-cent ans. Cent ans d'histoire politique par le Professeur Paul Isoart*, Nice, Éd. Gillette, cité par Marina Salles, *op. cit.*.

La mer est si belle, avec sa houle lente qui vient de l'autre bout du monde. Les vagues cognent contre la côte en faisant un bruit d'eau profonde. Je ne pense plus à rien. Je regarde, mes yeux parcourent sans se lasser la ligne nette de l'horizon, scrutent la mer balayée par le vent, le ciel nu.<sup>23</sup>

Mais que dire alors de l'océan Indien ? La critique rassemble habituellement les trois récits qui s'y déroulent en un cycle à l'intérieur de l'œuvre en raison de l'homogénéité géographique qui les caractérise. C'est peut-être dans *Le Chercheur d'or* que la fascination pour l'océan apparaît la plus manifeste<sup>24</sup>. L'incipit donne en effet le ton au récit : « Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer. »<sup>25</sup> Par ailleurs, *La Quarantaine* a ceci de particulier que le livre s'ouvre sur une carte de l'île Plate. L'examen minutieux de l'évolution des paysages maritimes, des personnages métis, des trajets en bateau effectués et des rivages quittés ou atteints permet d'observer sous différents angles l'adaptation au milieu et le phénomène du brassage culturel<sup>26</sup>. C'est en effet parce qu'il se met à l'écoute de son environnement que le héros, Léon, cesse de se sentir prisonnier dans l'île : « Je ne comprends pas comment c'est possible, mais je reconnais chaque parcelle, chaque détail, les vagues, les courants qui changent la couleur de la mer, les écueils. Je ne me sens plus prisonnier. »<sup>27</sup> De la même façon, le lecteur est conduit à tisser des liens entre les rivages méditerranéens, indiens et mauriciens, entre chacune des composantes de l'identité représentées dans le texte, ce qui lui permet de saisir les subtilités de ce maillage très serré propre aux îles de l'Océan Indien.

### *La mer, figure de la limite*

Les mers sont donc au cœur du mouvement vers le lointain qui traverse les textes de Segalen et de Le Clézio, exerçant une force à laquelle on ne peut résister. Comme le rappelle Thierry Hentsch dans son ouvrage *La mer, la limite*, publié en 2006, juste après sa mort, la mer est un paysage paradoxal :

Contemplée du rivage, la mer donne ensemble l'idée d'infini et de limite. La mer ne finit pas à la ligne précise et toujours mobile de l'horizon. Elle a

---

23 J.-M. G. Le Clézio, *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992, p. 162.

24 Cela a déjà été relevé par de nombreux critiques, parmi lesquels Claude Cavallero (« Le pays de la mer » dans *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009, pp. 207-232); voir aussi son article « Land of the Sea: le pays de la mer de J.-M. G. Le Clézio », *L'information littéraire*, vol. 45, n°5, 1993, pp. 35-40.

25 J.-M. G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985, p. 13.

26 Voir l'étude que j'ai consacrée à la carte, au paysage, au parcours et à l'habiter dans *La Quarantaine* : « Topographier : un acte essentiel pour comprendre l'espace romanesque », Audrey Camus et Rachel Bouvet (Éd.), *Topographies romanesques*, Rennes/Montréal, PUR/PUQ, 2011, pp. 79-89.

27 J.-M. G. Le Clézio, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995, p. 166.

au loin d'autres rives, semblables à celles que j'ai sous les yeux, là où, tout près, l'infini de la mer s'achève. [...] La rencontre exacte du sable et de l'eau, ses hasards, ses courbes imprévues évoquent en nous une affinité profonde. Elles rappellent la nécessité de la frontière et invitent inlassablement à la fluidité de toute limite.<sup>28</sup>

Tout en établissant la nécessité de la frontière, de ce qui borne l'identité, les connaissances, la mer ouvre l'horizon: « En elle, la limite respire »<sup>29</sup>, nous dit Hentsch. La vague se déplace et change sans cesse la limite de la mer; la frontière entre l'eau et le sable est mouvante, c'est ce qui la distingue de la frontière établie sur terre, qui prend la forme du mur, des barbelés, des bâtiments de la douane. Ces frontières-là ne respirent pas, elles enferment. La mer est une entité fluide qui empêche toute fixité et qui rappelle le caractère mouvant du signe. À cet égard, elle peut être considérée comme une figure de l'altérité des frontières: impossible à cerner par l'esprit, résistant à toute saisie intellectuelle, elle propulse vers l'ailleurs, elle nous fait imaginer un au-delà de l'eau, des rives lointaines où d'autres communautés se sont installées, elles aussi tournées vers la mer ou au contraire lui tournant le dos. Prendre la mer, dès lors, c'est céder au mouvement qui entraîne au loin, en dehors de nous-mêmes, vers un ailleurs aux contours indéfinis, ce qui occasionne souvent un choc, la découverte d'un monde en tous points différent de celui qui a été quitté. Thierry Hentsch nous rappelle que:

La limite, la frontière, la délimitation, le territoire font partie des conditions primordiales de l'existence – animale et humaine. Et chez l'homme [...], la faculté de discerner ne s'exerce pas seulement ni même principalement à l'égard de l'espace physique qui l'entoure mais dans cet autre paysage, intérieur, qu'il promène partout avec lui et qu'on appelle l'imaginaire. Nos représentations mentales nous sont aussi nécessaires que le creux de la main, sans elles l'esprit, la conscience se perdraient dans les sables.<sup>30</sup>

La limite se dessine également entre l'objet et le sujet, entre l'environnement découvert sur l'autre rivage et l'imaginaire, cette interface qui s'interpose constamment dans notre rapport au réel: « Dans ces centaines de rencontres quotidiennes entre l'Imaginaire et le Réel, [écrit Segalen] j'ai été moins retentissant à l'un d'entre eux, qu'attentif à leur opposition. – J'avais à me prononcer entre le marteau et la cloche. J'avoue, maintenant, avoir surtout recueilli le son. »<sup>31</sup>

28 Thierry Hentsch, *La Mer, la limite*, Montréal, HélioTropé, 2006, p. 13.

29 *Ibid.*, p. 14.

30 *Ibid.*, pp. 37-8.

31 Victor Segalen, *Équipée*, dans *Ceuvres complètes*, t. 2, 1995, p. 318.

### ***Le choc de l'exotisme et l'idée de limite***

Le choc de l'exotisme, le sursaut dont Segalen parle dans ses notes, a lieu à l'instant où l'altérité révèle sa présence, sans toutefois donner accès au sens. Le préfixe «exo» a de plus l'avantage d'indiquer la direction que prend ce mouvement, en dehors de soi, vers l'extérieur, autrement dit d'envisager l'altérité comme une tension. Dans l'exotisme géographique, celui qui a été le plus exploré par Segalen, deux forces contraires peuvent être distinguées : d'une part, l'attirance pour ce qui est autre engage une projection imaginaire, qui à son tour déclenche un déplacement géographique, un voyage dans le monde réel ; d'autre part, le choc produit au contact de l'altérité trouble le voyageur soumis à un environnement qui lui est étranger. Il s'agit bien ici de «l'apostrophe du milieu au voyageur, de l'Exotique à l'Exote qui le pénètre, l'assaille, le réveille *et le trouble*»<sup>32</sup>. Cet effet d'étrangeté est de l'ordre de la sensation, du plaisir des sens, puisque l'auteur parle de savourer, de déguster le divers ; il s'agit d'une sensation éphémère étant donné que le caractère de nouveauté s'émousse après un certain temps. L'effet déstabilisant et la part irréductible de l'altérité sont sans doute les aspects les plus intéressants de la redéfinition de l'exotisme selon Segalen<sup>33</sup>.

Je conviens de nommer 'Divers' tout ce qui jusqu'à aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est Autre ; - c'est-à-dire dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominante la part du Divers *essentiel* que chacun de ces termes recèle.<sup>34</sup>

Il faut bien comprendre que pour Segalen, la saisie du Divers se double d'un constat d'«incompréhensibilité éternelle» entre les cultures. Il fait peu de cas des échanges humains, de ces rencontres qui occasionnent un partage des regards et qui invitent à investir l'espace même de la frontière. C'est comme si l'idée de la limite s'imposait à la fois comme source d'une tension vers ce qui est autre, mais aussi comme barrière entre soi et l'autre, comme

---

32 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 21, l'auteur souligne.

33 Nombreux sont ceux qui ont repris les réflexions de Segalen sur l'exotisme et le divers. Dans le domaine littéraire, soulignons les essais de Kenneth White sur la géopoétique, l'étude de Bruno Thibault portant sur la métaphore exotique chez Le Clézio (Bruno Thibault, *J.-M. G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009) ou encore la reprise par Édouard Glissant des propositions segaléniennes. Voir à ce sujet l'essai de Jean-Pol Madou *Édouard Glissant : de mémoire d'arbres* (Amsterdam, Rodopi, 1996) et l'article de Jean-Louis Cornille «Glissant est-il égal à Segalen?», *French Studies in Southern Africa*, n° 32, 2003, pp. 1-13. Jean-Yves Magdelaine a réuni pour sa part l'esthétique du divers, la poétique de la relation et la géopoétique dans son ouvrage intitulé *Les chasseurs d'espaces. De l'explorateur des espaces géographiques au nomade sédentaire* (Paris, L'Harmattan, 2009).

34 *Ibid.*, p. 82, l'auteur souligne.

un récif impossible à franchir. La limite, qui tient peut-être davantage chez lui du minéral que de l'eau, ne semble pas posséder la fluidité qu'y perçoit Hentsch. Le brassage culturel n'est pas même envisageable dans son œuvre, au contraire de bien d'autres écumeurs de mers.

### *Le brassage culturel, les vagues et la fluidité*

Dans son *Introduction à une poétique du divers*, Glissant définit le « Chaos-monde » comme « le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine »<sup>35</sup>. Deux glissements intéressants se produisent ici par rapport à la définition de Segalen: d'abord, pour Glissant, le choc du divers se produit au contact d'un élément *culturel* autre et non pas en fonction de « ce qui est autre » (et qui peut aussi bien être un environnement physique qu'un animal, une pierre, un individu, etc.); ensuite, c'est en fonction d'un contexte bien particulier, celui de la Caraïbe, que l'auteur échafaude sa *Poétique de la relation*. La réflexion sur l'altérité et le divers conduit à l'élaboration du concept de créolisation, issu du registre linguistique: « Le mot 'créolisation' vient bien entendu du terme créole et de la réalité des langues créoles. Et qu'est-ce qu'une langue créole? C'est une langue composite, née de la mise en contact d'éléments linguistiques absolument hétérogènes les uns par rapport aux autres. »<sup>36</sup> C'est parce que des éléments hétérogènes, venant de cultures différentes, se sont retrouvés dans une zone frontière pendant longtemps qu'une langue composite a pu se créer. Glissant fait souvent appel à la figure de l'archipel, renvoyant à l'arc formé par les îles de la Caraïbe, pour illustrer sa pensée:

Cette région [la Caraïbe] a toujours été un endroit de rencontre, de connivence, en même temps que de passage vers le continent américain. Je la définirais, par comparaison avec la Méditerranée, qui est une mer intérieure, entourée de terres, une mer qui concentre (qui, dans l'Antiquité grecque, hébraïque ou latine, et plus tard dans l'émergence islamique, a imposé la pensée de l'Un), comme au contraire une mer qui éclate les terres éparpillées en arc. Une mer qui diffracte. La réalité archipélique dans la Caraïbe ou dans le Pacifique, illustre naturellement la pensée de la Relation, sans qu'il faille en déduire quelque avantage de situation que ce soit.

Ce qui s'est passé dans la Caraïbe, et que nous pourrions résumer dans le mot de créolisation, nous en donne l'idée la plus approchée possible. Non seulement une rencontre, un choc (au sens ségalénien), un métissage, mais

---

35 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 62.

36 Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 17.

une dimension inédite qui permet à chacun d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert, perdu dans la montagne et libre sous la mer, en accord et en errance.<sup>37</sup>

Ce qui m'intéresse ici, c'est l'opposition marquée entre la Méditerranée, vue comme une mer qui concentre, et l'Atlantique et le Pacifique, des océans qui diffractent. Mer intérieure, repliée sur elle-même, imposant tour à tour la domination d'un empire sur l'ensemble de la région pendant des siècles, la Méditerranée a pu être envisagée à certaines époques sous l'angle de la force centrifuge. Mais de nombreuses études ont montré que depuis la chute de Grenade, elle a surtout été perçue comme une frontière séparant de tout temps des peuples irréconciliables<sup>38</sup> :

Penser « frontière », c'est voir une ligne se dessiner dans notre tête. Mais nous préférons encore que la géographie s'en charge. On aime à dire que les crêtes, les cours d'eau constituent des frontières « naturelles ». La nature se porte au secours de l'imagination et simplifie les tractations diplomatiques : elle offre un tracé sûr.<sup>39</sup>

C'est cette conception toute faite de la frontière qui nous fait voir la Méditerranée comme une mer séparant les continents, alors que dans les faits, elle a également uni de multiples rivages et joué le rôle d'un véritable creuset culturel. D'ailleurs, il s'agit de l'un des exemples retenus par Laplantine et Nous dans leur *Dictionnaire du métissage* :

[...] l'espace méditerranéen [...] est celui d'un processus d'intrication étroite et de transformation des cultures les plus diverses, d'un mouvement de rencontre continu entre l'Orient et l'Occident. Dans ce mouvement qui a donné lieu au plus grand brassage qu'ait connu l'humanité jusqu'à la découverte des Amériques, il convient d'insister sur le rôle de la ville ainsi que de la mer elle-même.<sup>40</sup>

C'est également la vision de Le Clézio, qui voit Nice comme « un creuset de toutes les cultures », un lieu de « brassage de tant de peuples, d'idées, d'images »<sup>41</sup>. Un brassage culturel issu entre autres du mouvement des vagues qui ont amené les bateaux et leurs occupants aux langues diverses, les objets de toutes provenances, les idées et les multiples manières de penser le monde, aussi, échouées sur les rivages comme si elles obéissaient également au mouvement du ressac. Ce brassage doit-il être conçu à

---

37 *Ibid.*, p. 46.

38 Voir à ce sujet l'ouvrage de Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1988.

39 Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, *op. cit.*, p. 19.

40 François Laplantine et Alexis Nous, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 2001, p. 388.

41 « Nice, port de mer », cité par Marina Salles, *op. cit.*, p. 162.

l'aune du métissage, de l'hybridité ou encore de la créolisation<sup>42</sup>? Difficile de passer outre l'ambiguïté définitoire que recèlent ces termes. Les deux citations suivantes l'illustrent à leur façon, l'une provenant de Le Clézio, qui dit préférer le terme de métissage à celui de créolisation<sup>43</sup>, alors qu'Édouard Glissant promeut la créolisation au détriment du métissage :

Pour moi il est évident que la créolisation implique une certaine supériorité d'un élément composant la rencontre, c'est-à-dire un ordre social et politique lié à la plantation et à la colonisation. Métissage est simplement la rencontre de deux ou davantage éléments culturels (car on ne saurait parler de métissage racial vu que toutes les races sont métisses) mais sans doute s'agit-il d'un idéal difficilement réalisable et c'est pourquoi il a ma préférence.<sup>44</sup>

La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation « s'intervalorisent », c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. Et pourquoi la créolisation et pas le métissage? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. [...] la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être « équivalents en valeur » pour que cette créolisation s'effectue réellement.<sup>45</sup>

Glissant choisit la langue créole comme modèle de base pour l'élaboration de son concept, parce que l'autre réalité du métissage, humain cette fois, renvoie à des éléments de valeur différente : le maître blanc ayant droit de vie ou de mort sur ses esclaves noirs, qu'il viole ou assujettit grâce à l'autorité dont il dispose. Le Clézio, de son côté, rejette l'idée du métissage biologique en arguant que toutes les races sont métisses. Le même phénomène semble valorisé chez les deux auteurs : le brassage culturel né de la rencontre et de l'« intervalorisation » d'éléments culturels de différentes provenances, donnant lieu à la création de nouveaux éléments, imprévisibles quant à eux ; un processus soumis à différentes tensions et engageant une série de transformations, en perpétuel devenir. Comment s'étonner dès lors du fait

---

42 Voir par exemple les ouvrages de François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, coll. Dominos, 1997 ; de S. Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue éditeur, coll. Les élémentaires, 1999 ; de Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, coll. Écritures francophones, 1998 ; ou encore l'article de Jean Benoist, « Métissage, syncrétisme, créolisation : métaphores et dérives », *Études créoles*, vol XIX, n°1, 1996, pp. 47-60.

43 C'est dans une correspondance avec Raymond Mbassi Atéba, auteur du livre *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, un ouvrage qui se situe justement dans le prolongement des réflexions de Glissant sur la créolisation, que Le Clézio explique qu'il « préfère le métissage et non la créolisation » (Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 274-275).

44 Correspondance avec J.-M. G. Le Clézio du 14 novembre 2006, *ibid.*

45 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, op. cit., pp. 16-17.

que chez Glissant aussi bien que chez Le Clézio l'écriture soit porteuse de figures marines (l'océan qui diffracte, l'archipel, la vague, le rivage)? La fluidité n'est-elle pas inhérente au brassage culturel?

### **Conclusion**

Pour évoquer les rapports entre l'écriture et la mer chez Segalen et Le Clézio, il importe d'entrevoir deux mouvements complémentaires, plutôt qu'opposés : l'exotisme suppose un mouvement vers l'extérieur, alors que le métissage impose l'idée d'un processus se situant à l'intérieur d'une zone frontière, mouvante, d'un espace où les signes des différentes cultures se croisent et se défont sans cesse. La transformation s'effectue dans un espace en perpétuel mouvement, ce qui évoque l'idée de la fluidité, du registre aqueux. Autrement dit, si les prépositions « vers » ou « en dehors de » expriment bien le mouvement de tension de l'altérité des frontières, en revanche c'est la préposition « dans » qui caractérise le mieux le phénomène du brassage culturel. Qu'il s'agisse d'une langue, d'une civilisation, de l'identité, d'une œuvre d'art, d'un système sémiotique, on suppose qu'au moins deux éléments provenant de différentes sémiosphères<sup>46</sup> et ayant à l'origine un rapport d'altérité sont entrés en contact et que leur rencontre a provoqué la création d'un troisième terme, qui peut être un signe, une langue, la composante d'une identité, etc. Le brassage d'éléments hétérogènes peut à tout moment raviver le choc et engager une nouvelle transformation, c'est pourquoi on parle du caractère imprévisible du métissage ou de la créolisation, qu'on les envisage comme des processus en perpétuel changement, à l'image des vagues qui sans cesse reprennent leur mouvement initial. Ce sont des processus qui engagent le long terme, alors que l'altérité occasionne un choc, celui de la rencontre, un sursaut, c'est-à-dire un moment assez bref, une sensation éphémère. Cela dit, c'est par le biais de formes hybrides savamment composées que le travail de l'écriture cherche à provoquer à nouveau chez le lecteur la sensation d'exotisme, à faire de lui un exote désireux à la fois de s'émerveiller face aux récifs parsemant les zones inconnues et de se laisser porter sur les vagues des mots, tel un bateau voguant vers d'autres rives.

---

46 Notion élaborée par Youri Lotman dans sa sémiotique de la culture (*La sémiosphère*, traduit par Anka Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999).



# LA NOMADOLOGIE DE DELEUZE : POINT DE RENCONTRE ENTRE LE CLÉZIO ET GLISSANT

ANGELOS TRIANTAFYLLOU

UNIVERSITÉ DE VERSAILLES - SAINT QUENTIN EN YVELINES

## ***1. Lignes de fuite***

S'il y a un lien entre Le Clézio et Glissant, ce n'est ni la créolisation ni l'aventure, c'est bien la ligne. Tout peut servir de ligne, mais une seule n'aboutit pas à un point final, ou à trois points de suspension, car elle n'a ni origine ni fin, car elle s'agence sur d'autres lignes, innombrables. Gilles Deleuze l'appelle ligne de fuite. Et chez Glissant ou chez Le Clézio il y en a plusieurs. Ligne d'écriture, ligne de déterritorialisation, ligne du corps, ligne du devenir, et tout ce qui va avec, machines, peuples, pays, livres et voyages, créoles et indiens, îles et déserts. Gilles Deleuze fait partie de cette ligne. Il cite Le Clézio, il est cité par Glissant. On est au-delà de l'influence. C'est comme si chacun d'eux aurait repris à tour de rôle la ligne interrompue, ajouté un segment à la ligne brisée, même par-dessus le vide, là où elle s'était arrêtée. Tout laisse penser qu'il s'agit d'une seule œuvre, d'une seule source, d'un seul fleuve qui charrie les romans de Le Clézio, et qui s'arrête au début des années soixante-dix, fusionne, avec beaucoup d'autres ruisseaux, dans la pop-philosophie de Deleuze, et se verse, après la mort de celui-ci, dans la créolisation de Glissant.

## ***2. Ligne de déterritorialisation***

C'est par son style, en hommage à Hume, que *Le Livre des Fuites* annonce presque la nomadologie de *L'Anti-Edipe* ou de *Mille Plateaux*.

Quelqu'un est chassé de sa ville. Il s'appelle Hogan. Il marche sans but. Plus tard, des machines de fuite l'aident à accélérer: bus, train, navire, avion. Il sait à présent que c'est le monde qui fuit et que lui, reste immobile. Il cherche la liberté dans une nouvelle île, continent, désert. Découragé de n'aboutir qu'à soi-même, il risque de s'arrêter. Qu'est-ce qu'il

fuit? L'uniformité de l'informe, le désert implacable de l'imaginaire. Pour en sortir, il lui faudrait des cartes, des relevés topographiques, fut-ce d'un infime morceau du monde. Sa route bifurque: d'une part l'Hyperpolis des *Géants*, de l'autre le microcosme de *L'Extase matérielle*. En quoi, *Le Livre des fuites* ou même *Haï* seraient-ils des livres nomades? Saurait-on voir Hogan et les Indiens Embera, autrement que comme la fuite à la française, qui ignore la déterritorialisation?

Évidemment, les Français fuient comme tout le monde, mais ils pensent que fuir, c'est sortir du monde, le système ou l'art, ou bien que c'est quelque chose de lâche, parce qu'on échappe aux engagements et aux responsabilités. Fuir ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système (*ou du moins*) tout au long de la fuite chercher une arme.<sup>1</sup>

Et pourtant, la promenade hésitante, stationnaire de Hogan, partagée entre bouger – car il n'y a rien à comprendre – et fuir – pour cartographier l'espace en fuite – s'ajoute, dans l'œuvre de Deleuze, aux promenades schizophrènes de Artaud, Beckett, Henry Miller, Burroughs, etc. Si Hogan est nomade, ce n'est pas parce qu'il aspire à son utopie mais, comme le dirait Deleuze, car « il est chassé et il refuse de s'en aller ». Tout comme Deleuze, Le Clézio « est peu enclin à voyager », a peu de « goût pour la marche »<sup>2</sup>.

C'est avec le temps et pourquoi pas sous l'emprise de Deleuze, que Le Clézio redéfinit la fuite comme un acte nomade, dans *Le Désert* ou *Les gens des nuages*: je ne pense pas que je fuis quoi que ce soit, *dit-il*; si je fuyais j'aurais le sentiment qu'il me faudrait d'abord dénoncer ce que je fuis<sup>3</sup>. Lors de sa rencontre avec les derniers nomades de la terre, il n'a plus rien à éviter ou à envier – par la fuite, pas même l'immobilité. Il se fie à leurs voix éteintes et à leur nécessité d'avancer au gré des routes. Tout le début du *Désert*: « Ils sont apparus, comme dans un rêve [...] Ils porteraient avec eux la faim, la soif qui fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil. »<sup>4</sup> semble romancer le chapitre *Barbares, Sauvages, Civilisés* de *L'Anti-Ceïpe*, tributaire aussi de *La muraille de Chine* de Kafka: « ils arrivent comme la destinée... comment ils ont pénétré, traversé tous ces hauts plateaux déserts. » etc. C'est

1 Gilles Deleuze, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 47.

2 La définition de *l'homme qui marche* (entre guillemets) par J.-M. G. Le Clézio dans *La Fièvre*, (Paris, Gallimard, 1965, p. 107) ferait-elle pendant à la réponse de Gilles Deleuze à Michel Cressole, (Michel Cressole, *Deleuze*, Paris, Éd. Universitaires, Psychotèque, 1973, p. 116) et à la phrase de Toynbee citée dans *L'Anti-Ceïpe*, (Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 188)?

3 cité in Gérard de Cortanze, *J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Gallimard/Culture France, 2009, p. 22.

4 J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 7-9.

avec le temps que les héros de Le Clézio deviendront des gens de passage, qui passent et font passer la vie.

Il semble ainsi que Gérard de Cortanze<sup>5</sup> ait tort de chercher le nomadisme de Le Clézio dans sa reterritorialisation sur l'île Maurice ou la Bretagne. Il est nomade parce que son œuvre lutte de plus en plus pour « fuir la fuite », la marche de Hogan, de celui qui a pu perdre l'essentiel de sa vie à marcher, sans être pour autant un homme qui marche, un nomade. Ce qu'il a appris avec le temps, c'est d'être un traître du mouvement : s'il ne peut plus s'arrêter c'est pour ne pas tomber, s'il fuit par avion, c'est pour faire ralentir le mouvement de la terre. Mais être traître, comme le dit Deleuze (dans les *Dialogues*), cela n'est-il pas une autre manière pour dire « être écrivain » ?

### 3. Ligne d'Écriture

« La Littérature et la vie » est non seulement un texte où Deleuze reconnaît tardivement sa dette envers Le Clézio, mais qui, bien plus tard, ouvrira des nouveaux chemins à Glissant et à sa *Philosophie de la Relation*. Texte relais, donc, qui passe de l'écriture-devenir ou santé, de l'un, à l'écriture comme invention d'un peuple, de l'autre.

Ce que Deleuze retient alors des romans de Le Clézio, ce sont les lignes de fuite du devenir – femme, animal, végétal, imperceptible – du héros dans *Le Procès Verbal* ou *Le Livre des Fuites*, et le devenir indien de l'auteur lui-même, dans *Haiï*. Citant la phrase culte de *Haiï* : « un jour, on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la médecine »<sup>6</sup>, Deleuze fait dépendre de la santé ou mieux du manque de santé de l'écrivain la production des devenirs et plus précisément la production du peuple qui manque, du peuple qui incarnerait ce que tout écrivain, Nietzsche en tête, a toujours cru nécessaire. C'est exactement ce devoir que se donne Édouard Glissant, en mettant en exergue de son roman *Sartorius*, et en les développant dans *La Cohée du Lamentin*, les conclusions de Deleuze à partir de Le Clézio :

La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un

---

5 Gérard de Cortanze, *J.-M. G. Le Clézio, le nomade immobile*, Paris, Éd. du Chêne / Hachette, 1999, p. 183.

6 J.-M. G. Le Clézio, *Haiï*, Genève, Albert Skira, 1971, p. 8 ; phrase citée par Gilles Deleuze dans *Critique et Clinique* (Paris, Minuit, 1990, p. 14) et débattue dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Paris, Minuit, 1991, p. 163) où Deleuze compare l'expérience de « santé » de Le Clézio à celles de Michaux et de Nietzsche. Quelques années plus tôt (*L'image-temps, Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1984, p. 30), Deleuze montre comment Le Clézio nous oblige « à oublier notre logique propre et nos habitudes rétinienne », à propos du rôle du « travelling » dans le cinéma de Federico Fellini. Cf. J.-M. G. Le Clézio, « L'extraterrestre », sur *Fellini*, L'Arc, n°45, 1971, pp. 27-29.

peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collectives d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements.

Bien avant *Critique et Clinique*, Deleuze dialoguerait secrètement avec *L'Extase matérielle* sur la formation même du concept de «rhizome» dans *Mille Plateaux*. Quantifiant l'écriture puisque «écrire n'a rien à voir avec signifier mais avec arpenter, cartographier, même les contrées à venir»<sup>7</sup>, Deleuze donnerait un fondement aux injonctions de Le Clézio: «Écrire pour agir»; «Écrire pour dresser la carte, pour instituer»; «pour peupler», ou «pour arpenter» les routes<sup>8</sup>. Le livre dont rêve Le Clézio est anarchique autant que géométrique, terrifiant autant qu'amoureux, révolutionnaire autant que calme, disloqué, hérissé, violenté autant qu'uni et sphérique. *Le Livre des Fuites* procède par éléments quelconques, lignes variées, envahissantes, répétées, imprévisibles, là où *Mille Plateaux* trace des rhizomes ou des cartes.

Ce que fuient les lignes de fuite de l'écriture est avant tout la censure<sup>9</sup>. Avant d'échapper à la littérature, dit Le Clézio, au roman qui ne sait pas aller au-delà de la mort, qui ne sait faire renaître, qui ne sait faire disparaître dans le monde, il faut échapper aux ordres inaudibles des tyrans, aux maîtres du langage, aux mots d'ordre. Fidel à Huxley<sup>10</sup> et Orwell, il accuse, dans *Les Géants*, le détournement des mots:

On vous a donné les mots pour obéir, les mots pour asservir, les mots pour écrire des poésies et des philosophies d'esclaves. Derrière chacun de ces mots il y a le pouvoir, la force, la violence. Libérez-vous des mots! Les mots sont pareils à des animaux féroces, ils cherchent à tuer.<sup>11</sup>

Deleuze y retrouverait tout ce qu'il a aimé chez Kafka. La mise en pièce du mot d'ordre<sup>12</sup>. La fuite face au mot-couteau, au verdict de mort. Le bégaiement de celui qui comme Gherashim Luca, entrera un jour dans un grand restaurant et dira ZKPPTQLNPH!<sup>13</sup> La production d'une grande œuvre anonyme remplaçant l'auteur par un bureau de poste. Car la finalité

7 Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1977, p. 11.

8 J.-M. G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 202-205.

9 J.-M. G. Le Clézio, *Hai*, *op. cit.*, p. 16, 80.

10 Pierre Hosten, *Conversations avec J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 280.

11 J.-M. G. Le Clézio, *Les Géants*, Paris, Gallimard, 1973, p. 17.

12 Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 136-139.

13 J.-M. G. Le Clézio, *Le Livre des Fuites*, Paris, Gallimard, 1969, p. 116: «ce qui se traduirait à peu près: c'est drôle de voir tous ces gens debout se plier en deux et s'asseoir sur leurs derrières!» Sur le bégaiement de G. Luca, cf. Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 138.

de l'écriture n'est que de devenir imperceptible<sup>14</sup>, d'acquérir la clandestinité. Le Clézio comme Deleuze admirent la littérature anglo-américaine qui, à l'opposé des Européens qui écrivent pour sauver leur peau ou leur secret, pour colmater les brèches (Stendhal, Dostoïevski ou même Joyce), opère d'après des lignes géographiques.

C'est par les lignes de fuite de l'empirisme de Hume ou par les cartes du roman anglais, quel'un, Le Clézio, aspire à écrire des romans philosophiques<sup>15</sup>, tandis que l'autre, Deleuze, veut être un romancier en philosophie. « Il ne s'agit pas, dit Deleuze<sup>16</sup>, de faire un roman philosophique, ni de mettre de la philosophie dans le roman. Il s'agit de faire de la philosophie en romancier, être romancier en philosophie. » Pour lui, la *Logique du sens* n'est que « un roman logique et psychanalytique <sup>17</sup> ». Poussant plus loin l'expérience, dans *Mille Plateaux*, il crée un personnage conceptuel à son image, en romançant sa « science des multiplicités », à travers la conférence et le devenir-animal du Professeur Challenger<sup>18</sup>. En philosophie c'est comme dans un roman, dit-il : on doit se demander « qu'est-ce qui va arriver ? », « qu'est-ce qui s'est passé ? » D'ailleurs, Le Clézio non plus ne reconnaît aucune différence entre le pamphlet, la poésie et le roman, mais une cohérence permanente entre la forme et le fond, la pensée et l'art. Est-ce un hasard s'il voit l'exemple parfait de cette cohésion, de cette expression unique, chez Sartre, dans la mesure où « il n'est pas un philosophe qui cherche à rendre ses idées attrayantes, ni les illustrer »<sup>19</sup>, si l'on sait que, dans ses *Dialogues*, Deleuze reconnaît à Sartre le « dehors », ce courant d'air pur, de liberté de pensée ? Car le style, rappelle Deleuze, c'est avant tout le mouvement du concept<sup>20</sup>. En définitive, c'est ce style, essentiellement philosophique, qu'ils ont en commun, Deleuze et Le Clézio, et qui rend Deleuze leclézien, bien avant qu'il ne fasse deleuzien Le Clézio. C'est l'aphorisme nietzschéen, liant le vécu au pensé, la parole fragmentaire des maximes ducassiennes, qui ne prétendent pas à la vérité. Mais en quoi reconnaîtrait-on ce style, en substance ? À ce mouvement de la pensée que Le Clézio appelle « l'inachevé » et qui ne s'achève, au niveau de l'expression, que par la ritournelle, la répétition infinie des infinitifs qui, chez Deleuze, fabrique le temps. D'autant que c'est cette ouverture formelle qui fait naître chez Le Clézio le « besoin des fuites ». À la volonté,

14 Le rêve de Le Clézio (*Le Livre des Fuites, ibid.*) de devenir petit – « si petit qu'on ne me verra pas » rejoint celui de Deleuze (Michel Cressole, *op. cit.*, p. 110) « d'être non pas invisible, mais imperceptible ».

15 Pierre Lhoste, *Conversations avec J.-M. G. Le Clézio, op. cit.*, p. 15.

16 Gilles Deleuze, *Dialogues, op. cit.*, p. 68 ; plus loin p. 14.

17 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 7.

18 Gilles Deleuze, *Mille Plateaux, op. cit.*, p. 53-93.

19 J.-M. G. Le Clézio, « Un homme exemplaire », in *L'Arc*, n°30, 1966, repris dans *Jean-Paul Sartre* : Collectif essai, Pars, Éd. L'arc / L'inculte, 2006, p. 27-29.

20 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 192 ; plus loin p. 188.

celle de Le Clézio, d'écrire comme on parle, comme on chante, comme on hurle qui résonne dans la volonté du professeur Deleuze d'arriver à faire un cours comme Bob Dylan organise une chanson. À leur envie commune de pouvoir dire simplement je suis allé ici, et puis là, et puis j'ai pris le train pour Penang, quitte à faire de la fuite, du voyage une manière d'écrire, d'aller dire quelque chose ailleurs, et revenir pour dire quelque chose ici. «À moins qu'on n'en revienne pas, qu'on fasse sa cabane là-bas», ajoute Deleuze, comme s'il se référerait à l'expérience indienne de Le Clézio. C'est le goût de dire de choses simples en son propre nom, à condition que ce nom désigne un oubli, une dépersonnalisation – qui fait naître ce style; c'est le style d'une héccéité, de celui qui, comme Hogan, ferait de sa fuite une fêlure blanche, de l'éclair laissant une cassure noire impérissable sur le mur du signifiant, la page, de celui qui, comme dit Deleuze à propos d'Artaud, percerait le mur du signifiant, faisant de son corps un rayon de lumière, de celui qui structurerait ses phrases à partir d'articles indéfinis, de noms propres, d'infinifits et de dates, non individués qui nous dessaisissent du pouvoir de dire Je.

#### 4. Ligne de devenir

Le mot d'ordre absolu est le Je, dira Deleuze<sup>21</sup>. Assez de je!, répliquera Le Clézio,<sup>22</sup> avant de transformer, par la troisième personne, par le langage des agates, des cerfs, des pacas, des singes, par les forces et les intensités, la ligne d'écriture en ligne de devenir. Fuir veut dire désormais s'immerger dans la foule, non seulement des villes, mais de la matière: foules de molécules, de grains de sable, de cristaux, de pierres, de plâtres, de gravier, de nuages, surtout de rats, de fourmis, d'oiseaux, ou d'arbres, foules dans les arbres, dans l'eau et dans le gaz. Le Clézio entre ainsi, dit justement Deleuze, dans *Critique et Clinique*, dans une zone de voisinage plutôt qu'il n'acquiert des caractères formels. Par fuite ou écriture, il devient indien au Panama, Aurelius – James Retherford – François Le Clézio, martien, arbre, bateau à hélices, hélicoptère. Mais Deleuze a raison, son devenir est inachevé: s'il n'a pas appris à cultiver le maïs ni à tailler une pirogue, c'est que les Indiens ne le fascinent que pour leur façon de marcher, de parler, d'aimer ou d'avoir peur. Son devenir autre (comme celui de Chancelade, le long du chapitre «J'ai fui» de *Terra Amata*) vise à déclencher une longue chaîne de fuite allant de la pomme au feu, à la cigarette, à la montagne pour aboutir, si on peut dire à une écriture-rature. En devenant indien, animal, végétal, galaxie, commente Deleuze, il transforme l'Indien et l'animal à autre chose, comme l'ont fait avant lui Nietzsche ou Nijinski, qui se voyaient à la fois

21 Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 55.

22 J.-M. G. Le Clézio, *Le Livre des Fuites*, op. cit., p. 181.

lettre, plume et papier, pour l'un, égyptien, peau rouge, nègre ou étranger inconnu, pour l'autre.

À son tour, Le Clézio entreprend la fuite d'Adam Pollo, schizophrène, auteur, personnage et lecteur, sans mémoire ni limites. Comment rendre imperceptible le corps, changer ses fonctions et ses appartenances, telles seraient les questions qui traversent *Le Livre des fuites* et *Les Géants*, annonçant la question qui traverserait plus tard tout Deleuze, celle de Leibniz : *qu'est-ce qu'un corps?* Corps qui se fuit dans l'évaporation, femme-ville ou grand magasin. Corps qui fait fuir ses organes : faces sans nez, mains sans doigts, doigts sans ongles, yeux sans paupières, oreilles arrachés, bouches sans lèvres, bras coupés, corps troués, os à peine cachés sous la pellicule dermique. Quel effet aurait fait sur Deleuze cet énorme étirement du corps dans l'espace, si expérimenté par Artaud? Comparaisons sans appel : *Pas de bouche, pas de dents, pas de larynx, pas d'œsophage, pas d'estomac, pas de ventre*. Corps sans organes (CsO), donc, vide de tout sauf d'organes qui fuient en foule, sauf de vers et de bactéries, de vitesses et de lenteurs, un peu d'air à l'état pur, un peu de substance, comme le monde ou la pensée.

Rien n'en sort indemne, sauf la croûte du monde, la peau. Sans attendre *Le Pli* de Deleuze, et la « peau-être » de Leibniz, chez Le Clézio, la peau pense. Elle est définie, dans *Haï* comme chaude surface élastique qui contient les organes, le sang, le souffle, l'arbre ou sac qui enferme tous les secrets et toutes les énergies, ultime support pour peindre et écrire. Tout dépend si la peau laisse passer le flux, ou colmate la fissure. Car alors elle aussi on doit la faire fuir, l'arracher car ce n'est pas une vraie peau, comme dit Le Clézio, « c'est un tissu de cellophane qui bouche les pores et asphyxie – ôtez le tissu – ôtez le ».

Le Clézio nous invite à échanger notre carapace contre une peau de métal, dure et rigide. Étonnantes pages des *Géants*<sup>23</sup> où tout le devenir autre de la peau s'éclate, mutée en métal noir, luisant, acier poli couvert de peinture, en quelque chose d'absolument imperméable. Un devenir machine, loin des clichés : non un moteur à la place du cœur, mais des organes et des muscles qui durcissent lentement avec d'huiles et de graisses visqueuses. Au point où l'existence se résume à ça : s'installer sur une route déserte au soleil et être une machine.

Est-il vrai que tout peut faire machine? Il suffit de relire *L'Anti-Édipe* et sa mythique ouverture : *Ça fonctionne partout – ça respire ça chauffe ça mange ça chie – et pas du tout métaphoriquement*.

Deleuze, écrivain de la mécanosphère, bricoleur de petites machines qu'il appelle désirantes, car elles opèrent dans l'inconscient, – détracteur de grandes machines sociales, megamachines, comme l'état, la terre – promoteur

23 J.-M. G. Le Clézio, *Les Géants*, op. cit., 186-191 et plus haut p. 63.

de machines de guerre nomade, révolutionnaire, ou philosophique. Mais qui peut dire ce que c'est une machine ? Deleuze la définit comme un dispositif qui coupe dans des flux de matière<sup>24</sup>. Première machine, le corps : organes qui coupent des flux. Le *CsO* également, machine détraquée qui fonctionne par dysfonctionnement. La peau de métal aussi, machine désirante, non seulement parce que Le Clézio affirme vouloir être une machine, mais surtout car le métal est un corps sans organes, un automate rimbaldien qui a faim de la terre. Mais si Le Clézio et Deleuze peuplent leurs livres de machines de tout genre, c'est surtout car l'écriture, le livre<sup>25</sup> même est pour eux une machine dont la seule question est comment ça marche et avec quelle autre machine doit-elle être branchée pour fonctionner.

### 5. Devenir peuple

Ce que Glissant, en paraphilosophant comme il aime dire, emprunte à Deleuze<sup>26</sup> est évidemment la définition de l'écriture comme santé, comme processus qui invente un peuple qui manque. Mais ce n'est pas tout. C'est à Deleuze qu'il fera encore appel quand il tentera de définir son concept le plus personnel, le Tout-Monde comme un lieu informe, une banlieue ouverte.

Il me semble – *dit-il* – qu'une des réponses possibles est chez Deleuze la suivante : c'est un monde où « on entre dans des zones de voisinage, plutôt qu'on n'acquiert des caractères formels. » Toute simple et profonde intuition de ce qui a changé pour nous, aujourd'hui.<sup>27</sup>

Il est étonnant que, sans le dire, Glissant conceptualise ainsi ce que Deleuze dit, toujours dans le même texte, à propos de Le Clézio (dans *Critique et Clinique*). Quand Le Clézio devient indien, *écrit Deleuze*, c'est un indien toujours inachevé, qui ne sait pas « cultiver le maïs ni tailler une pirogue ».

Il serait juste de dire que Le Clézio a fortement contribué à ce que Glissant s'intéresse au même point à la déconstruction deleuzienne des machines étatiques qu'à la mise en place de ses machines désirantes

---

24 Gilles Deleuze, *L'Anti-Cédepe*, *op. cit.*, p. 7-9.

25 Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 10 : « On ne demandera jamais ce que veut dire un livre [...] Ainsi, un livre étant lui-même une petite machine, dans quel rapport à son tour mesurable cette machine littéraire est-elle avec une machine de guerre, une machine d'amour, une machine révolutionnaire, etc. – et avec une machine abstraite qui les entraîne ? ».

26 Pour une étude plus approfondie de la relation entre Glissant et Deleuze cf. Angelos Triantafyllou, « Le *devenir-peuple* d'Édouard Glissant : lecture deleuzienne de l'espace-temps de la créolisation », *Colloque Lettres francophones en chronotopes*, Association des Chercheurs en Littératures Francophones, Université de Paris IV-Sorbonne, 28-29 mai 2010, à paraître aux Presses Universitaires de Paris - Sorbonne.

27 Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, (Poétiques V), Paris, Gallimard, 2005, p. 135 et plus loin p. 137.

révolutionnaires. L'influence de Deleuze sur Glissant et *Sartorius* en particulier n'a rien donc d'une coïncidence. *La Cobée du Lamentin* (2005) est un hommage à ses amis Deleuze et Guattari.

Sous le concept d'un peuple qui manque, Deleuze parle de ceux que les démocraties et les médias pourchassent ou dissimulent. *Sartorius*<sup>28</sup> est leur bible, écrit pour ceux qui ne peuvent pas lire. Ce sont les Batoutos, le peuple Tout-monde, disséminé en plusieurs peuples à la fois, sans pouvoir, opprimé, minoritaire, impur, non élu, invisible, sous des trahisons et reniements<sup>29</sup>. Qui l'a-t-il ainsi enfoui? Glissant salue la « bienheureuse ambiguïté » de Deleuze, qui impute la culpabilité à parts égales aux intellectuels qui n'ont conçu ce peuple à venir que dans l'imaginaire, et au peuple même qui n'a pas su devenir étranger à ses origines, nomade.

S'il est vrai qu'il n'y a pas de créolisation sans déterritorialisation, Glissant reste très critique à l'égard du nomadisme. Pour une fois, dans la *Poétique de la Relation*, il se distancie de Deleuze et Guattari, de leur attachement à la déterritorialisation forcée, déterminée par les conditions d'existence, qui souvent aboutit à des conquêtes militaires. Odonno refuse d'être itinérant ou dératé, explorateur ou colonisateur. Il préfère l'errance, celle de Rimbaud. Il y a, dit Glissant, dans *Sartorius*, « l'art de voyager et la science de demeurer ». Tout ce qu'on a à faire c'est « d'arriver et d'arripartir, sinon d'arrimourrir ».

## 6. Emberra et Batoutos

Embera et Batoutos sont deux peuples nomades. Ils fuient l'art, l'histoire, et la colonisation. Ils voyagent sur place ou sur la terre mouvante, sur le réel ou dans l'imagination. « Le monde des Embera n'est pas différent du nôtre, dit *Le Clézio*, simplement ils l'habitent, tandis que nous sommes encore en exil »<sup>30</sup>. Il est vrai que, pour lui, la créolisation et le chaos-monde de Glissant, cet « infini dans lequel la pensée plonge », ne font que prolonger l'exil colonial. Il paraît que *Le Clézio* établit, si l'on suit Deleuze, un rapport du type « Un-Foule », où la terre n'existe que par les nomades qui la traversent, là où Glissant aspire à l'avènement de « l'Un-Tout », où le nomade se fondrait dans la recherche d'une île promise<sup>31</sup>. Il est néanmoins

28 Édouard Glissant, *Sartorius*, Paris, Gallimard, 1999, p. 275, 277, 344 et à la fin du chapitre, p. 119 et 281.

29 Ce peuple invisible n'est pas étranger à *Le Clézio*. Hogan, dans *Le Livre des Fuites* (op. cit., p. 141) est à sa recherche : « quel est le mur invisible qui maintient ce peuple [...] quel est le nom qui les défend et les protège? Donnez moi ce nom, – pour que je ne l'oublie pas, moi qui suis dans la fuite ».

30 J.-M. G. *Le Clézio*, *Haï*, op. cit., p. 42.

31 Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 431. Dans *Le Livre des Fuites* (op. cit., p. 141), *Le Clézio* est à la recherche, « non pas d'une terre légendaire mais d'un sol réel où existent

certain qu'en prenant partie pour les Indiens et le métissage, Le Clézio se rabattrait sur une reterritorialisation dans l'imaginaire, si, en même temps, il n'exigeait pas que le *melting-pot*<sup>32</sup> se fasse sans contrainte, comme un acte de liberté. Au point qu'il faudrait dire que, en écrivant *Hai*, Le Clézio ne devient pas un Indien sédentarisé au Mexique ou au Panama, mais un Batouto errant, à venir.

C'est là où la vision rapprochée de Le Clézio rencontre la vision prophétique de Glissant. Si la «vision rapprochée», tactile ou haptique caractérise, selon Deleuze, l'art nomade, ce n'est pas pourtant l'échelle qui fait un peuple invisible. Le microscope rend-il visible le monde, car on est nomade ou parce que, comme le dit Le Clézio, on est myope? «J'ai tendance à regarder les choses de très près afin de voir chaque détail»<sup>33</sup>. Écrire comme on vole, c'est céder à l'art optique, à l'invisible, ou, comme cela arrive à Le Clézio, acquérir une vision plus large, où tout semble lié et en suspens? Pour les Batoutos aussi, la transparence est le mur de la prison et la ligne de fuite.

En tant que livre d'art, *Hai* ne s'inscrit pas dans la démarche de l'art occidental qui «dépeignit» les Indiens pour mieux les dissimuler. *Sartorius* dénonce l'appareil d'état et ses télévisions qui présentent les Batoutos comme des «intrus» mais pas comme peuple. Pour fuir, dit Le Clézio, il faut mettre en pièces les beaux gros livres d'histoire, pleins de généalogies, noms, illusions primitivistes, avec des titres abstraits, comme *Les Mots et les Choses*, qui ne parlent que de l'histoire de la disparition de ces peuples, la vision exotique de l'homme blanc, possesseur et moralisateur: «celui qu'on ne tue pas on le fait clown. Maudite race blanche, dont je suis, et qui ne veut rien changer. Race de soldats déguisés. Anthropologues, prêtres, marchands, philanthropes, voyageurs, tous des soldats déguisés.»<sup>34</sup>

Glissant produit de grands livres rhizomatiques de nomadologie qui ne connaissent pas Madame L'histoire, mais seulement les forces, les vitesses, l'oubli. Pour fuir il faut inventer des noms-rhizomes, comme celui de Malcom X, où se branchent des noms qui «font brousse dans le Tout-Monde». Car toutes ces dates, ces noms aléatoires ne font pas l'Histoire, mais les histoires. *L'intention poétique* et le *Voyage de l'autre côté* veulent tromper les historiens, car l'Histoire n'intéresse pas les Batoutos ni les Embera, les

---

des êtres aux visages réels, vieux peuple jeune qui a pris lentement racine».

32 Lettre (mai 2006) de Le Clézio à Raymond Mbassi Ateba, repris dans R.M. Ateba, *Identité et fluidité dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio*, L'Harmattan, 2008, p. 278, 380-381.

33 Pierre Lhoste, *Conversations avec J.-M. G. Le Clézio*, op. cit., p. 21.

34 Cf aussi J.-M. G. Le Clézio, *Le Livre des Fuites*, op. cit., p. 250 et plus haut: «Ce que peuvent me donner les autres hommes, le nom d'intrus.» cf. aussi Édouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 181.

monuments ennuient Naja Naja, car il n'y a rien à commémorer, aucun événement secret à dévoiler derrière les contes et les patronymes.

### 7. Utopies

Quel secret d'état laisse fuir *Le Livre des Fuites*? Qu'il n'y a jamais eu de secret? Qu'on est esclave dans un monde d'esclaves? Que, malgré l'erreur de calcul de Christophe Colomb, le paradis sur terre est localisable? Que l'utopie ne peut prendre racine que sur des endroits vides, jungle ou désert? L'espace est utopique, non parce qu'il ne figure pas sur la carte, ni parce qu'il n'est « nulle part », mais parce qu'il est pour toujours ici et maintenant. Non parce qu'il est invisible, mais indivisible. Il est utopique car il est à la fois le présent, le passé et le futur du territoire comme « Élené », qui, dans *Sartorius*, est le pays de tous, la contraction de tout l'espace. Car étymologiquement, l'utopie désigne une déterritorialisation absolue, une « ligne infinie », que Le Clézio appelle aussi Dieu<sup>35</sup>, une sorte d'ouverture qui nous fait chercher, écrire, ouvrir des portes, même pour les refermer aussitôt après.

---

35 Entretien de Le Clézio avec Pierre Lhoste, *Les nouvelles littéraires*, 10 juillet 1969, p. 11 et 29 oct. 1970, p. 7.



# LES « ÉQUIPÉES » DE J.-M. G. LE CLÉZIO ET LA DÉCONSTRUCTION DE L'AVENTURE

BRUNO THIBAUT

UNIVERSITÉ DU DELAWARE

Comment situer l'écriture du voyage chez Le Clézio? À nos yeux, Le Clézio n'est ni un écrivain 'exote' à la Segalen ni un écrivain 'créole' à la Glissant. C'est le mot de 'transfuge', cher à Salman Rushdie, qui semble convenir le mieux pour décrire sa position. Le Clézio appartient à cette poignée d'écrivains transfuges qui ont choisi de s'expatrier et de vivre, au moins un temps, loin de leur pays. En fait Le Clézio est un écrivain qui se définit par 'l'interculturel'<sup>1</sup>, situé qu'il est entre quatre langues ou quatre sphères culturelles (français, anglais, espagnol, langues indiennes), et entre plusieurs civilisations: un écrivain de langue française, certes, mais sensible au bruissement des autres langues à travers le monde. D'autre part il est évident que l'exotisme ne doit pas s'entendre chez Le Clézio dans un sens littéral et grossier, anecdotique ou pittoresque. L'exotisme fonctionne dans son œuvre à la façon d'une expérience des limites: c'est-à-dire comme un déplacement du sens et du sujet. Mais comment Le Clézio s'inscrit-il dans la lignée de l'écriture du voyage, dans la déconstruction de l'aventure, dans l'inscription de l'Autre et du Divers? Pour répondre à ces questions, nous commencerons par souligner qu'il n'existe pas une seule poétique du voyage chez Le Clézio mais plusieurs poétiques successives qui correspondent à chaque fois à des enjeux distincts. On peut distinguer au moins trois formules du voyage chez cet auteur:

La première formule correspond au tour du monde comme dérive et à ce que j'ai nommé la « décriture »<sup>2</sup> postcoloniale et postmoderne. *Le Livre*

---

1 Sur ce point, voir le volume d'essais consacrés à l'intertextualité et l'interculturalité dans *Lecture d'une œuvre: J.-M. G. Le Clézio* (Nantes: Éditions du temps, 2004), Sophie Bertocchi-Jollin et Bruno Thibault, coords. Voir aussi les essais rassemblés dans le numéro thématique « Migrations et métissages » des *Cahiers Le Clézio* 3 (2011), Isabelle Roussel-Gillet et Bruno Thibault, coords.

2 Bruno Thibault, *J.-M. G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2009, pp. 27-34.

*des fuites*, sous certains aspects, prolonge le simultanésisme à la Cendrars et à la Morand, ainsi que le « voyage contre »<sup>3</sup> à la Michaux, proposant ainsi une déconstruction systématique des thèmes, des sites et des procédés d'écriture de l'exotisme. Un peu comme Michel Butor ou Claude Ollier vers la même époque, Le Clézio arpente la planète à grande vitesse et en tous sens. Il élimine dans son livre la poésie facile des 'différences' en insistant sur l'expérience frustrante de la répétition. Il propose au lecteur un collage de villes, de pays et de paysages que rien de relie entre eux, un montage de lieux tous équivalents et totalement dénués de pittoresque, bref un 'voyage' sans itinéraire, sans halte, sans terme ni centre définis<sup>4</sup>, illustrant par ce biais la désorientation de l'homme contemporain à l'heure de la mondialisation.

La seconde formule est liée à l'expérience amérindienne et à la question du primitivisme. À la manière de Segalen à Tahiti, Le Clézio est fasciné par les « dires anciens » et la « pensée magique » du Mexique, comme le montrent ses traductions des *Prophéties du Chilam Balam* ou de la *Relation du Michoacán*. Conscient du mépris ou de l'oubli qui a pesé longtemps sur la culture amérindienne, Le Clézio s'est intéressé en particulier au chamanisme, comme en témoignent des essais comme *Haiï*, *Mydriase*, *Le Génie Datura* ou encore *La Fête chantée*. Son modèle est ici plutôt Artaud, le voyageur en mal d'initiation et en quête de *médecine* chez les Tarahumaras en 1936<sup>5</sup>. Mais il faut ajouter que Le Clézio puise aussi une partie non négligeable de son inspiration dans l'anthropologie religieuse des années 60-70, notamment chez Mircea Eliade, Alfred Métraux, Jacques Soustelle ou encore Pierre Clastres<sup>6</sup>.

La troisième formule est celle de l'équipée, au sens particulier que Segalen donne à ce mot. Il s'agit ici d'un genre intermédiaire, mi-essai, mi-journal de voyage, dans lequel le récit du trajet vers le Pays fonctionne comme la métaphore et le commentaire du rapport entre le « réel » et l'imaginaire<sup>7</sup>. *L'Inconnu sur la terre* correspond exactement à cette formule :

---

3 Sur ce point, voir Bruno Thibault, « Voyager contre: la question de l'exotisme dans *Ecuador* et *Un Barbare en Asie* d'Henri Michaux », *The French Review* 63 (Janvier 1989) pp. 485-492.

4 « Si le monde était une somme d'expériences, ce serait bien facile », note Le Clézio, « mais ce n'est pas ainsi. La Palestine ne peut pas être ajoutée au Népal, ou l'Arkansas au Japon » (*Le Livre des fuites*, p. 269).

5 Rappelons ici que Le Clézio a consacré deux articles intéressants au voyage d'Artaud au Mexique, « L'Envoûté », *Les Cahiers du chemin* 19 (1973), pp. 51-67, et « Antonin Artaud ou le rêve mexicain », *Europe* 667-68 (1984), pp. 110-120 (ce texte a été ensuite repris dans *Le Rêve mexicain*, pp. 193-205).

6 Mis à part un article enthousiaste consacré à *L'Homme nu* en 1974 dans *Les Cahiers du chemin*, Le Clézio maintient une certaine réserve à l'endroit de l'anthropologie structurale lévi-straussienne au cours des années 60 et 70.

7 Je renvoie ici au préambule fameux de Segalen dans *Équipée: Voyage au pays du réel* (Paris: Gallimard/L'imaginaire, 1979, pp. 11-13). Concernant les enjeux de l'écriture du

c'est un essai à caractère poétique mais aussi un récit de voyage qui retrace une équipée en terre amérindienne, au Mexique puis au Nouveau-Mexique. Il existe une double démarche ou un double enjeu dans ce livre : d'une part il s'agit d'un voyage de fuite ou d'évasion, par lequel l'écrivain tente d'échapper au mimétisme occidental ; d'autre part il s'agit d'un voyage initiatique entrepris afin d'obtenir une « vision »<sup>8</sup>. Au bout du compte, *L'Inconnu sur la terre* est un texte très significatif car, comme nous allons le montrer, le *déplacement* du voyageur (d'Est en Ouest, de la Méditerranée au Mexique) s'accompagne d'un certain *décentrement* du sujet (vers le 'réel', vers 'l'illumination'), lequel s'accompagne à son tour d'un fantasme de *disparition*.

*L'Inconnu sur la terre* décrit une expérience particulière de l'espace et du Dehors. De quoi s'agit-il exactement ? L'équipée leclézienne correspond au départ à une ascèse du renoncement, du dénuement, du dépouillement. C'est une fuite loin du confort des grandes métropoles mais aussi une échappée hors du langage et du concept, hors de la cérébralité et de la rationalité de l'Occident. Le voyageur s'échappe « loin des bruits, des cris, des gestes, loin des regards qui scrutent, épient, soupèsent, loin des langues qui parlent mal, qui parlent trop, loin des éclats qui blessent, loin des fêlures qui avancent [...] Loin, mais c'est près »<sup>9</sup>. Cette dernière indication montre qu'il n'est pas nécessaire de visiter des contrées lointaines pour aller vers le 'réel'. Il suffit de se mettre en marche (ou en marge) sur le bord de la route, d'oublier un moment son confort et ses repères, d'abandonner sa voiture et ses cartes routières, de se tourner vers l'espace intérieur. On trouve ainsi dans *L'Inconnu sur la terre* certaines images poétiques empruntées à la tradition ascétique et mystique des grandes traditions religieuses orientales mais aussi à la bouurlingue de la *beat generation* des années 60-70, celle-ci faisant écho à celles-là. Pour Le Clézio, l'abandon du monde moderne et urbain s'accompagne de l'oubli du langage, dernier rempart et dernière illusion de la pensée et du sujet construit par le langage :

Le chemin du silence (est) un bien long chemin qui va en s'élargissant, qui traverse les vallées obscures, les ravins [...]. J'essaie de marcher sur lui, de faire de lui ma route. Mais c'est bien difficile. Il faut résister tout le temps à tout ce qui parle, à tout ce qui trouble. Il faut résister à ce qui nomme, juge, ordonne. Parfois il faut revenir en arrière, reprendre le chemin là où on l'avait laissé [...]. Quelquefois le chemin se resserre. Il y a des goulots, des

---

voyage dans *Équipée*, voir l'étude de Charles Forsdick, pp. 199-210.

8 On connaît le rituel initiatique amérindien décrit par Mircea Eliade et de nombreux anthropologues : le jeune initié s'exile loin du village et chemine longuement, à la limite de ses forces, pour obtenir une 'vision' ou pour faire la rencontre d'un 'esprit' ou d'un animal totemique. C'est un scénario de ce type que mettent en scène certaines sections de *L'Inconnu sur la terre*.

9 Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978, p. 22.

corridors. Mais on va quelque part, n'est-ce pas ? [...] On va vers le silence. On va vers le pays où ne parle plus seulement le langage des hommes, mais ce qui est vaste.<sup>10</sup>

Dans l'équipée, il s'agit en effet non d'atteindre un lieu précis mais simplement le « réel » ou encore le « silence » de la méditation. La question soulevée par l'écriture de l'équipée est donc très particulière : outre la question de l'Autre et du Divers, c'est-à-dire de l'autre paysage et de l'autre culture, il s'agit pour Le Clézio de cerner l'autre 'scène' de l'esprit, celle qui est mise à jour par la pratique de la méditation :

La beauté n'est pas secrète. Elle est libre, exposée de toutes parts. [...] Tout est si calme, si vaste, le silence est si profond, à travers lui passent les vols d'oiseaux blancs, lentement, voyageant le long du ciel. C'est là qu'il faut aller, oui, c'est par ici qu'il faut entrer. Il faut laisser tout ce qu'on a (ce que l'on croit avoir) et entrer dans l'espace ouvert.<sup>11</sup>

Cet espace ouvert, où l'esprit et le réel coïncident, dessine une 'scène', un 'paysage' ou une 'vision' à l'opposé du pittoresque, de l'aventure et de l'exotisme. D'une part *L'Inconnu sur la terre* suggère que l'espace du dedans coïncide avec l'espace du dehors en une sorte de communion avec les grandes forces élémentaires. D'autre part *L'Inconnu sur la terre* propose une véritable poétique de la marche qui correspond, comme l'a montré Frédéric Gros à propos de Rousseau ou de Thoreau, à une véritable démarche spirituelle. Il s'agit pour Le Clézio de marcher jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'effarement, jusqu'à l'effacement : marcher non pour accumuler des expériences et se construire ainsi une identité pleine mais plutôt pour se défaire de certaines représentations trompeuses, pour s'oublier, se simplifier et s'alléger, progressant ainsi à la « conquête du sauvage » ou de « l'absolument primitif »<sup>12</sup>. Autrement dit, il s'agit d'entrer dans le vertige de la disparition :

Comment parler de l'univers, comme cela, sans précautions, sans pudeur, comme si on le connaissait, comme s'il vous appartenait, comme si on pouvait l'embrasser du regard, le parcourir, le reconnaître ? Le domaine de notre connaissance est ici, sous nos pieds, exposé dans la lumière du soleil. Ses frontières sont les nôtres, et c'est en lui que nous devons voyager, jusqu'à nous perdre.<sup>13</sup>

Se perdre, voilà le mot lâché. Le but de l'équipée est bel et bien le décentrement ou la déprise du sujet. Mais ne peut-on malgré tout préciser un peu le cheminement du voyageur dans *L'Inconnu sur la terre* ? Un certain

---

10 *Ibid.*, p 116.

11 *Ibid.*, p 11.

12 Sur ce point, voir Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, en particulier les pp. 102-103 et 140-141.

13 Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, *op. cit.*, p. 49.

parcours et un certain décor se dégagent en effet au fil de ces pages. En dépit de l'aspect fragmentaire des notations et des descriptions, *L'Inconnu sur la terre* marque l'apparition du Mexique (du Yucatán au Michoacán) et du Nouveau Mexique dans l'œuvre<sup>14</sup>. Ce déplacement du «décor» et ce décentrement de la «scène» sont en particulier très sensibles dans la seconde moitié de *L'Inconnu sur la terre*, où l'on sent brusquement que l'auteur a quitté «l'Europe aux anciens parapets»<sup>15</sup>, Nice et la Méditerranée. Cela commence à la page 105 : «Debout sur la place de Tepozlan, devant le monastère». Puis cela se précise à la page 142 : «À Palenqué, assis sur les marches d'un temple en ruine» ou à la page 204 : «Sur les places des villages brûlés de soleil, Hununcma, Motul, Buctzotz, sur les terrains vagues... à Yaxcaba, Uman, Maxcanu, Ixil, Muna, et au-dessus des villes en ruine, Acam Balam, Dzibinocac, Tihosuco... ». On note au passage la fascination primitiviste du voyageur pour les anciennes cités et les temples mexicains en ruines, leurs rois déchus et leurs dieux défunts. Et puis au terme d'une sorte d'ascension, le voyageur parvient au Nouveau-Mexique : «On arrive dans un pays où l'on vit dans le ciel : Taos, Oraibi, Walpi, Moenkopi, Hotevilla, Kayenta, villages de boue ocre illuminés par la couleur immense du ciel bleu»<sup>16</sup>, ou encore «Acoma, *City of the Sky*, comme disent les prospectus»<sup>17</sup>, où vivent les Indiens *pueblo*. C'est là, «au-delà de la frontière qui sépare le réel et l'imaginaire»<sup>18</sup>, que les Hopis et les Zuñis, «hommes pareils aux aigles»<sup>19</sup> et dont «l'âme est sans limites»<sup>20</sup>, s'enivrent d'azur en «attendant le moment de l'envol»<sup>21</sup>.

14 Notons ici que, pendant longtemps, il existe une sorte de 'blocage' dans l'œuvre de Le Clézio face à l'autre rive de la Méditerranée : c'est-à-dire face au monde colonial, de l'Algérie au Nigéria, et, par-delà, face à l'héritage familial mauricien. Avec *Haï* en 1971, puis avec *L'Inconnu sur la terre* en 1978, un déplacement significatif se produit dans l'œuvre : une fuite loin de la Méditerranée vers le Panama d'abord, puis le Mexique et le Nouveau-Mexique ensuite. Cependant, comme chez D.H. Lawrence ou Jack Kerouac, le 'tropisme mexicain' leclézien correspond au mirage d'un contact régénérateur avec la culture amérindienne, dans la plus pure tradition du primitivisme occidental.

15 Soulignons au passage que la fascination de Le Clézio pour l'auteur du *Bateau ivre* est similaire à la fascination de Segalen pour 'l'homme aux semelles de vent'. À ce propos, Le Clézio déclare dans un entretien avec *Le Magazine littéraire*, n° 45, 2001 : «[...] je pense comme vous que l'institution littéraire française, héritière de la pensée dite 'universelle' des Encyclopédistes, a toujours eu la fâcheuse tendance de marginaliser toute pensée de l'ailleurs en la qualifiant 'd'exotique'. Rimbaud, Segalen en ont fait les frais en leur temps» (p.25). On voit mal cependant comment Rimbaud aurait eu à souffrir de l'accusation 'd'exotisme' puisqu'il cesse d'écrire après son départ pour le Harrar.

16 Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, *op. cit.*, p. 231.

17 *Ibid.*, p.231.

18 *Ibid.*, p.231.

19 *Ibid.*, p.235.

20 *Ibid.*, p.234.

21 *Ibid.*, p.232.

On trouve donc d'une part dans *L'Inconnu sur la terre* une certaine fascination pour la pensée magique ancestrale de la culture amérindienne, pour le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase<sup>22</sup>. On note ici en particulier que le thème de l'envol recoupe et complète le thème du vertige dont nous avons parlé plus haut. Mais on trouve d'autre part dans *L'Inconnu sur la terre* une sorte d'anthropologie sauvage, assez peu rigoureuse à vrai dire. Pour Le Clézio, qu'importent en effet « les nécessités stratégiques, économiques ou religieuses qui ont attiré des hommes aux plus hauts points de la terre »<sup>23</sup>. Ce qui le fascine, c'est le décor désertique mais aussi céleste du Nouveau-Mexique : un espace minéral situé à l'écart du monde moderne, une société idéale qui ignore, semble-t-il, la cupidité et la cruauté. Le peuple amérindien d'Acoma est présenté comme un peuple d'ermites ou d'anachorètes sanctifiés par la frugalité et la prière, tendus vers la recherche d'une « connaissance immobile et solide comme une gemme »<sup>24</sup>. Ces hommes silencieux sont nimbés de la dignité des peuples pauvres : ils sont miséreux mais lumineux, dénués de tout mais totalement libres, comme l'immensité du désert où ils survivent. Il entre indéniablement une large part d'idéalisation ou d'esthétisation dans ces pages. On trouve d'ailleurs un cliché littéraire similaire chez Albert Camus, notamment dans la nouvelle intitulée « La Femme adultère » qui décrit les nomades altiers et austères du Sahara. La comparaison entre les habitants du désert du Nouveau-Mexique et les Touaregs d'Afrique du nord est d'ailleurs ébauchée dans *L'Inconnu sur la terre* qui compare les Indiens pueblo aux « hommes bleus du désert »<sup>25</sup> car « leur langage est le vent et la lumière »<sup>26</sup> et leur savoir « emplit toute la vie, sans raison »<sup>27</sup>. Pour l'écrivain, ces hommes qui, en Afrique du nord ou en Amérique du nord, vivent au cœur du désert, « sont chaque jour dans l'illumination »<sup>28</sup>.

Dans son étude *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Jean-Marc Moura distingue deux manifestations ou plutôt deux représentations possibles de l'autre : « ALTER est l'autre d'un couple, pris dans une dimension étroitement relative où se définit une identité et donc son contraire. ALIUS est l'autre indéfini, l'autre de l'identité et de tout élément qui s'y rattache, mis

22 Je renvoie ici à l'ouvrage fondamental de Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, que J.-M. G. Le Clézio connaît bien et qu'il cite notamment dans *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (Paris, Gallimard, 1988), page 181. Je renvoie aussi à l'article de Le Clézio, « Mircea Eliade, l'initiateur », publié dans *La Quinzaine littéraire* (1-15 mars 1979), p. 1 et 16.

23 J.-M. G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, op. cit., p. 232.

24 *Ibid.*, p. 197.

25 *Ibid.*, p. 234.

26 *Ibid.*, p. 234.

27 *Ibid.*, p. 234.

28 *Ibid.*, p. 234.

à distance de toute association facile, l'autre utopique<sup>29</sup>. Le critique observe en particulier que ces deux figures correspondent à deux conceptions du voyage et de l'écriture : tandis qu'ALTER est comme « un reflet de la culture du groupe »<sup>30</sup>, ALIUS représente ce qui est « éloigné, excentrique et atteint au prix d'une errance hors du groupe »<sup>31</sup>.

Dans *L'Inconnu sur la terre*, l'écriture de l'Alius l'emporte évidemment sur l'écriture de l'Alter. En fin de compte, nous apprenons peu de chose concrètes sur la culture *pueblo* : l'accent est placé sur la transe et l'extase chamanique, qui expriment évidemment un refus radical du matérialisme et du rationalisme d'Occident<sup>32</sup>. On trouve ainsi dans les derniers chapitres de *L'Inconnu sur la terre* les prolégomènes de la réflexion à venir de l'auteur sur la pensée magique des civilisations aztèques et mayas dans *Le Rêve mexicain* et dans *La Fête chantée*. Mais il faut noter aussi toute l'ambiguïté de cette 'scène' indienne, à mi-route entre le chamanisme (monde des esprits) et le bouddhisme (monde de l'illumination), car le but de l'équipée demeure bel et bien le décentrement (ou la disparition) du « je » dans la méditation :

On resterait assis longtemps, sur une pierre lisse... On ne regarderait rien vraiment, mais on serait assis, et le ciel vous entourerait, serait là de toutes parts... On sentirait un savoir qui distendrait les limites de notre vie, qui irait plus loin que nous, qui nous conduirait ailleurs... En bas, sur les routes droites, les camionnettes feraient leur bruit de moteur ... vers Gallup, vers Albuquerque ... Mais on resterait assis sur cette pierre, sans chercher à voir, sans chercher à comprendre, et le ciel seulement ... emplirait le corps, purifierait chaque repli, chaque organe, et nous serions sur la voie de la *transparence*.<sup>33</sup>

Dans son essai *J.-M. G. Le Clézio: le nomade immobile*, dont le titre paradoxal illustre parfaitement cette dernière citation, Gérard de Cortanze souligne que Le Clézio n'est pas un « voyageur » au sens ordinaire de ce mot mais plutôt un « passeur » qui « cherche sa place dans l'univers » et qui

29 Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, P.U.F., 1998, p. 53.

30 *Ibid.*, p 53.

31 *Ibid.*, p 53.

32 *L'Inconnu sur la terre* raconte un long et lent voyage de la ville au désert, mais aussi, en filigrane, de la terre au ciel. Il décrit aussi, sur le mode symbolique, la métamorphose de la chenille en papillon, ou du reptile en oiseau, comme elle figure dans le mythe de Quetzacoatl, le « Serpent à plumes ». Le Clézio écrit à ce sujet : « Liberté, liberté terrestre. Celui qui la rencontre un jour, sans l'avoir recherchée, il ne peut pas l'oublier. Elle n'était pas cachée, mais il ne savait pas la voir. Il avait obscurci son regard et ses sens, prisonnier des fausses forteresses des villes. Il croyait que la liberté était inaccessible, un rêve, une idée de philosophe [...] Il s'était fait iguane ou alligator, pour mieux résister aux coups : sa cuirasse l'empêchait de bouger [...] Elle était autour de lui, la transparence, la grande fluidité des choses. » (p. 211).

33 Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, *op. cit.*, p. 233.

se déplace dans l'espace « comme il se déplacerait en lui-même »<sup>34</sup>. Cela est évident pour l'équipée décrite dans *L'Inconnu sur la terre*. Mais ce n'est pas, loin s'en faut, la seule 'équipée' de Le Clézio au 'pays du réel'. On peut citer comme exemple *Trois villes saintes*, un récit publié deux ans plus tard, en 1980, qui relate la marche forcenée de l'écrivain vers trois anciennes cités amérindiennes du Yucatán, aujourd'hui oubliées dans les marges de l'Histoire: Chancah, Tixcacal et Chun Pom. Le Clézio décrit dans ces pages une fuite loin du monde moderne, en marge des routes poussiéreuses que sillonnent les camions chargés de marchandises et les bus bondés de touristes. Mais il y décrit aussi une équipée « pour trouver le lieu de la naissance »<sup>35</sup>, « le lieu le plus vigilant de la terre »<sup>36</sup>, « l'endroit de la plus haute conscience »<sup>37</sup>, là où « le visage est fermé et tranquille »<sup>38</sup> et « son pouvoir si grand que les mots étrangers ne peuvent pas venir »<sup>39</sup>. Dans *Trois Villes saintes* le narrateur avance dans le silence et la solitude: la piste qu'il suit est épuisante, blanche sous le soleil accablant, « pareille à un escalier qu'on gravit avec peine »<sup>40</sup>. Mais enfin le narrateur parvient à « l'endroit calme, isolé, où les voix des hommes peuvent appeler de l'intérieur vers le ciel, vers l'horizon »<sup>41</sup>. C'est en ce lieu mystique, à l'écart du monde, au milieu des ruines, qu'il disparaît<sup>42</sup>.

On peut citer aussi comme exemple l'équipée relatée dans *Voyage à Rodrigues*, texte autobiographique de 1986, dont le décor est une île volcanique perdue au large de l'océan indien. Comme *L'Inconnu sur la terre* et *Trois Villes saintes*, *Voyage à Rodrigues* met l'accent, à la manière de Segalen, sur la poétique de la marche, l'effort physique du voyageur, ainsi que sur les jeux du réel et de l'imaginaire<sup>43</sup>. De plus, toujours comme *L'Inconnu sur la*

---

34 Gérard de Cortanze, J.-M. G. *Le Clézio: le nomade immobile*, Paris, Éditions du chêne, 1999, p. 122.

35 J.-M. G. *Le Clézio, Trois Villes saintes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 11.

36 *Ibid.*, p. 46.

37 *Ibid.*, p. 46.

38 *Ibid.*, p. 50.

39 *Ibid.*, p. 50.

40 *Ibid.*, p. 76.

41 *Ibid.*, p. 77.

42 Alain Buisine a souligné qu'il existe chez Le Clézio une véritable fascination pour la disparition et une véritable obsession de l'effacement, lesquelles s'expriment à travers sa passion pour les anciennes cultures amérindiennes maya et aztèque: « La rapidité même de l'effacement de la civilisation mexicaine ne fait-elle pas intrinsèquement partie de la fascination qu'elle exerce sur Le Clézio? [...] L'interruption de la pensée mexicaine fait partie d'elle-même, lui est quasiment consubstantielle. Et de toute évidence Le Clézio se sent d'autant plus indien que la civilisation amérindienne s'est tue, qu'elle n'est plus que la trace d'un monde disparu ». (« Le Clézio: Effacements », *Sud*, vol. 65-66, 1999, p. 99).

43 De nombreux passages sont consacrés par exemple à la 'chimère' du 'chercheur d'or', le grand-père de l'écrivain. Sur ce point, voir notamment les pp. 63-67 et 73-75. D'autres

terre et *Trois Villes saintes*, *Voyage à Rodrigues* décrit l'expérience de la perte, du vertige de la disparition<sup>44</sup>. On peut enfin citer comme dernier exemple *Gens des nuages*, un journal de voyage à quatre mains qui relate l'équipée de l'auteur dans le Sud marocain en compagnie de son épouse Jemia en 1997. Dans ces pages, Le Clézio relate sa traversée du Sahara occidental jusqu'à la vallée de la Saguia el Hamra et la cité de Smara, la capitale légendaire de Ma el Aïnine, ainsi que sa découverte du mysticisme soufi et des pratiques animistes et chamaniques des Hommes Bleus du désert. À mesure que l'auteur progresse vers le tombeau de Sidi Ahmed el Aroussi, le saint fondateur de la tribu des Aroussiyine, ou à mesure qu'il s'approche du rocher de Tbeïla, véritable mandala couvert de signes mystérieux, tout lui semble différent : « la conception du temps, bien sûr, mais aussi la conception que les habitants du désert se font de l'âme humaine, la conception qu'ils ont du but de l'existence »<sup>45</sup>.

Soulignons ici une fois encore qu'à l'instar de Segalen dans *Stèles* ou dans *Équipée*, Le Clézio met en scène dans ses équipées le jeu aporétique de l'imaginaire et du réel plutôt que le jeu exotique entre « ici » et « là-bas ». De plus, l'écrivain s'avance sur ce qu'il nomme poétiquement « la voie de la transparence »<sup>46</sup> : ce n'est donc pas l'aventure qui domine son récit mais l'expérience de la méditation, métaphorisée par l'image récurrente de la disparition. *L'Inconnu sur la terre*, *Trois Villes saintes*, *Voyage à Rodrigues* et *Gens des nuages* constituent bel et bien une chronique des 'disparitions' successives de l'auteur, en différents points du globe, 'au pays du réel'. Ces textes nous montrent l'auteur arpentant les zones désertes du monde en quête des traces d'un 'secret' (ou des signes d'un 'sacré') qui correspondent évidemment à l'expérience extatique de la méditation. L'inscription de ces traces et de ces signes est d'ailleurs mise en abyme dans le texte par les formes ou les figures géométriques que le voyageur découvre taillées dans la pierre

---

passages mettent l'accent sur les 'aventures légendaires' des navigateurs et des corsaires du XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'océan indien. Sur ce point, voir en particulier les pp. 49-50 et 59-60.

44 En effet, le 'trésor' que l'auteur découvre sur l'île à la suite de son aïeul n'est autre que l'état d'oubli de soi et de contemplation que provoque la méditation et que semble refléter le décor naturel : « ce silence, cette dureté minérale, cette beauté de l'aube de la création » (*Voyage à Rodrigues*, p. 23). Au cours de son séjour sur l'île de Rodrigues, Le Clézio entend chaque jour résonner « l'appel d'un autre monde, d'un monde vide d'hommes, où règnent les rochers, le ciel et la mer » (*Ibid.*, 25). Il y ressent « un basculement quotidien vers l'autre monde » (*Ibid.*, 122), c'est-à-dire « vers l'autre versant de la réalité » (*Ibid.*, 122). C'est pourquoi l'écrivain affirme : « J'ai senti que j'étais dans un lieu exceptionnel, que j'étais arrivé au bout d'un voyage, à l'endroit où je devais depuis toujours venir » (*Ibid.*, 35).

45 *Le Clézio : le nomade immobile*, op. cit., p. 140. L'écrivain précise qu'il a été profondément transformé par ce voyage : « Ce qui m'a le plus changé, c'est un peu comme ce que j'avais vécu quand j'étais au Panama : la conviction, fondée sur la réalité, que la vie harmonieuse est possible » (*Ibid.*, 139).

46 J.-M. G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, op. cit., p. 233.

du désert saharien, dans le roc des volcans mexicains ou dans le basalte de l'île océano-indienne<sup>47</sup>. Comme l'écriture poétique elle-même, ces glyphes gravés de main d'homme, qui se superposent aux griffures produites par les grandes forces élémentaires, sont pour l'auteur les marques paradoxales de l'effacement et de l'effacement, du vertige de la disparition et de l'oubli.

Pour conclure, si l'on se tourne maintenant vers la dernière équipée de l'auteur, *Raga: Approche du continent invisible*, un carnet de voyage dans l'Océan Pacifique publié en 2006, on observe que non seulement la déflation de l'aventure s'y poursuit mais aussi qu'une certaine fragilisation de la disparition s'y dessine. Comparé aux ouvrages précédents, *Raga* apparaît bel et bien comme un « carnet de doute »<sup>48</sup>. Même si l'auteur affirme que sur l'île de Pentecôte « l'on est toujours près du moment de la création » (82), et même si les parallèles abondent avec le décor mauricien<sup>49</sup> ou avec le décor saharien<sup>50</sup>, Le Clézio multiplie dans ces pages les signes de détresse et d'incertitude. Avec un souci nouveau de précision et de réalisme, il détaille l'histoire brutale de la colonisation et du *blackbirding* sur l'île. Il aborde aussi les problèmes actuels posés par les violences domestiques et par les rivalités politiques, par le développement du tourisme et par la propagation du sida. Cette évolution, ou cette modulation de l'équipée, se traduit en bien des endroits par l'incertitude de l'écriture<sup>51</sup>, et par l'omniprésence du soupçon qui ajoute un cachet « postmoderne » à l'ouvrage. *Raga* est à la fois un récit de voyage, une collection de fables mythiques, un témoignage sur la fin du rêve mélanésien, un hymne à la créolité<sup>52</sup>, un essai ethnographique avec un réseau intertextuel très dense<sup>53</sup>, mais c'est aussi et surtout, peut-être,

---

47 Le Clézio écrit dans *Voyages à Rodrigues*: « Comment ne pas voir dans ce paysage désertique de Rodrigues, façonné par le vent et la pluie, imprégné de soleil, l'expression d'une volonté? [...] Signes du vent, de la pluie, du soleil, traces d'un ordre ancien, incompréhensible, pareilles à ces graffiti gravés dans la lave, à l'Ouest du Nouveau-Mexique, ou sur le mont Curutaran, au centre du Mexique » (p. 43).

48 J'emprunte cette expression au bel essai d'Isa van Acker qui étudie la transformation et la fragilisation de l'aventure dans trois grands romans lecléziens, *Le Livre des fuites*, *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine*. Avec *Raga*, il est certain qu'un mouvement similaire se dessine dans l'équipée elle-même, mettant ainsi en jeu l'expérience même de la disparition.

49 Voir par exemple à la page 122 ou encore à la page 126.

50 Par exemple à la page 132.

51 Même l'inscription des signes sacrés dans la roche apparaît problématique: « Plus tard, Charlotte me montre encore quelques secrets: dans une grotte au bord de la mer, cachée par les broussailles, une peinture ancienne gravée sur la paroi. Un simple dessin linéaire, blanc et jaune [...]. Peinture des ancêtres? Trace divine? Charlotte n'est pas très sûre » (*Raga: Approche du continent invisible*, p. 80).

52 Voir notamment la page 130, où l'auteur cite *La Poétique de la Relation* d'Édouard Glissant.

53 Le Clézio cite notamment Bronislaw Malinowski, Marcel Mauss, Margaret Mead, Joël Bonnemaison, Maurice Leenhardt et Margaret Jolly. Pour plus de détails concernant la perspective ethnographique de l'ouvrage, voir François Laplantine, « Questions sur le

un adieu à la disparition. De ce point de vue, on peut trouver exemplaires les pages concernant le fameux «saut du Gol»<sup>54</sup>, le saut cérémoniel dans le vide qui marquait l'initiation des jeunes hommes de l'île et qui est devenu aujourd'hui une simple attraction touristique dénuée de sens. L'auteur apparaît ici profondément déçu ou désabusé. Qu'elle semble loin l'époque où il s'enthousiasmait pour les hommes du désert et leur envol extatique dans l'azur!<sup>55</sup>

Dans *Raga*, Le Clézio explique que l'Océanie a longtemps été une sorte «continent invisible»<sup>56</sup> parce qu'elle était, jusqu'à une époque très récente, «un lieu sans reconnaissance internationale, un passage, une absence en quelque sorte»<sup>57</sup>. Mais à présent que ce continent invisible s'inscrit dans l'histoire, c'est la «disparition» du voyageur qui semble impossible, interdite et désuète.

---

métissage, entretien avec Claude Cavallero», *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, n° 3-4, 2011, p. 54-56. Concernant les rapports très étroits mais aussi très problématiques entre ethnologie et littérature, voir la synthèse magistrale de Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage : L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 11-42 et 420-491.

54 *Ibid.*, p. 56 et 60.

55 Au lieu du cérémonial deux fois millénaire du Gol, Le Clézio assiste sur l'île de Pentecôte à une cérémonie baptiste évangélique. Pour l'écrivain, cette religion nouvelle, «qui ne doit rien au catholicisme ni au protestantisme» (*Ibid.* 114), sera peut-être «celle du XXI<sup>e</sup> siècle à travers le monde» (*Ibid.* 114).

56 *Ibid.* 9.

57 *Ibid.* 9.



# VARIATIONS AUTOUR DU MYTHE INSULAIRE : SEGALEN, LE CLÉZIO, GLISSANT

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

INSTITUT CATHOLIQUE DE TOULOUSE

L'île est une longue crête volcanique jaillie des abysses, elle possède quelque chose de la majesté des commencements quand, après des millions d'années de pluies et de tempêtes, s'est formé l'océan, simplement le ciel tombé sur la terre et noyant les vallées où affleurerait encore le magma.<sup>1</sup>

Les « territoires littéraires »<sup>2</sup>, selon l'expression de Bertrand Westphal, appartiennent, d'une part, à la géographie et, d'autre part, à l'imaginaire qui transforme, revisite jusqu'à la re-création un lieu préexistant<sup>3</sup>. Parmi les *topoi* les plus présents dans le poétique ou le romanesque, l'île est sans doute l'un de ceux qui offrent, paradoxalement, une liberté infinie. Pour le sédentaire, l'île est invitation au voyage. Terre entourée d'eau, elle incarne l'illimité d'où aucune direction n'est interdite.

La définition qu'en donnent les dictionnaires « Étendue de terre ferme émergée d'une manière durable dans les eaux d'un océan, d'une mer, d'un lac » souligne cet état d'entre-deux, reproduisant à l'échelle humaine, la Création où tout commence par la séparation de la terre et des eaux. Espace où tout est possible, elle se prête à des aspirations multiples et devient un « ailleurs » inaccessible, étymologiquement une « utopie »<sup>4</sup>. À la fois sujet de réflexion et de rêve, l'île s'inscrit comme le lieu idéal de la découverte, de

---

1 J.-M. G. Le Clézio, *Raga, Approche du continent invisible*, Paris, Seuil, 2006, p. 55.

2 Bertrand Westphal, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires, 2005, p. IX.

3 Au sens où il peut réellement exister ou trouver son origine dans des textes fondateurs.

4 Οὔ (privatif) et τόπος, (*topos*, lieu).

l'expérimentation d'une autre vie, voire d'une initiation<sup>5</sup>. Sa représentation cartographique n'a cessé de nourrir l'imaginaire mêlé au religieux qui, dès les premiers siècles de notre ère, situe le paradis terrestre « sur une montagne inaccessible, [être] entourée d'un océan ou même protégée de murs infranchissables »<sup>6</sup>. La littérature<sup>7</sup>, profane ou sacrée, construit le mythe insulaire auquel se mêle la notion d'exotisme. Plus que la situation géographique des Tropiques, c'est l'espace insulaire qui devient exotique, au sens premier de « hors du *topos* ».

La confrontation des trois auteurs séparés dans le temps et dans l'espace que sont Segalen, Glissant et Le Clézio, réunis au sein de ce colloque sous l'intitulé de « la quête comme déconstruction de l'aventure », se prête à un regard sur le mythe insulaire dans la triple perspective du détournement de l'aventure exotique vers une découverte de l'Autre et la révélation d'une vulnérabilité qui s'ouvre sur une quête identitaire.

Il semble inutile de rappeler l'attrait des voyages pour Segalen et Le Clézio, l'un et l'autre animés par des motivations différentes qui tendent, malgré tout, à les engager à partir vers un lointain. Certes, Segalen appartient à une génération marquée par l'expansion coloniale française qui organise dans un intérêt politique et économique des traversées océaniques pour ponctuer le globe terrestre de possessions territoriales, alors que Le Clézio, en fuyant la rigueur des casernes, entame une longue odyssée dont il n'a pas encore achevé le parcours. Pour Segalen, le voyage relève, dans un premier temps, d'une mission professionnelle, justifiée par son emploi de médecin dans la Marine<sup>8</sup>, tandis que Le Clézio se détourne clairement du passage des obligations militaires ; toutefois, pour tous deux, l'appel de l'ailleurs dépassera les élans de la jeunesse et sera la source nourricière de la création littéraire. Nonobstant, l'écriture qui en résulte n'obéit pas aux stéréotypes de l'exotisme tels qu'ils apparaissent dans les littératures de l'ailleurs<sup>9</sup> mais rejoint parfois une forme d'utopie.

Selon l'affirmation du géographe Jean-François Staszak « Parler d'exotisme, c'est moins analyser un objet que le discours d'un sujet à son

---

5 À ce sujet voir François Létoublon, Paola Ceccarelli et Jean Sgard, « Qu'est-ce qu'une île ? » in *Impression d'îles* (F. Létoublon dir.) Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996, pp.9-27.

6 Gilles A. Tiberghiem, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, éd. Bayard, coll. Le Rayon des curiosités, 2007, pp.71-72.

7 Depuis le récit de voyage jusqu'aux romans d'aventures maritimes et les robinsonnades. Nous écartons les textes philosophiques des références littéraires.

8 Ce qui invite aussi à penser que le choix de la Marine pour Segalen revient d'une certaine manière à reproduire le modèle de Loti, ou, du moins, à satisfaire son goût pour les voyages lointains, influencé très certainement par le développement de l'esthétique exotique – au sens large – diffusé largement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

9 Jean-Marc Moura, *Pour lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

endroit.»<sup>10</sup> Pour Segalen, l'exotisme s'inscrit entre fascination et répulsion : fascination du regard découvreur et répulsion de l'amalgame coloré, colporté par la littérature, qui fera de lui le maître d'une nouvelle conception de l'extraterritorialité dans laquelle Le Clézio se reconnaîtra. Au contraire, Glissant, insulaire par le hasard de la naissance, voit en l'île un espace familier qui ouvre sur le monde. Il reste que l'île cristallise la rencontre entre ces trois auteurs et demeure un espace privilégié qui passe par l'expérience physique, en sollicite tout d'abord les sens avant d'induire une réflexion qui ouvre tout le champ des possibles.

Glissant rapporte, à propos de l'île, dès l'incipit de son *Introduction à une poétique du Divers* : «La première expérience que j'en ai faite, fut du paysage, avant même d'avoir eu conscience des drames humains collectifs ou privés qui s'y étaient accumulés.»<sup>11</sup> En partant de sa condition de Caribéen, il élargit le concept insulaire à celui d'«archipelique», accordant au mythe insulaire une dimension nouvelle qui met en relation plusieurs courants culturels. Par suite, en se référant aux diverses influences européennes, américaines et créoles, la notion d'africanité, la «négritude» développée par Aimé Césaire, devient caduque puisque réductrice. Ainsi se dessine une évolution remarquable entre les trois auteurs précités qui conduit du regard novateur sur l'ailleurs à la conscience d'une «créolité»<sup>12</sup> puis d'une littérature Tout-monde, celle du Divers, que Glissant définit en contrepoint de la standardisation :

La standardisation ne peut pas être un mode de Tout-monde. La standardisation et la banalisation ne peuvent pas être des modes du Tout-monde. [...] Parce que s'il n'y a pas de différences, il n'y a pas de relation. Mais, à mon avis, le Divers n'est pas le *melting pot*, le «bouilli-bouilli» le méli-mélo, etc. le Divers, c'est les différences qui se rencontrent, s'ajustent, s'accordent et produisent de l'imprévisible.<sup>13</sup>

10 Jean-François Staszak, «Qu'est-ce que l'exotisme?» in *Le Globe*, tome 148, 2008, p. 8.

11 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, [Université de Montréal, 1995] Paris, Gallimard, [1996], rééd. 2001, p. 11.

12 La perception du phénomène culturel des Antilles évolue de la «négritude» d'Aimé Césaire, à «l'antillanité» défendue, dans un premier temps, par Édouard Glissant, avant d'aboutir à la «créolité» dont la conférence du 22 mai 1988 donne le ton. Cette déclaration paraîtra l'année suivante aux éditions Gallimard, sous l'intitulé d'*Éloge de la créolité*, ouvrage collectif de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. Cependant, cette *créolité* repose davantage sur une revendication politique que sur un art poétique. Glissant reprendra le terme en lui donnant une extension et une conception de la littérature qui ouvre sur le monde *a contrario* d'une considération essentiellement politique.

13 Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, *op. cit.* pp. 97-98.

## 1. De l'exotisme à la découverte de l'Autre

Lorsque Victor Segalen aborde Tahiti en 1903, il a vingt-cinq ans et place ses pas dans les empreintes d'illustres prédécesseurs dont il a consulté attentivement les récits, preuve en est l'abondante bibliographie rassemblée en fin de volume et les notes suivantes comportant des citations commentées de ces ouvrages<sup>14</sup>. L'élaboration des *Immémoriaux* prendra plusieurs années<sup>15</sup> et se nourrira également des impressions esthétiques des derniers dessins de Gauguin que l'auteur a pu acquérir aux îles Marquises<sup>16</sup>.

Parallèlement à cette composition, Segalen conçoit le « projet d'un ouvrage destiné à réévaluer la notion d'exotisme, alors singulièrement dénaturée par l'écriture *lotiforme* »<sup>17</sup> pour rompre avec l'univocité de la perception par le regard. En évinçant l'accessible, Segalen part en quête de l'inaccessible, de ce qu'il nommera « l'esthétique du Divers ». Il ne s'agit plus de s'approprier l'Autre en l'intégrant dans son imaginaire à la façon d'une plaisante décoration qui distrait la pensée, mais, au contraire, d'en mesurer la profondeur, de tenter d'en approcher au plus près pour en sentir la vérité extrême. Il y a forcément une forme de désespoir et de constat d'impuissance dans cette démarche « d'incompréhension éternelle ». Pour lui, se heurter à l'Autre devient, par ricochet, se heurter à soi, à cette part incompréhensible qu'une vie entière ne suffit pas à découvrir et que le miroir tendu rend plus douloureuse. Les éléments qui jalonnent l'essai inachevé autour de l'*Exotisme* ont cependant révolutionné la pensée occidentale sur la représentation et le ressenti de ce qui est autre, en la débarrassant du folklore et de la simplification, pour suivre la voie de cette science nouvelle qu'est l'ethnologie<sup>18</sup> comme Gilles Manceron le souligne dans son introduction à *l'Essai sur l'exotisme* :

En ce sens, cette démarche tranche de manière audacieuse et nette avec les points de vue colonialistes qui triomphaient à l'époque et imprégnaient les modes de pensée dans les secteurs les plus divers de l'opinion européenne.<sup>19</sup>

---

14 L'édition des *Immémoriaux* aux éditions Plon, collection Terre Humaine, comporte 40 illustrations, 2 cartes ainsi qu'un vade-mecum des notes de Segalen, dus à Jean Malaurie.

15 Le séjour prolongé à Nouméa en 1904 lui a permis de travailler longuement à la rédaction des *Immémoriaux*.

16 Août 1904. Cf. Victor Segalen, *Hommage à Gauguin, l'insurgé des Marquises*; préface de Jean-Luc Coatalem. - Paris: Magellan & Cie, 2003. *Les Immémoriaux* ne seront publiés qu'en 1907 sous le pseudonyme de Max Anély.

17 Jean-Marc Moura, *Pour lire l'exotisme, op. cit.*, p. 173.

18 Si le terme « anthropologie » date de 1507 et renvoie à une approche de l'étude du comportement humain, celui, plus spécifique, d'« ethnologie » est liée aux grandes expéditions exploratrices de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (1787) et aux études sociologiques effectuées après 1870.

19 Gilles Manceron, « Segalen et l'exotisme » in *Victor Segalen, Essai sur l'exotisme*, [Paris, Fata Morgana, 1978] Paris, Librairie Générale Française, [1986] 3<sup>e</sup> édition, 2009, p. 12.

Car, Segalen, au-delà de la tentation de la littérature, fait œuvre d'ethnologue et d'anthropologue et constate, quelque trente ans avant Lévi-Strauss<sup>20</sup>, que les civilisations primitives ont été détruites. Mais, en 1903, le temps n'est pas aux manifestes pour sauver les patrimoines menacés par l'ère nouvelle, aussi Segalen, dans *Les Immémoriaux*, use-t-il de procédés déjà exploités par les philosophes des Lumières que l'on pourrait rapprocher de la prosopopée.

Littérature et ethnologie sont donc liées dans la parole du conteur, Térii le Récitant qui tremble de perdre la trace des siens à cause de l'oubli d'un mot, d'un nom des fondateurs : « C'est mauvais signe lorsque les mots se refusent aux hommes que les dieux ont désignés pour être gardiens des mots » (*Les Immémoriaux*, p. 14). En effet, le texte du déclin d'un monde s'ouvre par la perte du mot, par le vide de la mémoire qui conduit à l'anéantissement d'une culture et s'achève par la construction d'une église évangéliste sous la conduite d'un diacre qui agit « comme faisaient les Missionnaires dans certains jours bien inspirés » (*Les Immémoriaux*, p. 261). *L'exote* se met ainsi au service de cette agonie, pour se substituer à la parole et dire qu'ici, avant, était un peuple des îles avec ses dieux, ses rites et ses usages que l'invasion européenne a détruits. De cette manière, la littérature devient témoignage même si elle demeure impuissante à rétablir ce qui a disparu, elle œuvre à la fois pour la mémoire des Maoris et celle des Européens. Segalen aborde le mythe insulaire en le reliant à une éternité menacée par la violence des hommes : « Et l'île heureuse, devant l'angoisse de ses fils, tremblait dans ses entrailles vertes. » (*Les Immémoriaux*, p. 15) ce qui transforme l'écriture de l'ailleurs en inversant la démarche. Il ne s'agit plus d'observer « la réaction du milieu sur le voyageur, mais celle du voyageur sur le milieu vivant » (*Essai sur l'exotisme*, p. 36) abandonnant de cette manière les émerveillements lyriques pour tenter de pénétrer ce qui existait avant l'arrivée des voyageurs, et la dégradation qui s'en suit. En cela, Segalen écarte la tentation de l'esthétique sentimentale pour élargir la notion d'exotisme à une dimension plus large, pour dire le réel qu'il transfigure toutefois par l'expression poétique.

L'esthétique du Divers dessine une forme de refus de la colonisation<sup>21</sup>, la négation de la capacité civilisatrice de la façon dont elle était justifiée au XIX<sup>e</sup> siècle. Segalen sans polémiquer, en démontre les erreurs, les dommages irréversibles, dont Glissant reconnaîtra le caractère révolutionnaire :

20 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955. Pour rappel, l'expédition dans le Mato Grosso et en Amazonie à laquelle Lévi-Strauss participe date de 1935 à 1939. Le travail de Tzvetan Todorov s'inscrit dans cette continuité.

21 À ce propos voir l'étude originale et pertinente qui remet en cause la démarche anticolonialiste attribuée à Segalen et démontre un abus d'interprétation des *Immémoriaux*. Silke Segler-Messner « Victor Segalen et la poétique de l'altérité dans la théorie littéraire postcoloniale (Glissant, Khatibi) » in *Voyages à l'envers. Formes et figures de l'exotisme dans les littératures post-coloniales francophones*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2009, pp. 69-86.

Un poète comme Victor Segalen, qui était un médecin militaire, produit, invente, imagine et construit un système de pensée de l'exotisme tel qu'il combat à la fois tout exotisme et toute colonisation. Ainsi, les choses ne sont pas claires : car pour moi Segalen est un poète révolutionnaire. Honneur et respect à Segalen. C'est le premier qui a posé la question de la diversité du monde, qui a combattu l'exotisme comme forme complaisante de la colonisation ; et il était médecin sur un bâtiment militaire.<sup>22</sup>

## 2. *L'inspiration insulaire*

Si la rencontre segalienne avec l'ailleurs se situe, par hasard, dans un premier temps sous les tropiques avant le choc culturel de la Chine, pour Le Clézio, l'espace insulaire entre dans la logique de son cheminement. Le Clézio l'a vécu par procuration, dans l'évocation familière de l'île Maurice – la « patrie » perdue – dans sa famille et dont il ne devait s'approcher que tardivement, après un long détour initiatique auprès des Indiens panaméens.

De fait, l'inspiration insulaire équivaut à une remontée dans le temps et à l'apprentissage progressif de ce qui a été ou aurait pu être. *A contrario* du Segalen des *Immémoriaux*, pour Le Clézio il ne s'agit pas d'écrire ce qui disparaît mais de réinventer ce qui a, sans doute, existé<sup>23</sup>. L'appel à l'imaginaire participe pleinement à la démarche et se nourrit de lectures et de réminiscences : « On m'a inoculé Maurice. [...] Quand je suis arrivé à Rodrigues, j'ai été tout à fait séduit parce que c'est un caillou au milieu de la mer »<sup>24</sup>

L'influence des romans d'aventure maritime a été longuement étudiée<sup>25</sup>, aussi n'y reviendrons-nous pas, en revanche, nous nous attarderons sur la présence de l'île comme métaphore du monde. Qu'il s'agisse de Rodrigues, de Maurice ou de l'île Plate, l'archipel des Mascareignes a surgi des entrailles de la terre en une réplique démultipliée de la Création. Volcaniques et désertes jusqu'à l'arrivée des navires hollandais, ces îles ont connu des vagues successives d'invasion qui les ont peuplées et ont reproduit

---

22 Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, op. cit., pp. 76-77.

23 Cette remarque ne s'applique pas à *Sirandanes* qui consigne les devinettes de Maurice. « Aujourd'hui dans l'île Maurice du tourisme de l'industrie et des crises, quel est l'avenir de cette langue créole et de son pouvoir imaginaire ? » J.-M. G. & Jémia Le Clézio, *Sirandanes*, Paris, Seghers, coll. Volubilis, 1990, p. 19. De même *Raga, approche du continent invisible*. Paris, Seuil coll. « Peuples de l'eau », 2006, relève d'une démarche proche de l'ethnographie.

24 Gérard de Cortanze, *J.-M. G. Le Clézio. Vérités et légendes*, Paris, éd. du Chêne, 1999, p. 172. Jean-Louis Ezine, *Ailleurs. Entretiens*, Paris, Arléa, 1995, p. 64.

25 Cf. Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio » in *J.-M. G. Le Clézio : Ailleurs et origines*, (dir. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz) Actes du colloque des 9, 10 & 11 décembre 2004 Faculté des Lettres et des Sciences humaines, I.C.T. ; Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2006, pp. 227-235.

sur le modèle européen des sociétés inégalitaires<sup>26</sup>. Les romans leclézien se font aussi l'écho de cette réalité historique et s'éloignent donc de la fiction exotique, en exposant le supplément de l'influence des personnages sur l'espace. On retrouve là une variante de la démarche segalienne où l'imaginaire et le mythe revisités accordent une dimension autre, proche de ce que Bruno Thibault<sup>27</sup> a si justement intitulé « la métaphore exotique ». Car, Le Clézio en situant ses romans dans des îles qui paraissent lointaines à son lectorat, n'œuvre pas dans le dessein de le dépayser. Il s'en explique lors d'un entretien avec Jean-Louis Ezine pour le *Nouvel Observateur* en 1995 : « Pour moi, Maurice n'est pas un pays exotique. Je ne peux pas considérer ce thème-là comme un thème exotique. Je considère ça comme quelque chose qui fait partie de moi. »

Bien qu'ancrés dans une réalité géographique selon la carte qui anticipe le récit, l'île Plate et l'îlot Gabriel pourraient n'exister nulle part. En cela, Le Clézio poursuit la vision poétique de Malcolm de Chazal qui inscrit une carte mythique de l'île Maurice dans *Petrusmok*<sup>28</sup>. Même si, en apparence, leurs démarches semblent s'opposer, la représentation du réel chez Le Clézio se dissout dans l'écriture du roman, et rejoint la démarche du poète mauricien. Sans négliger la mise en abyme des trois îles (Maurice, l'île mère, l'île Plate sa dépendance et l'îlot Gabriel, satellite de la précédente) il est à remarquer que « l'expérience tantrique » de Léon se réalise dans l'espace le plus restreint. En effet, l'îlot Gabriel dont il faut noter l'heureuse coïncidence biblique<sup>29</sup>, se présente sous l'aspect symbolique d'un *mandala* circulaire, le cercle parfait de la connaissance<sup>30</sup>. De la sorte, *La Quarantaine* accorde une vision sublimée à l'espace insulaire qui conduit aux commencements du monde et opère une lecture du mythe lémurien<sup>31</sup>, métissée de spiritualité indienne.

L'îlot Gabriel, parce qu'il concentre dans une superficie réduite l'essentiel des découvertes vitales : la nature, l'amour, le sacré, devient le centre

26 Sur la perception leclézienne du colonialisme, voir Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 71-90.

27 Bruno Thibault, *La métaphore exotique*, Amsterdam, éd. Rodopi, 2009.

28 Malcolm de Chazal, *Petrusmok*, [Port Louis, éd. The standard Parinting Establishment, 1951] Paris, La Table Ovale, 1979, rééd. Léo Scheer, 2004. *Petrusmok* évoque l'origine volcanique de l'île (*petrus*, la pierre) et l'une des villes de Maurice, Moka. À noter que la villa Euréka se situe à proximité.

29 Le hasard (?) fait que Léon atteint une connaissance du sacré sur cet îlot qui porte le nom de l'ange messager de Dieu dans les textes bibliques ainsi que dans le Coran (Djibril).

30 Cf. Régis Poulet, « L'Inde de Le Clézio : héritages et choix » in *J.-M. G. Le Clézio. Ailleurs et origine, op. cit.* pp. 222-223.

31 La Lémurie désigne le continent englouti en forme de croissant qui allait du Dekka à la Patagonie et serait le berceau de l'humanité. Ce mythe s'est développé et a été largement diffusé par Malcolm de Chazal, Blaise Cendrars (*Le Lotissement du ciel*, 1949) ou encore Wilfrid Lucas (*La Route de lumière*, 1927).

du sensible. Le terme d'exotique prend donc ici une toute autre signification et rejoint, par la grâce de l'expression littéraire, la poétique segalienne du Divers qui se métaphorise avec *La Quarantaine* dans l'initiation de Léon par Suryavati. Le lecteur n'assiste pas à la mise en scène d'une civilisation inconnue de lui, mais à la rencontre Occident/Orient, lentement approchée sur une île-prison qui devient au fil du texte, libératoire<sup>32</sup>. Presque un siècle après Segalen, Le Clézio reconsidère la relation à l'Autre en puisant dans la mythologie hindoue: l'union charnelle des protagonistes, visitée par l'imaginaire du narrateur, autorise à retrouver le fil conducteur de la mémoire familiale.

Le caractère autochtone de Glissant ne permet pas une confrontation directe avec l'Autre au sens ethnique du terme, mais une rencontre par le biais de la culture dans ce bouillonnement de civilisations, issu de la douleur, que sont les Antilles. L'ombre de l'esclavage l'invite à reconsidérer la mémoire longtemps étouffée – dont ses premiers romans se font l'écho – mais aussi à la dépasser pour aller vers un partage universel.

La notion d'exotisme semble caduque au profit de la diversité que chacun des auteurs exprime de manière spécifique, plus esthétique, voire ethnologique pour les Européens, plus combative chez Glissant, en ce sens qu'il s'agit d'un « auto-exotisme » paradoxal. Demeure cependant, la fonction étonnamment active de l'insularité qui, toutefois n'appartient plus totalement à la fable rêvée par Bacon<sup>33</sup>, et se sépare en partie de sa nature utopique pour tendre vers une compréhension du monde.

Cette quête de l'Autre opérée par Segalen, Le Clézio ou encore Glissant, dans une perspective différente, rejoint la quête de soi, dans un effet-miroir. L'intériorité si présente dans leurs écrits, le désir de se connaître soi-même en découvrant l'Autre, s'expriment en filigrane des textes. Pour Segalen et Le Clézio, l'une des marques de cette quête passe par la présence/absence d'un double à travers la figure de Rimbaud. L'homme « aux semelles de vent » a ouvert les portes d'un nouvel imaginaire et le bateau ivre a fini par l'entraîner vers des rivages inconnus. Le mystère de la disparition du poète renvoie au secret de l'origine pour Segalen qui, lors de son escale à Djibouti en 1905, part à la recherche des témoins susceptibles de l'avoir rencontré. Écrire l'Autre – celui du territoire lointain – si l'on se réfère à l'étude d'Étienne Germe<sup>34</sup>, serait, pour Segalen, une reconquête de sa propre

---

32 « Ils [les pailles-en-queue] sont comme nous, des vagabonds et des voleurs » (*La Quarantaine*, éd. Folio, p. 407).

33 « Et c'est ainsi que cette terre fut sauvée de l'irrégion, de la même manière que des bribes du Monde Antédiluvien le furent des eaux: par une arche! », Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, [1627], Paris, Flammarion, 1995, p. 95.

34 Étienne Germe, *Segalen, l'écriture d'un nom. Architecture d'un secret*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2001. Voir également l'article de Laurent Margantin, « La

généalogie. Un secret de famille pèse lourdement sur la psyché de l'écrivain. En effet, né d'une union illégitime, son père a été privé du patronyme de « Tréguier » qui l'aurait ancré à la fois dans un terroir identifiable de la Bretagne et dans une lignée respectable, au profit de celui, honteux, de la mère : « Segalen ». Derrière l'exote se dissimule une détresse profonde que l'on retrouve, revisitée, dans la récitation interrompue de la filiation des *Immériaux*. De l'exotisme nous passons à l'exobiographie : trouver cet autre caché en soi.

Il en va différemment pour Le Clézio qui connaît l'histoire de sa famille, les racines mauriciennes et, plus lointainement, bretonnes. Mais cette histoire a des failles, des non-dits et le mystère d'une diaspora que concrétise le personnage de Léon, le disparu, dont Rimbaud manifeste l'ombre sublimée. La présence physique du poète dans *La Quarantaine*, de l'adolescent révolté et génial jusqu'à l'exilé agonisant à Aden, métaphorise tout le parcours de la lignée leclézienne, de l'émigré en rébellion contre la discipline républicaine, aux descendants coloniaux rongés par les erreurs mauriciennes. Il n'est pas indifférent de retrouver chez les deux auteurs, une référence identique au poète en lien avec l'insularité qui souligne le caractère à la fois poétique et intime d'un territoire personnel à découvrir.

Quant à Glissant, s'il considère que le Divers est le point de départ de sa recherche, il conçoit très tôt qu'il crée une identité hybride, propice à une expansion du Moi qui rejoint l'Autre, sans pour autant se fondre en lui. Ainsi, la notion de « différent » au sens segalien du terme se nuance-t-elle de ce qu'il nomme « opacité » et se manifeste par une errance identitaire provenant de la multitude d'influences que connaissent les îles des Caraïbes. L'Autre, cet insaisissable semblable, ou cet Autre qui conduit vers Moi, invite à une introspection qui passe chez Segalen et, parfois chez Le Clézio, par le constat de la fragilité des civilisations et renvoie à une lecture du mythe insulaire dans ses composantes philosophiques.

### **3. Disparition, survivance et métissage**

Le mythe insulaire repose, à l'identique de tout mythe, sur une dualité. L'exotisme en manifeste la poésie et le sentiment d'une complétude par la rencontre avec le Différent, mais la confrontation du savoir et du connaître en dévoile également les failles et les dangers.

Segalen découvre Tahiti quelques jours après qu'un cyclone a ravagé l'archipel des Tuamotu, le gouverneur Petit lui demande de consigner dans

---

fabrique d'un secret » qui commente la parution de l'ouvrage d'Étienne Germe : « Ce livre montre comment l'écriture de Segalen invente une « exobiographie » : trouvant dans d'autres cultures, de Chine ou de Polynésie, la syntaxe d'une parole qui ne peut se dire autrement. » <http://www.fabula.org/revue/cr/241.php>

un rapport l'étendue du désastre afin de justifier les aides apportées aux sinistrés. Ce texte « Vers les sinistrés »<sup>35</sup> sera pour l'écrivain l'inspirateur des *Immémoriaux* dont il entreprend la rédaction en février. L'impression de ce désastre physique induit une réflexion sur un autre, bien plus pernicieux, de l'érosion programmée d'une civilisation. Le pas est mentalement franchi et si Segalen évoque la fin de l'exotisme avec une conscience aussi aiguë de la perte imminente de ces différences, le cataclysme naturel n'y est certes pas étranger. La puissance européenne à la fois militaire, technique et idéologique lui fait sentir la menace prochaine de la destruction d'un monde. Les *Immémoriaux* dont le titre recouvre la finitude et redoute l'oubli à venir, en sont la première manifestation, mais ce sentiment perdure et s'exprimera également plus tard en Chine où, témoin des derniers feux de la splendeur impériale, il se réfugiera dans l'imaginaire de la dynastie des Han.

Le Clézio œuvre sans relâche avec le désir de protéger, au moins par l'écriture, ce qui est menacé et dans ce cas, délaisse la fiction romanesque<sup>36</sup>. *Sirandanes*, *Gens des nuages* ou encore *Raga*, sont autant de recueils de pensées sur la crainte d'une disparition annoncée qui se manifeste aussi par la fragilité des langues orales.

Ce qui me frappe encore davantage, c'est l'intolérance des langues écrites. Intolérance de ceux qui ont voulu ce droit absolu de la chose écrite sur la chose parlée. C'est peut-être parce qu'ils sont récents [...] que ces langages sont aussi intolérants, leur culture si pesante et obligatoire.

(*Sirandanes*, p. 66)

La destruction des civilisations amérindiennes dont *Le Rêve mexicain* – entre autres textes afférant au Mexique – s'est fait l'écho : « tout doit disparaître, afin de laisser place au moule nouveau imposé par l'Europe » lit-on page 17, appartient à l'histoire de l'humanité mais, par sa violence et son étendue dissimule d'autres massacres culturels, moins visibles. La menace qui pèse sur les peuples marginaux relève de l'attraction tyrannique du modèle occidental et dont *Gens des nuages* porte la marque :

Ils sont les derniers nomades de la Terre, toujours prêts à lever le camp pour aller plus loin, ailleurs, là où tombe la pluie, là où les appelle une nécessité millénaire et impérieuse. [...] mais d'eux nous avons reçu un bien précieux, l'exemple d'hommes et de femmes qui vivent – pour combien de temps encore ? – leur liberté jusqu'à la perfection.

(*Gens des nuages*, p. 117)

35 Ce texte paraîtra dans la revue *Armée et Marine*, le 17 avril 1903.

36 Nous ne renvoyons pas à l'engagement de Le Clézio dans les médias qui dépasserait le thème de cet article. À ce sujet, voir Marina Salles, *op. cit.* et Claude Cavallero « L'intellectuel et les médias » in *Europe* N° 957-958, janvier/février 2009, pp. 176-185.

Des liens se tissent entre l'identité individuelle et l'identité collective d'un territoire, dont la langue exprime les nuances et préserve une part de la nécessaire transmission culturelle. Cependant, il ne peut être question de pureté, d'absolu, lorsqu'il s'agit d'une île façonnée au gré des caprices de l'Histoire, à l'identique de l'homme, pétri d'influences complexes. L'inscription de la langue originelle, celle d'avant la pénétration occidentale, subsiste parfois mais se nuance d'apports multiples dont l'écriture se fait l'écho. Si l'identité personnelle se compose d'un réseau conscient ou inconscient d'éléments disparates qui forment un tout, l'identité insulaire se dévoile aussi tiraillée entre le désir d'affirmer sa particularité et la reconnaissance de son ouverture au monde. Néanmoins, cette constatation qui semble aujourd'hui relever de l'évidence est étrangère à l'époque coloniale si bien que lorsque Segalen aborde « le parler ancien » « le beau parler » et l'oppose au « nouveau parler » il raisonne aussi en contemporain de l'anticléricalisme<sup>37</sup>. En confrontant la langue des missionnaires à celle des Maoris il en souligne la tromperie, tandis que le dialecte tahitien se range dans une poésie d'où n'est pas absent le mythe du bon sauvage<sup>38</sup>. Aussi *Les Immémoriaux* demeure-t-il un texte éminemment français d'où la conjuration de l'angoisse vaincue par l'écriture n'est pas absente, mais la démarche intellectuelle de préservation d'une authenticité s'avère en contradiction avec la forme littéraire.

Pour Le Clézio et pour Glissant, la reconnaissance ou même la revendication du créole en écriture, est l'une des composantes principales de l'expression insulaire. Linguistiquement, le créole serait un dialecte fabriqué d'éléments empruntés et transformés à partir d'une langue reconnue, parlée par la communauté dominante et dans le but essentiel de communiquer avec elle<sup>39</sup>. Le caractère péjoratif de la définition n'aura pas échappé et justifie à lui seul la réaction de résistance face à l'avancée écrasante du modèle civilisateur, on serait tenté de dire *civilisationnel* unique.

Accorder au créole le statut de langue revient à admettre une identité différente des catégories imposées, mais aussi, à en souligner le métissage. Ainsi, le créole antillais et le créole mauricien participent-ils d'une déconstruction du stéréotype bien établi ralliant l'île tropicale à une innocence infantile; ils introduisent une oralité apte à exprimer une conscience identitaire. Nous n'insisterons pas sur les nombreux ouvrages

37 En 1901, Segalen rencontre à Paris Joris-Karl Huysmans, Catulle Mendès et Rémy de Gourmont qui le sensibiliseront à la décadence et renforceront sa position envers l'Église catholique.

38 De même, force est d'observer que le regard porté sur les femmes maories relève de l'exotisme colonial. Cf. *Hommage à Gauguin*, pp. 128-130.

39 Il est étonnant de constater que si les langues dérivées du latin sont reconnues comme des langues à part entière, il n'en va pas de même pour le créole qui, pourtant, repose sur un procédé quasi identique.

créoles qui ont œuvré dans ce sens, ce qui dépasserait notre propos, et nous admettrons, sans préambule, le principe francophone, tout en notant la pluralité des francophonies, elles aussi, à l'image du créole, métissées de termes, de constructions et d'expressions qui ne doivent rien à la langue de Molière. Le Clézio appartient, d'une certaine manière, à une francophonie ouverte sur le monde et accompagne la vision multiculturelle de Glissant dont on pourrait définir l'écriture selon les propos d'Antonio Ferreira de Brito :

Son style incantatoire de griot dépositaire de la Palabre africaine, marqué par la profusion baroque, mêle habilement les codes propres à la narrativité traditionnelle à d'originales variations rythmiques, notamment dans le traitement des thèmes préférentiels de l'atavisme affectif [...] Sa grande originalité est qu'il a cherché non pas la racine mais le rhizome d'un nouveau système de relations multiethniques et multiculturelles.<sup>40</sup>

Dépassant le classement sectaire et, par suite réducteur, de la langue liée à l'identité nationale, l'écriture en français ne se conforme pas pour autant, chez Glissant, à une pâle copie des structures métropolitaines. Si le recours à l'oralité en est une composante, lorsque l'emprunt au créole se mêle au français, l'expression d'une universalité de la littérature, d'une complémentarité nécessaire, se dessine et revendique une imprégnation multiculturelle attachée à l'insularité. Ce phénomène, reconnu également par le poète réunionnais Carparin Marimoutou<sup>41</sup> de l'île comme « la négation du repli par les liens de l'imaginaire, par la mémoire, et [c'est] lieu de reconstruction de l'origine »<sup>42</sup> se double de la revendication d'un métissage obligé. Celui-ci emprunte à tous les courants, à toutes les cultures et instaure un baroque dans lequel l'influence sud-américaine – et particulièrement celle d'écrivains, tels que le Cubain Alejo Carpentier ou le Colombien García Marquez – est sensible<sup>43</sup>.

Le schéma qui illustre ce brassage qualifié par Glissant « d'infigurable, [ce] mouvement, multiplié dans les espaces et dans les durées des peuples »<sup>44</sup>

---

40 Antonio Ferreira de Brito « Édouard Glissant et la pensée archipélique », Horizons d'Édouard Glissant, actes du colloque de Porto-Pau (24-27 octobre 1990), Biarritz, J&D éditions, 1992, p. 161.

41 Jean-Claude Carpanin Marimoutou, Jean-Michel Racault, *Métissages* (Université de la Réunion. Faculté des lettres et sciences humaines), Paris, L'Harmattan, 2000.

42 Bénédicte N. Mauguière « Mythe et épopée de la descente du Gange » in *Europe*, numéro consacré à J.-M. G. Le Clézio sous la direction de Claude Cavallero, n° 957-958, janvier/février 2009, p. 162.

43 Ces références sont une simple illustration, d'autres écrivains latino-américains seraient à mentionner, en particulier Carlos Fuentes.

44 Édouard Glissant, *La Terre, le Feu L'Eau, et les Vents. Une anthologie de la poésie du Tout-Monde*, Paris, éd. Galaade, 2010, p. 16.

résume à lui seul la théorie du Tout-monde en dépassant les clivages de la « négritude », de la « créolité » et concrétise une pensée-rhizome :

Mesure de la mesure Mm (classicismes) Démésure de la mesure Dm (baroques)	Mesure de la démesure Md (découvertes du monde) Démésure de la démesure Dd (le Tout-monde)
--	---

À l'image de l'archipel, des terres éparpillées sur l'océan, peuplées d'hommes venus de divers continents, l'écriture ne peut se satisfaire d'une langue monolithique et, de fait, la pureté qui fut longtemps l'apanage du « bien écrire » (langue « classique ») devient caduque et s'ouvre, non plus à une expansion baroque mais à l'extrême : « la démesure de la démesure » qui annihile les frontières. La notion de pureté de la langue qui a longtemps exercé une tyrannie s'en trouve déboutée au profit d'une richesse multiculturelle et polyphonique qui rejoint le sentiment de Le Clézio affirmant qu'« Aucune langue n'est pure » (*Sirandanes* p. 63).

Dès lors, s'éloigne l'idée réductrice de la « francophonie » pour tendre vers une littérature-monde<sup>45</sup> en français, au même titre qu'il existe une littérature anglaise de toutes provenances géographiques. Le manifeste pour une littérature monde en français<sup>46</sup> se réclame de ce métissage culturel qui ouvre les horizons étriqués de la littérature française repliée sur l'hexagone, aimant à accorder aux écrivains issus d'autres champs culturels, le qualificatif condescendant de « francophones ».

### **Conclusion**

Le cheminement du mythe insulaire dans ses composantes à la fois utopiques et exotiques connaît une évolution capitale à la lumière de cette nouvelle approche initiée par Glissant. Du continent détruit par un Okeanos à la fois créateur et destructeur, puis de l'île utopique jusqu'aux îles porteuses de tous les fantasmes européens, il accompagne et reflète la conception du monde liée à l'imaginaire. Si Segalen annonce un regard nouveau qui déplace le dépaysement exotique *eurocentriste* vers la rencontre du Divers, Le Clézio construit un pont inter-spatial et inter-temporel entre les cultures, dans une lecture à la fois politique et poétique du mythe

45 Cf. « Pour une littérature-monde en français » in *Pour une littérature-monde*, ouvrage collectif de 27 articles sous la direction de Jean Rouaud et Michel Le Bris, Paris, Gallimard, 2007, p. 24.

46 Manifeste de 44 signataires dont Édouard Glissant et J.-M. G. Le Clézio. Pour une littérature-monde en français », publié dans *Le Monde* du 15 mars 2007. Cette position a été aussitôt vivement critiquée par Alexandre Najjar dans *Le monde des Livres* de mars 2007.

originel. Force est de constater que l'isolement insulaire est un leurre qui repose principalement sur la volonté des communautés à s'isoler, à se replier sur des frontières qu'elles voudraient immobiliser. Désormais ouverte sur le « chaos-monde » pour reprendre l'expression de Glissant, l'île s'investit dans une perspective mondialisée, révélant une vérité supérieure à l'identité monolithique, une vérité qui en fait un espace épiphanique et transforme le mythe insulaire en lieu d'éclosion des identités croisées, métissées, se nourrissant l'une de l'autre.

# ITINÉRAIRE EXOTIQUE, FRANCOPHONIES INSULAIRES CHEZ LE CLÉZIO, SEGALEN, GLISSANT

SILVIA BAAGE

UNIVERSITÉ DU MARYLAND, COLLEGE PARK

Lors de la remise du prix Nobel de littérature le 7 décembre 2008, Le Clézio a affirmé sa vocation pour le respect de l'autre : «Aujourd'hui, au lendemain de la décolonisation, la littérature est un des moyens pour les hommes et les femmes de notre temps d'exprimer leur identité, de revendiquer leur droit à la parole et d'être entendus dans leur diversité. Sans leur voix, sans leur appel, nous vivrions dans un monde silencieux»<sup>1</sup>.

Tout au long de son œuvre, l'auteur décline la thématique de la diversité dans toutes ses formes et variantes, situant plusieurs de ses textes hors des frontières géographiques du continent occidental. De fait, les textes le cléziens font usage des ancrages géographiques multiples que Raymond Mbassi Atéba a classés en «six grands ensembles spatio-temporels ou matières [...] les matières africaine, indianocéanique, européenne, proche-orientale, amérindienne et mixte»<sup>2</sup>. Cette répartition des textes en catégories géographiques ne reflète pourtant pas la dispersion des groupes ethniques minoritaires dans les continents du monde entier, thématique particulièrement chère à Le Clézio qui, fidèle au statut d'écrivain de la littérature-monde, s'attache à la représentation authentique des fondations culturelles et identitaires des sociétés marginalisées.

De nombreux critiques se sont donc intéressés au regard vers le différent chez Le Clézio pour retenir sa vocation à la mondialité et son engagement en termes sartriens. Or, cette perception exotique pose des problèmes dans le contexte insulaire à l'ère postmoderne, voire postcoloniale<sup>3</sup>. À partir de

---

1 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Dans la forêt des paradoxes*, discours de réception du prix Nobel de littérature, La Fondation Nobel, 2008.

2 Raymond Mbassi Atéba, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio : une poétique de la mondialité*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19.

3 Jean-Marc Moura, entre autres, insiste sur l'importance du tiret afin de faire la distinction entre l'époque coloniale et post-coloniale sur le plan chronologique d'une part, et les stratégies d'écritures contre la vision coloniale, d'autre part. Voir Jean-Marc Moura,

la thématique du colloque, « Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure », nous examinerons la notion de diversité dans un contexte insulaire à travers deux textes lecléziens, un roman, *Le Chercheur d'or* (1985)<sup>4</sup> et un récit, *Raga: Approche du continent invisible* (2006)<sup>5</sup> et nous les opposerons aux postures théoriques de l'écrivain voyageur de l'époque coloniale, Victor Segalen, d'une part, et celle de l'écrivain, poète et essayiste martiniquais, Édouard Glissant, d'autre part.

Cette analyse permettra de souligner les diverses complémentarités et différences dans l'utilisation de la matière exotique insulaire et les modes de représentation de la rencontre de l'altérité. Ces trois écrivains se sont attachés à trois régions francophones insulaires de statut différent et situés dans les Antilles, l'océan Indien et le Pacifique<sup>6</sup>. Comment l'île leclézienne se situe-t-elle par rapport au projet esthétique de Victor Segalen, et par rapport aux discours insulaires fondateurs de la théorie post-coloniale francophone contemporaine, tels que le *Discours antillais* d'Édouard Glissant et ses notions de Relation et d'opacité?

Pour répondre à cette question, nous nous intéresserons à la fonction épistémologique de l'île chez Le Clézio, Segalen et Glissant. Dans un premier temps, nous analyserons la représentation de la diversité ethnique dans le contexte insulaire en nous appuyant sur la matière insulaire comme concept structurant. Puis, nous nous attacherons à la notion du divers comme esthétique chez Segalen pour en montrer les dimensions politiques spécifiques à l'utilisation qu'en fait Le Clézio. Enfin, nous nous concentrerons sur les particularités du modèle antillais de Glissant dans son rapport à Segalen et à Le Clézio.

---

*Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 3; Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 174-175.

4 Jean-Marie Gustave Le Clézio *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 2003. Toutes les citations tirées de cette édition seront désormais précédées par l'abréviation « CO ».

5 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Raga: Approche du continent invisible*, Paris, Seuil, 2007. Toutes les citations tirées de cette édition seront désormais précédées par l'abréviation « Ra ».

6 Dans cet esprit, notre étude suivra le propos de Pascale de Souza qui propose un rapprochement des discours identitaires insulaires des Antilles francophones, avec ceux des Mascareignes et du Pacifique. Voir Pascale de Souza, « Francophone Island Cultures: Comparing Discourses of Identity in 'Is-land' Literatures », *Postcolonial Thought in the French-speaking World*, Charles Forsdick et David Murphy (ed.), Liverpool, Presses Universitaires de Liverpool, 2009, pp. 238-247.

**Matière insulaire, diversité ethnique: les îlots ethniques lecléziens**

*Le Chercheur d'or*, présente le premier volet des romans autobiographiques fictifs du cycle mauricien<sup>7</sup>. En effet, l'île Maurice sert de point de départ de la recherche d'un trésor sur l'île Rodrigues, pour le protagoniste, Alexis. Celui-ci, fils d'un colon ruiné, a grandi dans la région du Boucan où la mer, les récits et légendes de l'ailleurs le fascinent. Motivé par le désir de suivre les pas du Corsaire inconnu et de trouver son trésor caché, il effectue deux séjours au cœur de l'île Rodrigues où il fait la connaissance d'Ouma, fille sauvage de la tribu des Manafs<sup>8</sup>. Dans chaque île, Alexis observe les particularités des habitants tels que les colons et leur famille, les coupeurs de cannes, les femmes indiennes « dans [leur] gunnies tachés de terre rouge » (*CO.*, 22) et les esclaves marrons; sous la direction d'Ouma, il apprend certains rites comme la pêche à la manière des Manafs qu'il se met à pratiquer tout seul. À cette série de tableaux insulaires plus au moins ethnographiques s'ajoute la description du contact avec les marins tel que le Grand Timonier et les soldats lors de la mobilisation pour la première guerre mondiale.

Ces tableaux de la société insulaire figurent également dans *Raga: Approche du continent invisible*, essai d'allure ethnographique sur la condition des îles dans le Pacifique, dans lequel le narrateur suit une Mélanésienne, Charlotte, qui le guide vers des endroits peu connus des touristes, en haut de la montagne, loin de la plage. Le narrateur s'exprime à la première personne et attire notre attention sur les particularités de la vie quotidienne et isolée des hommes, des femmes et des enfants mélanésiens au XXI<sup>e</sup> siècle. De fait, le narrateur constate que l'île est le site privilégié pour rendre compte de la diversité sociopolitique et culturelle d'une communauté isolée car « les gens des îles ont cent ans d'avance sur tous les autres peuples de la terre », nous dit-il (*Ra.*, 130).

Dans les deux textes en question, l'île est le lieu d'une rencontre brutale entre les colonisateurs européens et les autochtones. Pour comprendre cette aventure singulière, il faut souligner la dimension géographique de l'insularité, c'est-à-dire, son environnement maritime et son isolement. À la recherche d'un trésor matériel ou symbolique, les personnages principaux le cléziens traversent toute l'île et en proposent une sorte d'état des lieux – cartographique dans le cas du *Chercheur d'or* et imaginaire dans le cas de *Raga*. Leur recherche les mène à constater que l'insularité du lieu repose sur la juxtaposition et la contiguïté d'espaces indépendants. Dans *Raga*, le narrateur commente: « Le miroir de la mer [...] est la conscience des

7 Le thème de l'océan Indien figure, entre autres, dans *Voyage à Rodrigues, La Quarantaine* et une partie du roman *Révolutions*.

8 Les Manafs sont un groupe d'esclaves marrons qui vivent de façon isolée.

peuples des îles. Dans les tumultes comme dans le calme de ses lagons, il ne retient pas l'image individuelle. La mer est ce lieu où tout peut apparaître, à chaque instant» (*Ra.*, 129). Dans ce sens, il existe une démarcation à la fois naturelle et mentale entre la terre insulaire et l'eau qui la reflète. Avec raison, Claude Cavallero insiste sur la force des images de la mer qui renvoient à la séparation : « infiniment profonde, riche d'analogies, la mer confirme sa vocation double : elle met à distance, et dans le même temps gouverne l'approche, occasionnant le confinement »<sup>9</sup>. D'où la force d'attraction, voire de répulsion, de la mer qui caractérise la description de l'approche et du départ dans les deux textes<sup>10</sup>.

L'opposition entre la terre et l'eau est complétée par la configuration de la société insulaire, composée de petits groupes isolés, tous d'origine différente, dispersés sur l'île. Cette juxtaposition de groupes ethniques est renforcée par des lignes de démarcation de type naturel, matériel et mental ; l'intériorisation de ces limites par ces diverses communautés se remarque surtout lors des contacts entre les marges et le centre<sup>11</sup>. Les frontières géographiques et raciales s'inscrivent dans une configuration mentale d'ordre colonial selon le principe de l'aliénation, en termes fanoniens, et affectent profondément les moments de rencontre.

Dans *Le Chercheur d'or*, la relation contiguë des groupes d'habitants de chaque île est soulignée par la posture que prend l'Autre vis-à-vis du protagoniste. Sur l'île Maurice, après avoir flâné dans les champs des cannes à sucre, Alexis enfant s'était évanoui au milieu de la plantation, sous l'effet de la chaleur et du bruit des cylindres de la sucrerie. Une Indienne le prend en charge pour le soigner et le ramener chez lui mais elle n'entre pas dans « le centre » : « Quand elle [Indienne] arrive devant l'entrée du Boucan, de l'autre côté de la rivière, elle m'accompagna jusqu'à la maison du Capt'n Cook », explique Alexis, « Puis elle repart toute de suite, sans attendre de récompense ni de remerciement, elle s'éloigne au milieu de la grande allée » (*CO.*, 22). Plus tard, lors de la quête du trésor sur l'île Rodrigues, ces divisions présentées sur le plan matériel tendent à disparaître, voire à s'inverser sur le plan symbolique : c'est ainsi que les Manafs errants ont tendance à se déplacer et à effacer toutes les traces de leur passage. Alexis n'arrive plus à suivre Ouma qui le rejoint, elle, quand elle veut, contrairement à la femme d'origine indienne sur l'île Maurice qui ne peut pas traverser tous les espaces insulaires.

---

9 Claude Cavallero, *Le Clézio : Témoin du monde*, Clamart, Calliopées, 2009, p. 222.

10 Dans *Raga*, en quittant l'île, le narrateur, assis dans l'avion, remarque que « Raga se referme, s'éloigne » (*Ra.*, 131).

11 La tentative de visiter l'île aux Fous, à Baladirou, échoue car Alexis et Ouma en sont chassés par les oiseaux de mer qui crient à tue-tête jusqu'à ce que les deux partent.

Cette configuration des groupes ethniques dans l'île correspond à la notion d'«ethnisles»<sup>12</sup>; ces espaces ethnographiques insulaires isolés qui articulent, selon Srilata Ravi, la complexité dans les rapports entre les Créoles Blancs, les métis, les Indiens et d'autres ethnies. Ce mode de représentation de la diversité comme de petits îlots ethnographiques sert d'alternative à la spatialisation coloniale de l'île divisée entre monde des maîtres et monde des esclaves. Dans la littérature coloniale et post-coloniale d'expression française, le trope insulaire est devenu un outil rhétorique pour évoquer un espace lointain pour les colonisateurs mais proche pour les colonisés, voire les insulaires. Selon Véronique Porra, il s'agit «d'un effort de remise en cause de la relation centre-périphérie et d'une affirmation du primat du littéraire sur l'identité [... pour souligner] l'hétérogénéité des phénomènes littéraires couramment réunis sous le qualificatif de 'postcolonial'»<sup>13</sup>. Or, ce type d'approche de l'altérité subalterne n'est pas sans évoquer la conception de l'altérité exotique de Victor Segalen qui, contrairement à ses contemporains, préfigure la posture post-coloniale d'Édouard Glissant et de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

### ***L'exotisme au second degré : la dérive politique du divers ethnographique***

Dans son essai fondateur, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, écrit en fragments entre le mois d'octobre 1904-1918, Segalen développe une conception de l'exotisme «au second degré» qui recèle une dimension extrêmement poétique<sup>14</sup>. Selon Segalen, il ne s'agit ni de reproduire la vision du monde du colonisateur ni d'évoquer les lieux communs de la littérature coloniale et ses dispositifs exotiques dans le sens traditionnel du terme : «il ne peut y être question de tropiques et de cocotiers, ni de colonies ou d'âmes nègres, ni de chameaux, ni de vaisseaux, ni de grandes houles, ni d'odeurs, ni d'épices, ni d'Îles enchantées»<sup>15</sup> précise-t-il dans son essai à plusieurs reprises<sup>16</sup>. Déjà, dans son premier roman ethnographique, *Les Immémoriaux*, publié en 1907, il illustre cette esthétique du divers par

12 Srilata Ravi, *Rainbow Colors: Literary Ethnotopographies of Mauritius*, Lanham, Lexington Books, 2007, pp.9-10.

13 Véronique Porra, «Rupture dans la postcolonie? Sur quelques modalités de la contestation des discours exotique et anthropologique dans les littératures africaines francophones contemporaines», *Voyages à l'envers: Formes et figures de l'exotisme dans les littératures post-coloniales francophones*, Silke Segler-Messner (éd), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, pp.27-44, p.27.

14 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du Divers; et textes sur Gauguin et l'Océanie*, Gilles Manceron (éd), Paris, Librairie générale, 1986.

15 *Ibid.*, p.74.

16 Jean-Marc Moura remarque que l'essai fragmentaire de Segalen est la seule théorie «destiné[e] à promouvoir une littérature exotique» (35). Voir Moura, *Littérature lointains...*, *op. cit.*, 1998.

la construction des personnages et des lieux<sup>17</sup>. Le lecteur y trouve des descriptions poétiques de l'espace polynésien comme île heureuse, basse, voyageuse et sacrée, par rapport à une mer « extérieure » et « éloignée ». Il en va de même pour les pratiques culturelles de la communauté des Maohis qui s'inscrivent également dans ce que Segalen appelle le spectacle du Divers: « C'est dans la Différence que gît tout l'intérêt. Plus la différence est finie, indiscernable, plus s'éveille et s'aiguisse le sens du Divers »<sup>18</sup>.

Pour Silke Segler-Messner, « aussi bien son roman *Les Immémoriaux*, publié en 1907, qui dépeint, du point de vue d'un Tahitien, les effets fatals du colonialisme et tout particulièrement des missionnaires, que son *Essai sur l'exotisme* [...] font de [Segalen] le précurseur d'une théorie littéraire postcoloniale, qui déconstruit le point d'une vue d'une observation centrée sur l'Europe »<sup>19</sup>. Il oppose deux moments clés, celui de l'arrivée des missionnaires français et de l'*imago mundi* occidental, et celui de la recherche de Térii pour trouver un moyen de « fixer, avec ces mots et ces figures épars, une histoire que d'autres – qui ne la sauraient point d'avance, – réciteraient ensuite sans erreur » (*LI.*, 169). L'évocation de la beauté du monde insulaire de Térii, le subalterne, dans un roman français de l'époque coloniale, va, comme Silke Segler-Messner<sup>20</sup> et Gilles Manceron<sup>21</sup> l'expliquent, à l'encontre de l'imaginaire métropolitain colonial. Le récit du départ et du retour de Térii renvoie à ce que Segalen appelle la faculté de l'écrivain d'apercevoir et d'atteindre la sensation du Divers, surtout lorsqu'il dépeint la réaction des Maohis face aux pratiques culturelles françaises: « la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de *concevoir autre* »<sup>22</sup>. Pourtant, les aventures du personnage principal, Térii, qui finit par prendre le masque du prêtre catholique, en termes fanoniens, se déroulent selon les normes attendues par le lectorat de l'époque coloniale. Ainsi la posture esthétique du divers relève, malgré tout, chez Segalen, de l'idéologie de son temps; par conséquent, l'île devient un topos colonial. Selon Jeff Clifford, la conception *autre* devient problématique et révèle les contradictions internes de l'auteur: il semblerait que toutes les images du monde exotique de Térii renvoient au monde de l'écrivain lui-même, bref, au Même<sup>23</sup>.

17 Segalen, *Les Immémoriaux*, Paris, Seuil, 2003. Toutes les citations tirées de cette édition seront désormais précédées par l'abréviation « *LI.* ».

18 Victor Segalen, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 80.

19 Silke Segler-Messner, *Voyages à l'envers...*, *op. cit.* p. 5.

20 *Ibid.*

21 Voir l'introduction de Gilles Manceron. Victor Segalen, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 11.

22 Nous soulignons. Victor Segalen, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 41.

23 James Clifford, « A Poetics of Displacement: Victor Segalen », *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, Art*, Cambridge, Presses Universitaires d'Harvard, 1988, pp. 152-163; Jean-Marc Moura, *Europe...*, *op. cit.*, p. 55.

Chez Segalen, la dérive politique du divers esthétique se calque sur un modèle idéologique qui, en termes chronologiques, précède la critique postcoloniale du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle. Les textes à thématique insulaire de Le Clézio utiliseront l'esthétique du divers segalienne pour en questionner la dimension politique. Bruno Thibault qui a analysé les thèmes de l'espace et du voyage exotique chez Le Clézio conclut :

Le Clézio rejoint le courant de la littérature postcoloniale contemporaine, sans toutefois s'aveugler sur l'ambiguïté de certaines revendications identitaires. Pour cet écrivain « transfuge », qui a choisi de s'expatrier au loin pour vivre en « frontalier » de plusieurs cultures et de plusieurs civilisations, il est certain que les écrivains du « Tout-Monde » sont confrontés plus encore que les autres à la question de la métaphore exotique et de l'inorigine en partage.<sup>24</sup>

Le Clézio fait écho à l'exotisme au second degré de Victor Segalen dans le sens où la réécriture leclézienne va à l'encontre de l'imaginaire occidental de l'époque coloniale et postcoloniale. Le Clézio se fonde sur l'approche anthropologique des écrivains voyageurs comme Victor Segalen et s'inspire de son détournement des récits d'aventures sensationnelles, réelles ou fictives, pour ouvrir « les yeux de l'Occident sur la richesse et la complexité des peuples de l'Océanie » (*Ra.*, 119). L'itinéraire du récit *Raga* va, sans aucun doute, dans ce sens car le narrateur insiste sur ce qu'il appelle le paradoxe de l'invisibilité de l'Océanie, voire son « extrême insularité »<sup>25</sup>, pour dévoiler tout ce que les premiers voyageurs ont ignoré : « L'Océanie est le continent invisible. Invisible, parce que les voyageurs qui s'y sont aventurés la première fois ne l'ont pas aperçue, et parce qu'aujourd'hui elle reste un lieu sans reconnaissance internationale, un passage, une absence en quelque sorte » (*Ra.*, 9).

Mais puisque, dans *Le Chercheur d'or*, l'attitude leclézienne devient plus ambiguë sur le plan idéologique, le lecteur y retrouve l'aspect politique et poétique de l'aventure du voyageur colonial au cœur de l'île. Comme rappelle Bruno Thibault, « [c]ette thématique est certes présente et importante, mais il y a là un véritable danger : c'est de réduire l'œuvre de Le Clézio à un dépaysement de plages tropicales, à une sorte de tourisme politiquement correct, c'est-à-dire, postcolonial et écologique »<sup>26</sup>. Mais à la suite de Bruno Thibault, nous soulignons l'importance du « voyage initiatique du héros leclézien » et du « voyage exotique [...] comme] métamorphose radicale », tout en insistant sur les interférences de ce que Thibault appelle

24 Bruno Thibault, *La Métaphore exotique*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2009, p. 228.

25 Claude Cavallero, *op. cit.*, p. 118.

26 Bruno Thibault, *op. cit.*, p. 101.

une « contre-écriture de la colonisation »<sup>27</sup>. D'une part, le protagoniste est présenté comme ayant une démarche de colon : il explore le terrain, il le cartographie, il creuse ; d'autre part, le protagoniste est montré comme étant imprégné d'expériences sensorielles qui dépassent le cadre intellectuel. Il n'est pas seulement sensible aux sonorités du vent, de la mer et des vagues, en fait, son temps est même rythmé par la force de ces images exotiques. Mais la recherche du trésor comme la relation amoureuse avec Ouma sont vouées à l'échec et Alexis doit faire face à la réalité. Le fantasme de l'or et celui de la femme sauvage sont ancrés dans un autre cadre historique et temporel, voire un autre imaginaire, peu réalisable, et mènent à l'impasse totale du protagoniste de Le Clézio qui s'obstine à croire en l'infériorité intellectuelle du marginalisé. Alexis ne se rend pas compte jusqu'à la fin qu'Ouma avait raison : « [L]or ne vaut rien », disait-elle, « il est comme les scorpions qui ne piquent que celui qui a peur » (CO., 269). Contrairement au protagoniste de Segalen, Térrii, qui se convertit au christianisme, Alexis constate tristement : « Alors, je n'avais pas compris, j'avais été amusé par ce que je croyais être de la naïveté. Je ne pensais pas qu'il y avait autre chose à prendre, dans cette vallée âpre, je n'imaginai pas que cette fille sauvage et étrange connaissait le secret » (CO., 333).

### ***L'exception antillaise: des images littéraires aux revendications identitaires et nationales***

Pour Glissant, l'insularité devient un outil rhétorique pour revendiquer une identité à part entière dans son *Discours Antillais*<sup>28</sup>. Alors que la perspective de l'observateur extérieur du héros leclézien relève de la technique problématique de l'observation participante que Claude Cavallero situe « entre démarche anthropologique et le statut de l'imagination créatrice dans la double dimension d'événement et de mise en forme littéraire »<sup>29</sup>, les revendications identitaires et nationales dans le contexte des Antilles francophones s'imposent avec une telle violence qu'elles se transforment en cri d'appel contre l'Occident. Chez Glissant, l'énumération des types de populations dans le contexte antillais ne peut se comprendre qu'à la lumière du concept de créolité dans le sens où Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant entendent ce terme<sup>30</sup>.

---

27 *Ibid.*, p. 159.

28 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.

29 Claude Cavallero, *op. cit.*, p. 268.

30 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 2006.

Comme Silke Segler-Messner l'explique, Glissant est souvent considéré comme «héritier et continuateur du discours de l'altérité»<sup>31</sup> à la ségalienne du fait même qu'il prenne la parole pour les marginalisés en pays dominé. Mais, outre la perspective du subalterne aliéné, Glissant insiste particulièrement sur la spécificité sociopolitique de la culture et des vestiges du colonialisme français dans l'outre mer. Jean-Marc Moura remarque que la difficulté de ce qu'il nomme la «quête incessante d'un lien échappant aux aspects rigides et conflictuels des cultures»<sup>32</sup> aux Antilles françaises, conduit à rejeter avec violence les traces françaises et africaines de l'héritage culturel et à développer une conception particulière pour penser le rapport à soi-même et à l'autre: la Relation, ancrée dans la notion d'espace, de temps et de langage<sup>33</sup>. On retrouve ainsi dans les écrits théoriques de Glissant une figure alternative à celle du miroir, toujours liée au contexte de l'île, pour s'approprier l'esthétique du divers de Segalen qui soit adaptée à une région spécifique.

La notion du Divers qui s'impose dans le contexte des Antilles est en effet bien différente de celle de Segalen ou de Le Clézio<sup>34</sup>. Comme Glissant l'explique dans son *Discours Antillais*, «le poète Segalen [...] a opposé le Divers du monde à la domination du Même»<sup>35</sup>. Il s'agit là d'opposer la diversité à la répétition du Même et d'autoriser la différence, toujours dans le but de contrer la «fausse semblance des Départements d'outre Mer»<sup>36</sup>. Dans *L'Intention poétique*, Glissant évoque que «telle aventure n'est pas arbitraire: mais significative d'un mouvement général de dépaysement, par quoi l'Europe depuis deux siècles cherche à outrer ses limites et ses normes [...] Pour Segalen, il ne rencontre pas les îles mais des monuments d'archéologie»<sup>37</sup>. Le Divers selon Glissant, est la «totalité quantifiable de toutes les différences possibles»<sup>38</sup>; elle s'applique à toutes les Antilles francophones. La complexité de ce divers antillais est véhiculé à travers la métaphore de la «mer diffractée... qui ne resserre pas»<sup>39</sup>, «elle n'impose pas l'Un, rayonne du Divers»<sup>40</sup>. Mais aussi au-delà, il faut comprendre

31 Silke Segler-Messner, *op. cit.*, p. 85.

32 Jean-Marc Moura, *Littératures francophones...*, *op. cit.*, p. 131.

33 Voir Édouard Glissant, «Solitaire et solidaire», *Pour une littérature-monde*, Michel Le Bris et Jean Rouaud (éd), Paris, Gallimard, 2007, pp. 78-80.

34 Selon Jean-Marc Moura, les écrivains des anciennes colonies véhiculent leur différence à travers «l'affirmation d'une spécificité culturelle rompue et niée par le colonialisme» (188). Voir Jean-Marc Moura, *Europe, op. cit.*

35 Édouard Glissant, *Discours...*, *op. cit.*, p. 236.

36 *Ibid.*, p. 21.

37 Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 95.

38 *Ibid.*, p. 42.

39 Édouard Glissant, *Discours...*, *op. cit.*, p. 729.

40 *Ibid.*, p. 427.

cette diversité harmonieuse, voire diversalité<sup>41</sup>, c'est-à-dire, «la chance du monde diffracté mais recomposé, l'harmonisation consciente des diversités préservées»<sup>42</sup>. De fait, ces aspirations ambitieuses sont particulières à un ancrage géographique et sociopolitique dans le sens où les modèles identitaires, voire intellectuels, proposés aux Antilles, ne sont pas transférables. On pourrait donc dire qu'il s'agit d'une sorte d'exception antillaise qui se perpétue, en termes métaphoriques, dans les images qui renvoient à son insularité géographique et sa population.

Les Antillais francophones pensent donc leur insularité comme une sorte de lieu de spectacle d'une Relation qui dépasse l'esthétique segalienne et l'utilisation qu'en fait Le Clézio en construisant des lignes de partage entre terre et mer et entre groupes ethniques :

La terre immense en Afrique ouvre sur l'irrué: le monde y est tentation gigantesque de l'Autre. Nous ne connaissons pas, insulaires, ce vertige allé de la terre. Nous nouons le vertige en sa plus grande crispation, il nous faut contracter notre espace pour y vivre. Notre champ est de mer, qui limite et qui ouvre. L'île suppose d'autres îles. Des Antilles. L'appel géant de l'horizon de terre nous est inconnu [...] nous fouillons. Notre rôle sera de convenir. L'île est amphithéâtre aux gradins de mer, où la représentation est tentation: du monde.<sup>43</sup>

L'île prend donc une dimension virtuelle qui ne fonctionne pas strictement selon les termes de la métaphore filée géographique, mais comme une image entrecroisée entre forme humaine et construction architecturale: elle incorpore tout le monde et devient, par conséquent, une métonymie de la Relation qui ne recoupe pas le modèle de Segalen et de Le Clézio: le modèle glissantien avance la position d'observateur participante au stade du spectateur engagé, voire d'acteur, dans le spectacle de sa propre identité, à rebours des modèles européens.

Pour conclure, le concept de l'île est une figure structurante récurrente qui donne lieu à de nombreuses manières d'évoquer le choc de la rencontre de multiples cultures dans l'espace francophone. Les divers traitements de l'insularité soulignent les revendications esthétiques, éthiques et sociocritiques des auteurs par rapport aux discours politico-institutionnels de leur époque. En termes postcoloniaux, Segalen a été le premier à avoir fait usage de l'inversion comme posture esthétique pour détourner la description de l'altérité exotique dans le contexte de l'île. L'utilisation de la métaphore insulaire par la mise en abyme dans les textes lecléziens s'oppose aux aspects métonymiques que prend la représentation de la diversité et de la Relation

---

41 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 54.

42 *Ibid.*, 54.

43 Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, *op. cit.*, p. 158.

dans les écrits théoriques de Glissant qui exigent une configuration neuve, tout en insistant sur son caractère *autre* et opaque. Il serait ici intéressant d'opposer les auteurs francophones à la théorie postcoloniale anglo-saxonne qui dénonce la configuration artificielle de l'espace à travers le miroir du maître et substitue un rapport plus binaire par la représentation de l'investissement du centre par les marges. La notion d'hybridité au sens où Homi Bhabha<sup>44</sup> entend ce terme, permet d'insister sur l'ambiguïté des protagonistes comme Alexis et Térii, voire des auteurs, dont regard vers le différent devient le rebours des considérations culturelles et morales de la littérature-monde selon Michel Le Bris : « [ils] ne se situent ni de l'un... ni l'autre côté, ce qui met en cause les dispositifs des deux territoires »<sup>45</sup>. Dans la littérature d'expression française, la matière insulaire dans son rapport réel au monde, garde, pour l'instant, une étiquette ambivalente.

---

44 Homi Bhabha, *Location of Culture*, London et New York, Routledge Classics, 2004.

45 Notre traduction de Bhabha, *op. cit.*, p.41, « ... *neither the One... nor the Other... but something else besides*, which contests the terms and territories of both ».



# SEGALEN, GLISSANT, LE CLÉZIO ET L'AMBIGUÏTÉ INSULAIRE

JEAN-XAVIER RIDON

UNIVERSITÉ DE NOTTINGHAM

L'île est une réalité géographique qui se trouve au centre de la pensée et de l'imaginaire de Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio et Édouard Glissant. Chacun l'ont utilisée pour élaborer certaines de leurs fictions qui des *Immémoriaux* de Segalen au *Chercheur d'or* de Le Clézio, en passant par *Mahogany* et toutes les autres fictions de Glissant, cherchent à nous en représenter les différentes réalités. C'est aussi surtout un espace qui a permis à chacun des auteurs de préciser leurs pensées sur leur rapport à l'autre et sur la manière dont ils définissent leurs emplacements dans le monde.

Historiquement, l'île a été le lieu d'appropriation privilégié des anciens empires coloniaux qui pouvait y projeter leur rêve d'une hégémonie mondiale. Lieux autarciques souvent mal défendus par leur population locale, les îles ont été les premières victimes du désir d'expansion des nouveaux empires européens. Espace réduit dont il était facile de contrôler les limites, les îles offraient en même temps des emplacements stratégiques nécessaires au développement de cette entreprise coloniale. Elles étaient ainsi des portes ouvertes vers l'Afrique, l'Inde ou l'Amérique en devenant des ports d'arrêt nécessaires aux très longues navigations de l'époque. D'autre part, alors que la plupart des anciennes colonies ont trouvé le chemin de leur libération dans les années soixante, les îles sont prépondérantes encore aujourd'hui parmi les territoires qui n'ont pas trouvé la voie de leur indépendance. Il suffit d'égrener le nom des territoires et départements d'Outre-Mer<sup>1</sup> français pour se rendre compte que, pour la plupart, il s'agit encore d'îles. La persistance de cette situation coloniale fait dire à Glissant dans *Le Discours antillais* : « Il faut supposer que la colonisation française en Martinique risque bientôt de parvenir au 'stade suprême' de toute colonisation, qui est de dépersonnaliser complètement une communauté, de l'absorber' dans un corps extérieur, et qu'en ce sens la colonisation de la Martinique se révélerait alors comme l'une

---

1 Martinique, Guadeloupe, La Réunion, Nouvelle Calédonie, St Pierre et Miquelon, etc.

des rares colonisations 'réussies' de l'histoire moderne<sup>2</sup>. Vision pessimiste de l'auteur qui voit dans la dépendance culturelle et économique actuelle de la Martinique le signe de la perte d'une identité locale. Celle-ci, comme dépossédée de son statut de sujet, serait rendue inactive et comme invisible. Glissant est depuis revenu sur ce constat négatif pour offrir une image plus nuancée sur ce que la situation de la Martinique et de tout archipel peut offrir de nouveau en ce qui concerne la réflexion identitaire.

Ce qui est certain est que le concept d'aventure, tel qu'il s'est construit en Occident, est inséparable de cette entreprise coloniale. L'aventurier est cet être conquérant qui se lance dans des lieux inconnus, pour les découvrir, les dévoiler au reste du monde et ainsi se les approprier symboliquement. Comme nous le rappelle David Le Breton : «L'aventure est un concept ambigu. Elle repose sur une inégalité implicite des peuples, elle implique une puissance économique, une curiosité qui déborde les schémas culturels du voyage, une morale libérée de toute allégeance»<sup>3</sup>.

Figure centrale des récits de voyage, l'aventurier est un caractère qui a évolué au cours des siècles pour nous parvenir encore aujourd'hui notamment sous la forme du grand voyageur. Que l'on pense par exemple aux textes d'Ella Maillart<sup>4</sup> ou à des écrivains comme Jean-Luc Coatalem<sup>5</sup> ou Sylvain Tesson<sup>6</sup>, l'aventure est toujours présente aujourd'hui dans cette idée d'une confrontation d'un individu avec les difficultés géographiques ou culturelles des lieux qu'il traverse. Elle véhicule donc une figure de l'individualisme, l'expérience d'une subjectivité à l'épreuve du monde qui peut être interprétée comme étant l'une des formes du narcissisme moderne. Or, l'île comme représentation d'un espace lointain, comme cette image associée au concept de «grand large» est inséparable de l'idée d'aventure. De *L'Île au trésor*<sup>7</sup> de Stevenson aux *Aventures de Robinson Crusoe*<sup>8</sup> de Defoe, la réalité insulaire offre une figure de l'ailleurs où se concrétise l'expérience aventureuse. Elle focalise ainsi tous les clichés exotiques propres à l'imaginaire occidental liée aux lointains ce qui explique aussi pourquoi elle est devenue l'une des destinations favorites des touristes contemporains. De l'aventurier des siècles passés au voyageur actuel, il y a une filiation directe au niveau de l'imaginaire de l'ailleurs, que bien souvent l'île représente encore.

---

2 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 108-109.

3 David Le Breton, «L'Extrême-Ailleurs : Une anthropologie de l'aventure» dans *L'Aventure, la passion des détours*, Paris, Autrement, 1996, p. 38.

4 Ella Maillart, *Oasis Interdites*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2004 [1937].

5 Jean-Luc Coatalem, *Suite indochinoise : Récit de voyage au Vietnam*, Paris, La Table Ronde, 2008 ; *La Consolation des voyages*, Paris, Le Livre de poche, 2006.

6 Sylvain Tesson, *Éloge de l'énergie vagabonde*, Éditions des Équateurs, 2007.

7 Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, 1883.

8 Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, 1719.

À cette idéalisation de l'espace insulaire correspond également une tradition de la pensée philosophique. Je pense ici aux philosophes des lumières qui de Rousseau à Diderot<sup>9</sup> ont élaboré une réflexion sur l'état de nature. On se souviendra que déjà Thomas More<sup>10</sup> dans son *Utopie* (après l'Atlantide évoquée par Platon), utilisait une île pour concevoir une société idéale dont l'ordre social venait contredire celui de la société anglaise de son temps. Pour Rousseau, l'état de nature était une manière de dénoncer les perversions propres à la constitution des communautés humaines. Bernardin de Saint-Pierre s'appropriera cette réflexion pour la mettre en fiction dans *Paul et Virginie*<sup>11</sup> où il montre comment la société française, en venant s'immiscer dans les affaires de la petite communauté constituée des deux familles de Paul et Virginie, vient briser le rêve d'une harmonie naturelle entre les êtres humains et la nature qui les entoure. Même constat dans le *Supplément* de Diderot qui utilise le dialogue philosophique pour dénoncer les méfaits de la civilisation sur l'île de Tahiti. Diderot opère un renversement des valeurs qui lui permet d'attaquer directement les dégâts provoqués par le colonialisme. En ce sens, ces textes participent à la création du mythe de l'île comme espace d'origine, comme lieu possible d'une humanité d'avant la civilisation et participent à la constitution du concept même du « bon sauvage ». L'état de nature est cette condition imaginaire qui se donne en Occident comme critique de la modernité et que l'on retrouve sous une forme ou une autre chez nos auteurs. C'est ici le centre même de cette ambivalence de l'île que j'évoque dans le titre de ma présentation. D'un côté, elle participe à la création d'un mythe d'origine qui est liée à une forme de primitivisme et qui est un des constituants du discours colonial, de l'autre elle est le lieu idéal qui permet la remise en question de ces mêmes valeurs coloniales. Plus que l'alternance entre la représentation de l'île comme paradis et prison, c'est une alternance d'ordre idéologique qui m'intéressera dans ces quelques pages. Je suivrai comment, chez nos trois auteurs, l'île est parfois le lieu du rêve d'un ailleurs et en même temps l'endroit idéal à l'élaboration d'un contre-discours qui vient très tôt s'interposer au principe hégémonique propre au discours colonial. Les perspectives seront forcément différentes : Segalen assiste aux derniers instants d'une civilisation à laquelle il voudrait pouvoir redonner voix, Le Clézio recherche les lieux d'un exil familial dont il réinvente d'un roman à l'autre l'histoire et Glissant qui écrit toujours en terrain « dominé » voue son œuvre à dévoiler les créativités propres à l'espace de l'archipel. Ce sont leurs réponses dans leur diversité qui permettront en partie une déconstruction de l'idée d'aventure, tout en en

9 Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine des inégalités* (1755); Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville* (1772).

10 Thomas More, *Utopia*, 1516.

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

dénonçant les idéologies. Pour limiter mon étude, je réduirai ma lecture à des textes qui ne sont pas des fictions et utiliserai essentiellement *Le journal des îles* de Segalen<sup>12</sup>, *Voyage à Rodriques*<sup>13</sup> de Le Clézio et à plus ou moins tous les textes théoriques de Glissant<sup>14</sup>.

### ***L'Ailleurs revisité/mis en relation.***

Dans sa *Poétique de la relation* Glissant établit une distinction entre la mer méditerranée qui « concentre » et la mer caraïbe qui « diffracte » en concluant : « La réalité archipélique, dans la Caraïbe ou dans le Pacifique, illustre naturellement la pensée de la Relation, sans qu'il faille en déduire quelque avantage de situation que ce soit. »<sup>15</sup> Cette distinction doit être précisée, après tout la mer méditerranée a été un des espaces géographiques qui a su mettre en relation une des plus grandes diversité culturelle du monde, ce que Glissant met en avant avec son concept de Relation est l'idée d'une ouverture vers un ailleurs qui, dans le cas des mers ouvertes, n'est pas toujours identifiable. Or, ce qui rassemble nos trois auteurs est tout d'abord le fait que les îles qui les préoccupent appartiennent toutes à des mers qui diffractent : les îles du Pacifique pour Segalen, l'île Maurice et l'océan indien pour Le Clézio et les îles Caraïbes pour Glissant. Mais si pour chacun l'Ailleurs exerce un pouvoir de fascination, il prend aussi une connotation différente.

La mer qui diffracte ouvre sur un inconnu, elle offre la possibilité d'une confrontation avec une marge d'altérité qui est pour chacun des écrivains une source d'inspiration. Tahiti est pour Segalen, avant son départ, le lieu possible d'une culture autre qui saura le sortir du carcan de sa propre culture. Henri Bouillier<sup>16</sup> dans sa biographie de l'auteur a bien montré comment le premier voyage de Segalen dans le pacifique est pour lui une manière d'échapper à une culture puritaine dont les limitations l'étouffaient. Partir est une fuite qui s'effectue dans la promesse d'une rencontre possible avec cet autre qui recèle les clefs de l'expérience exotique telle qu'il la conçoit. On se souviendra que pour lui l'expérience exotique a lieu lors de la confrontation d'un sujet avec un autre qui demeure

---

12 Victor Segalen, *Le Journal des îles*, Papeete, Éditions du Pacifique, 1978 ; toutes mes références renverront à l'édition des *Œuvres complètes*, volume 1, Paris, Robert Laffont, 1995.

13 J.-M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodriques*, Paris, Gallimard, 1986 ; j'utiliserai ici l'édition Folio, 1997.

14 Tout particulièrement *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981 et *La Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

15 Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, op. cit., p. 46.

16 Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Paris, Mercure de France, 1986.

intraduisible et par là qui reste incompréhensible<sup>17</sup>. Pour lui, le voyage n'est pas une désappropriation car afin de vivre l'exotisme, il faut qu'il y ait une confrontation à l'autre. D'où la nécessité que soient présent deux sujets bien ancrés dans leurs contextes culturels de manière à ce que se produise ce choc exotique dont il nous parle. Sa fuite n'est donc pas une forme d'oubli ou une manière de disparaître mais une façon de découvrir la distance qui le sépare de l'autre, c'est cet écart qui dévoile à ses yeux la valeur de l'ailleurs.

Cependant les îles du Pacifique ne vont pas livrer à Segalen ce dont elles semblaient être la promesse. L'écrivain découvre en passant d'une île à l'autre une population fragile dont la culture est sur le point de disparaître. Cet état de destruction (commencé par l'arrivée des missionnaires vers 1820) est renforcé par le fait que l'écrivain est introduit à ces lieux après les ravages d'un cyclone qui en a disséminé une partie de la population. Son parcours entre les îles devient dans son journal «une tournée des 'îles ténébreuses'»<sup>18</sup>, c'est pourquoi, en arrivant sur l'île de Tahanea, il s'étonne d'y trouver une population presque intacte : «Enfin ! voici des gens qui ne sont pas en loques, et des cases encore debout, et des cocotiers épargnés ; tout cela repose, après les scènes de dégâts... Non, ils ont seulement senti la tempête»<sup>19</sup>. Nous sommes loin du rêve exotique ou d'évasion lié à ces îles dans l'imaginaire européen. La destruction qui touche Segalen le plus parce qu'elle paraît irréparable, est celle provoquée par l'arrivée des Européens qui y ont non seulement apporté leurs croyances mais aussi leurs maladies : «Fort peu d'habitants. La variole, la syphilis, l'opium les ont progressivement éteints. Ceux qui restent, de teint clair rehaussé de tatouages purement ornementaux, marchent gaîment et insouciamment vers leur fin de race...»<sup>20</sup>. Dénonciation sans ambiguïté des méfaits du colonialisme qui ramène sournoisement au même et à l'identique les différences propres aux cultures Maori. Le monde qu'il espérait trouver et qu'il cherchait est déjà en ruine, il n'en reste plus que des traces qu'il va essayer de suivre. C'est là le sens de son travail pour *Les Immémoriaux*<sup>21</sup> qui, en même temps qu'un livre de deuil, est un texte témoignage, mais aussi de réinvention, sur une culture vouée à l'oubli. Certes, il y a encore chez Segalen une certaine idéalisation de cette culture qui n'a sans doute jamais existé tel qu'il l'attendait. La distance est aussi le lieu d'une appropriation

17 «L'exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.» Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 25.

18 *Journal des îles*, p. 416.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 424.

21 Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, Paris, Pocket, 2009 [1907].

imaginaire qui tend à combler une absence de l'autre. En ce sens Segalen se situe également dans une logique primitiviste, dans cette projection d'un passé mythique où pourrait se retrouver une certaine « pureté » culturelle. C'est cet idéal qui s'interpose à sa perception de la culture des îles. Car cette dernière n'a pas complètement disparu au moment de l'arrivée de Segalen. Comme le remarque Jean-Jo Scemla : « À la lumière de la Bible, c'est tout le lexique polynésien qui a dû être réinterprété, travail inédit d'une culture sur l'autre qu'il fallut cependant entreprendre jusqu'à l'établissement de ce que les ethnologues nomment un syncrétisme [...] »<sup>22</sup>. C'est cette fusion entre les cultures que Segalen ne peut voir parce qu'il ne peut l'accepter car elle est trop contraire à son idée d'exotisme. La disparition est ici un mythe basé sur l'idée de séparation des cultures qui est contenue dans son concept même d'exotisme. Le refus des mélanges l'empêche de voir les formes de résistances propres à la manière dont une culture s'adapte pour survivre à l'imposition d'un pouvoir hégémonique. En définitive, ce que la découverte des îles Pacifiques transmet à Segalen est le début de la prise de conscience des limites et de l'impossibilité même de la réalisation de l'exotisme. Car son concept le place dans une logique de la perte que même la Chine plus tard ne parviendra pas à combler.

Les îles de l'océan Indien pour Le Clézio s'inscrivent à l'intérieur d'une histoire familiale sur laquelle l'écrivain a brodé certains de ses romans<sup>23</sup>. L'ailleurs qu'elles représentent se situe dans un héritage identitaire qui fait qu'elles ne sont jamais cet autre culturel telle que les îles du Pacifique l'étaient pour Segalen. Cette histoire commence avec le départ de Bretagne pour l'île Maurice de François Alexis Le Clézio, ancêtre direct de l'auteur juste après la révolution française<sup>24</sup>. Voyage d'exil puisqu'il ne reviendra pas en France. Ce départ fondateur est suivi d'un autre plus traumatique qui a lieu en 1910, et qui est présenté dans l'enfance de Le Clézio comme étant le résultat sans doute du conflit de deux frères pour un héritage qui provoquera le bannissement de la partie de la famille dont est issu l'auteur<sup>25</sup>. Autre exil, mais cette fois-ci dans le sens inverse, celui d'un retour dans l'hexagone. Le rapport de Le Clézio à l'île Maurice et à l'île Rodrigues se situe dans ce double mouvement d'exil les transformant à la fois comme objet de désir (elles occupent une absence) et comme lieu d'une blessure qui se transmettra du grand-père au petit-fils. Lieu d'une origine absente ou volée, ces îles deviennent le symbole d'un déracinement qui inspire depuis ses premiers

---

22 Jean-Jo Scemla, « *Les Immémoriaux* et l'océanisme aujourd'hui » dans Victor Segalen, Actes du colloque de Brest, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1995, p. 242.

23 Entre autres *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine*.

24 À propos de cette généalogie familiale, on pourra lire le texte biographique de Gérard de Cortanze, *Le Clézio, Vérité et légendes*, Paris, Édition du Chêne, 1999.

25 Plusieurs version de cette histoire semble exister, voir de Cortanze.

textes Le Clézio. Elle suggère que pour Le Clézio le pays d'origine n'a jamais existé qu'en tant qu'histoires racontées dans le cadre familial. De Cortanze cite ces propos de Le Clézio qui se réfère à ce qu'évoquait pour lui étant enfant le nom de la maison familiale mauricienne, Euréka: «Je ne savais pas ce que c'était, mais je savais que ça avait existé, et que ça n'existait plus, que du côté de ma famille, il n'y avait plus cela, que ça avait disparu, que c'était fini. C'était comme d'avoir été banni. Progressivement, j'ai acquis la certitude qu'il devait s'agir d'un lieu précis. J'ai essayé de comprendre. On m'a raconté une histoire, puis une autre, puis une autre, et ainsi de suite...»<sup>26</sup>. L'île Maurice avant d'être une réalité est un lieu absent sur lequel se projette un imaginaire de l'ailleurs où se situe également l'île Rodrigues.

Sans doute un des textes les plus biographique de l'auteur, *Voyage à Rodrigues* raconte le parcours de Le Clézio sur les traces de son grand-père, Léon, sur l'île Rodrigues. Tout en suivant les cartes et documents qu'il a hérité de son ancêtre, Le Clézio essaye de suivre et de comprendre la recherche d'un trésor imaginaire qu'a poursuivi son grand-père pendant 30 années. On pourrait penser alors à cette île comme le prototype même de l'espace de l'aventure puisqu'y est reproduit le mythe du trésor enfoui dans sa géographie. Pourtant c'est le contraire que nous offre l'écrivain. En tant qu'île au trésor sans trésor, Rodrigues est une anti-aventure, un lieu de la non-réalisation. Pour le grand-père, Rodrigues était le lieu de son exil où, nous dit l'écrivain, il espérait déterrer les moyens de retrouver sa place sur l'île Maurice: «Ce trésor qu'il a cherché ici pendant plus de trente ans, et qui a occupé ses pensées jusqu'à sa mort, ce trésor dans lequel il avait placé tous ses espoirs, tous ses rêves, qui devait lui permettre de racheter la demeure familiale et rembourser ses dettes, ce mirage, cette chimère lui ont échappé, se sont refusés à lui»<sup>27</sup>. Pour Le Clézio, qui tente de déceler tous les signes physiques laissés par les coups de pioche de son grand-père sur les roches, c'est un voyage à la fois dans le temps et dans la mémoire familiale. Il s'identifie ainsi plusieurs fois à Léon, croit ressentir ce qu'il ressentait, et parfois converse avec son fantôme. Voyage pour «remonter le temps» qui s'effectue dans un espace insulaire qui est très loin de tous les clichés exotiques.

Du mythe de l'île au trésor, le texte nous fait basculer dans cet autre mythe de l'espace insulaire qu'est celui de l'île déserte. On se souviendra que Daniel Defoe dans son *Robinson*<sup>28</sup> utilisait l'île pour représenter les bienfaits de la civilisation et de l'industrie naissante de son époque. Par son travail, Robinson transformait un espace hostile et chaotique en lieu ordonné qu'il soumettait à sa volonté. Métaphore de la force de transformation de la civilisation sur la nature, le texte s'inscrit directement dans une idéologie

26 Gérard De Cortanze, *op. cit.*, p. 177.

27 J.-M. G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, pp. 23-24.

28 Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, *op. cit.*

coloniale, dans ce mouvement des nations européennes vers des territoires nouveaux qu'il s'agissait d'assujettir et contrôler afin d'en tirer profit. Mais à Rodrigues rien ne semble posséder cette valeur marchande, elle n'apparaît dans le texte que comme un gros caillou stérile sorti de l'océan. Ses habitants sont très vite effacés du texte et l'île elle-même est réduite à l'anse où se sont effectuées la plupart des fouilles de son ancêtre. En ce sens, l'île Rodrigues représente un territoire qui n'est pas appropriable, c'est le lieu anti-colonial même. En effet, Rodrigues n'est pas une île très accueillante. Comme il nous est dit dans le texte : « Il y a quelque chose de dur dans ce pays, dur et hermétique »<sup>29</sup>. Paysage de roches balayées par les vents venus de l'océan, la présence humaine semble y être comme accidentelle. C'est cet aspect inhumain qui transforme l'acharnement de son grand-père en une expérience de folie. Folie de l'idée fixe qui, tout en éloignant cet homme des événements de son époque, lui a en même temps permis de surmonter son sentiment d'exil : « Folie, qui a maintenu cet homme vigilant sur ce point du monde, cette anse ignorée d'une île perdue dans l'océan Indien, alors que, lentement, inexorablement, le reste du monde se préparait pour le terrible orage de guerre »<sup>30</sup>. Cette folie dévoile d'un côté la difficulté de Le Clézio à véritablement faire sens de cette poursuite d'une chimère, et en même temps son admiration devant un entêtement qui, à ses yeux, transforme cette recherche en expérience intérieure. En fait, Rodrigues se rapproche étrangement du désert tel qu'il l'évoquait déjà dans son roman du même nom de 1980 : « Maintenant, Rodrigues est ce rocher désert, usé, brûlé, qui expulse les hommes »<sup>31</sup>. Lieu qui ramène à un avant de la présence de l'homme et qui confronte celui qui l'observe à une immensité qui le dépasse : « Il me semble, tandis que je marche ici, au fond de cette vallée, entre les collines noires, que je suis parvenu dans un autre monde, qui n'appartient pas aux hommes modernes ni même aux pirates : le monde d'avant les hommes »<sup>32</sup>. L'île, comme le désert et la mer<sup>33</sup> ouvre ainsi à une dimension mystique, une forme d'extase où la conscience de l'observateur prend une dimension cosmique. Comme nous le rappelle Jean-Didier Urbain : « Inhumain ou préhumain, le désert est avant tout l'espace du divin. [...] C'est tout cela le désert. Ce n'est pas une réalité géographique unique, mais une diversité de sites distingués des autres par une fonction mystique commune »<sup>34</sup>. L'île comme le désert et la mer devient ici le lieu de

---

29 *Voyage à Rodrigues*, p. 23.

30 *Ibid.*, p. 81.

31 *Ibid.*, p. 36.

32 *Ibid.*, p. 46.

33 Sur ce parallèle entre le désert et la mer, on lira le texte de Rachel Bouvet, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006.

34 Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, Paris, Payot, 1993, p. 175.

la communion d'une conscience avec l'environnement où elle se trouve, elle propose soit une forme de disparition – par effacement ou dissolution du sujet dans le paysage – soit l'illusion de rentrer dans une autre dimension de l'existence qui donnerait accès à une forme d'altérité: « Cette mer-là que mon grand-père a dû rêver, une mer qui est elle-même la substance du rêve : infinie, inconnaissable, monde où l'on se perd soi-même, où l'on devient autre »<sup>35</sup>. Mais quelle est véritablement la forme de cette altérité, le désert ouvrirait-il la porte à cette dimension autre où Segalén situait déjà sa sensation d'exotisme? Il faudrait répondre ici par la négative car le désert est une géographie rendue abstraite dans le discours occidental et qui est l'héritière directe de l'idée d'aventure. On pourrait dire que le désert est le dernier avatar de l'aventure pour l'être moderne qui tente de s'affranchir des éléments de sa modernité. Comme nous le rappelle Karen Caplan: « *The desert symbolizes the site of critical and individual emancipation in Euro-American modernity [...]* »<sup>36</sup> [Le désert symbolise le lieu de l'émancipation critique et individuelle dans la modernité Euro-Américaine] (ma traduction). En ce sens, le désert, comme ici l'île de Rodrigues, participe d'une esthétique du sublime qui offre un emplacement possible à la critique de la modernité tout en reproduisant certaines valeurs. Et Kaplan d'ajouter: « Euro-American recourse to the metaphors of desert and nomad can never be innocent or separable from the dominant orientalist tropes in circulation throughout modernity »<sup>37</sup> [Le recours Euro-Américains aux métaphores du désert et du nomade ne peut jamais être innocent ou distingué d'un modèle orientaliste dominant présent à travers toute la modernité] (ma traduction). Nous ne sommes donc pas dans la dimension de la déconstruction de l'aventure mais bien plutôt dans une de ses formes contemporaines que l'on retrouve présente dans des auteurs aussi divers que Nicolas Bouvier ou Kenneth White. On pourrait dire qu'une certaine vision de l'île est la forme contemporaine qui se donne comme non conquérante que prend l'aventure. Cette géographie est pourtant appropriée par un imaginaire à la recherche d'une forme d'altérité, elle est l'image d'un vide supposé tel dans lequel se projette à la fois révolte par rapport à un monde et désirs d'une dimension autre, qui va de l'idée d'échange direct avec la nature à celle d'une communion cosmique. On retrouve une certaine conscience écologique qui n'est pas sans nous rappeler la dimension solaire de l'expérience finale du Robinson de Michel Tournier<sup>38</sup>. La contemplation participe à la dilution du sujet qui recherche une forme de communion avec la nature et qui trouverait par là même une autre façon d'être au monde.

35 *Ibid.*, p. 55.

36 Karen Kaplan. *Questions of travel*, postmodern discourses of displacement. Durham and London : Duke University Press, 1996, p. 66.

37 *Ibid.*

38 Michel Tournier, *Robinson où les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972.

Cette dilution n'est pourtant pas la disparition du sujet de l'aventure mais elle en est plutôt une de ses formes contemporaines.

L'île dans l'œuvre d'Édouard Glissant nous fait changer de perspective. Pour lui l'espace insulaire n'est pas un Ailleurs, mais bien le lieu d'origine à partir duquel se bâtit sa compréhension du monde. La voix de l'écrivain ne vient pas de la culture dominante mais d'un lieu colonisé auquel on a essayé d'imposer une autre voix. Par rapport aux deux autres écrivains Glissant nous fait donc entendre la voix de l'autre. Une des conséquences de la situation de domination et de dépendance culturelle des Caraïbes qu'il dénonce est le fait qu'on a essayé de retirer à cet espace sa dimension de l'ailleurs. La dynamique coloniale a voulu enfermer les Antilles françaises dans la dimension du même. Tout d'abord l'ailleurs géographique et culturel de l'Afrique a été oblitéré par le traumatisme premier de l'esclavage, ensuite l'imaginaire de l'ailleurs a été pendant trop longtemps réduit à la France comme signe d'un assujettissement culturel, en même temps que référence à une distance infranchissable. Comme l'écrivain l'énonce clairement dans *Le Discours antillais* : « Les Martiniquais barattent ainsi leur existence entre une coupure béante, irréversible (d'avec la terre originelle d'Afrique) et une cassure douloureuse, nécessaire et improbable (avec la terre rêvée de France) »<sup>39</sup>. L'ailleurs comme relation au divers est remplacé par l'ailleurs comme confrontation au même. Le résultat de cette oblitération est l'emprisonnement d'une culture dans une logique mimétique (il faut reproduire les valeurs du lieu de référence) qui, d'une part met en danger la création des identités locales, et d'autre part, se présente aussi comme la négation de toute possibilité de créativité. Un des buts de sa pensée poétique est de réinventer cette diversité en ouvrant à nouveau l'espace insulaire à la multiplicité du monde. La force qu'il perçoit de l'île est justement sa capacité d'être à la fois isolée et continuellement connectée aux autres îles grâce à son appartenance à un archipel. On retrouve ici toute sa poétique de la Relation qui se donne comme un mouvement d'ouverture à l'autre. Elle s'oppose à la pensée coloniale dans le sens où elle vient déconstruire la pensée ontologique de l'un qui, pour lui, définit un certain Occident historique. La Relation se voue donc à reconnaître la différence de l'autre sans fonder cette différence sur un universalisme. La « pensée archipélique »<sup>40</sup> comme il l'appelle dans *Le Traité du Tout-monde* semble être assez loin des concepts Segaléniens dans la mesure où elle met en avant l'idée de mélange et d'échange, il n'y a plus des identités irréductibles les unes aux autres, mais des identités en relation, impliquées dans des transactions où elles vont s'influencer mutuellement. On retrouve ici son concept de créolisation dont

---

39 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 18.

40 « La pensée archipélique convient à l'allure de nos mondes. », *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 31.

il nous dit qu'il s'agit d'une forme de métissage imprévisible, c'est-à-dire dont on ne peut prévoir le résultat. Toute cette pensée est très séduisante dans la mesure où elle répond à un travail de déconstruction de la pensée occidentale et s'attaque au principe du même et de l'universel. Cependant ce métissage culturel n'est-il pas un des pièges contemporains d'un discours dominant pour s'appropriier encore ce qu'il reste de la différence de l'autre. Cette objection, Glissant la soulève lui-même dès *Le Discours Antillais* lorsqu'il énonce : « Le 'métissage culturel' est aussi devenu un argument de propagande pour la politique d'assimilation. On dit au jeune Martiniquais, en 1980 : 'L'époque est au métissage' – ce qui sous-entend : 'Ne vous perdez donc pas dans les intransigeances dépassées, etc.' »<sup>41</sup> Ce qu'il dénonce ici est la façon dont le concept de métissage peut être utilisé pour désamorcer une pensée politique qui viendrait s'opposer à un pouvoir. Il dévoile comment un concept qui se donne au départ comme un contre-discours peut-être facilement récupéré par le pouvoir auquel il s'oppose afin d'en désamorcer la puissance critique. Mais en quoi sa créolisation est-elle différente? Comment pourrait-elle échapper à ce retournement toujours possible du lieu de résistance? Tout d'abord Glissant nous dit que son concept de la créolisation n'est pas la négation des identités, celles-ci demeurent irréductibles dans leur imprévisibilité, donc il ne s'agit pas d'un phénomène de fusion. D'autre part que ces identités doivent toujours rester ancrées dans un lieu, d'où l'importance pour lui de la référence permanente aux Antilles. Enfin que ces identités ne peuvent être complètement appropriées parce qu'elles sont constituées d'une marge d'opacité qui les rend inassimilables. D'une certaine manière, Glissant essaye de concilier la dialectique ségalénienne entre le même et l'autre avec l'idée de mélange. Cette tentative est-elle un succès? Certes, si l'opacité est une manière d'éviter l'univocité du sens donc de reproduire une forme hégémonique du discours, elle risque malgré tout de rendre ce dernier impraticable en termes d'opposition à un discours (ou à une réalité politique), ou elle s'engage à produire un énoncé qui ne pourra être utile qu'à une élite intellectuelle qui est déjà acquise à la cause. Un des risques de l'opacité est de transformer son discours en parole poétique totalement hermétique qui ne s'adresse plus qu'à une certaine élite intellectuelle. C'est ce que dénonce Chris Bongie dans son dernier livre quand, en faisant écho aux critiques de Peter Hallward<sup>42</sup>, il énonce : « [...] *I will, by contrast, be insisting on the centrality of Glissant's turn away from a conflictual politics to any assessment of the work that he has produced over the past decade. In its utopian insistence on an all-inclusive poetics of Relation, this late work does indeed constitute a 'guilty' recantation of the once trenchant political*

41 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 251.

42 Peter Hallward, *Absolutely Postcolonial: Writing between the Singular and the Specific*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

commitments that constituted one half of his lifelong, modernist project»<sup>43</sup> (Au contraire, j'insisterai sur la centralité de l'éloignement de Glissant d'une pensée politique conflictuelle plutôt que de considérer l'œuvre qu'il a produite dans la dernière décennie. Dans son insistance utopique d'une Poétique de la Relation toute inclusive, ses derniers ouvrages représentent un rappel coupable de ce qui fut son engagement politique incisif pendant la moitié de son projet moderniste de toute une vie) (ma traduction). Bongie analyse comment le discours poétique de Glissant devient, notamment dans ses derniers essais, une pensée esthétique qui s'éloigne quand elle n'oublie pas totalement le principe de résistance et d'opposition tel qu'il l'exposait dans son *Discours Antillais*. Bongie commet l'erreur de réduire le dernier Glissant à un seul texte, *La Cobée du Lamentin*<sup>44</sup>, qu'il ne lit d'ailleurs pas vraiment avec attention car la préoccupation politique y est toujours présente<sup>45</sup> et il oublie un certain nombre d'interventions de l'auteur qui dévoilent toujours son implication dans le domaine politique<sup>46</sup>. Cependant il est vrai que la pensée archipélique porte le risque d'une opacité qui la place parfois au niveau des énoncés généraux où elle perd la spécificité des voix. Elle n'est donc pas dépourvue d'un certain essentialisme où elle rejoint un consensus contemporain dans le milieu universitaire et à l'intérieur du cadre d'une pensée postcoloniale qui place le mélange, l'absence de frontière et la diversité comme nouveau modèle d'être au monde. Ainsi l'opacité de l'autre représente le lieu où se situe l'irréductible de sa voix mais aussi l'emplacement possible d'une appropriation où la pensée archipélique se retrouve associée à des concepts qu'elle a servis à déconstruire comme, par exemple, celui d'aventure.

Je voudrais conclure sur cet aspect. Je dirais que, en effet, le rapport de l'Ailleurs dans l'espace insulaire poursuivi par chacun de nos auteurs a permis de s'attaquer à l'idée d'Aventure en tant que l'un des constituants de la réalité coloniale. L'île a permis à nos auteurs de dénoncer directement les ravages et le travail de destruction propre à l'entreprise colonial. Cependant je ne dirai pas qu'ils opèrent une déconstruction de l'aventure, si on entend par déconstruction une réflexion qui mettrait à mal les conditions qui rendent possibles l'élaboration d'un concept tel que celui d'aventure. Tous les trois nous proposent plutôt une version contemporaine de l'aventure

---

43 Chris Bongie, *Friends and Enemies, The Scribal Politics of post/colonial Literature*, Liverpool, University of Liverpool Press, 2008, p. 329.

44 Édouard Glissant, *La Cobée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005.

45 Voir, par exemple, son dernier chapitre dans *La Cobée Lamentin* sur la constitution d'un musée des Arts des Amériques.

46 Entre autres, le livre coécrit avec Patrick Chamoiseau, *Quand Tombent les murs*, Paris, Éditions Galaade, 2007. Dans ce texte, les auteurs s'attaquent directement à la création, par le gouvernement actuel français, d'un ministère de l'Immigration, de l'Intégration et de l'Identité nationale, considéré dans le texte comme un "mur-ministère".

qui prend toujours le risque de retrouver une idéologie dominante. De la disparition du sujet dans la contemplation d'une nature qui le dépasse au concept de créolité qui offre des sujets insaisissables parce qu'en état d'échange et de changement permanent, c'est la capacité du discours à faire opposition qui semble s'atténuer. Le fait que Le Clézio et Glissant ont signé le manifeste *Pour une littérature-monde*<sup>47</sup> élaboré par Michel Le Bris et Jean Rouaud en 2007 me paraît exemplifier cette idée. Tout d'abord, ce concept de littérature-monde est tellement vague qu'il ne permet pas de rendre compte de la spécificité des voix qui se font entendre au sein même du manifeste. D'autre part, ce concept même de littérature-monde trouve son origine au sein d'un festival et chez un auteur qui a toujours mis en avant une idée très traditionnelle de l'aventure ou du récit de voyage. Le Bris plébiscite et je cite « une littérature aventureuse, voyageuse, ouverte sur le monde, soucieuse de la dire ». Par leur présence, les auteurs s'inscrivent encore dans un cadre théorique ou se reproduisent les anciens modèles et dévoilent les liens qui les associent parfois à ces derniers.

---

47 Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.



# POUR UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DU VOYAGEUR DU DIVERS

OLIVIER SALAZAR-FERRER

UNIVERSITÉ DE GLASGOW

«Le voyage n'est pas une question de kilomètres, mais d'état d'esprit»

Nicolas Bouvier, *Charles-Albert Cingria en roue libre*, Genève, Zoé, 2005, p. 32.

Je voudrais présenter quelques réflexions sur ce que je pourrais appeler, sur les traces de Segalen et de Glissant, une phénoménologie du *voyageur du divers*, présupposant que tout récit de voyage met en œuvre à la fois une intentionnalité du voyage et une intentionnalité de l'écriture de voyage – le récit de voyage postulant implicitement sous la forme d'un pacte avec le lecteur la référentialité autobiographique d'un récit dont l'auteur est aussi le narrateur et le personnage, mais toujours en déplacement dans un espace géographique. Je m'intéresserai donc essentiellement aux récits qui présupposent une *praxis poétique* du voyage, étant écartés par hypothèse les récits de voyage fictifs, à visée exclusivement romanesque. C'est à cette condition que ma réflexion pourra porter à la fois sur une phénoménologie du *voyageur* et sur une phénoménologie de l'*écriture du voyage*<sup>1</sup>. Cette approche me semble présenter l'intérêt d'articuler notre réflexion avec un souci de réalité<sup>2</sup>, ou plus largement avec une action du voyageur du divers apte à modifier le réel approché par lui dans des expériences existentielles.

---

1 Disons aussitôt que si j'emploie le terme un peu pédant de «phénoménologie», je n'entends pas procéder à un inventaire des variations noématiques et noétiques des états de conscience du voyageur. Je supposerai que le voyage est une création de l'intentionnalité littéraire, et je suivrai ici d'assez prêt les suggestions de la théorie du récit exposée par Paul Ricœur dans *Temps et récit*. Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983.

2 Ce souci de réel est manifesté par un «double soupçon à l'égard du moi et du langage» selon les termes de Dominique Gournay dans son intéressante étude «*Équipée* de Victor Segalen ou chercher un sens à l'aventure», in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2001, p. 170.

Ce faisant, on pourrait objecter qu'en ne distinguant pas immédiatement entre le voyage de la diversité et son écriture, je prends un risque, celui de postuler une forme déjà menacée, car le contrat initial qui définit l'écriture de voyage est en train de subir des assauts post-modernes dont il n'est pas certain qu'il sorte indemne. J'essaierai de répondre à cette objection dans ma dernière partie.

Pour circonscrire plus précisément ce que je propose d'entendre par « voyageur du divers », je partirai des suggestions apportées par l'*Essai sur l'exotisme* de Segalen<sup>3</sup> et par l'*Introduction à une poétique du divers* d'Édouard Glissant. Chez le premier, le bovarysme de Jules de Gautier et sa sagesse spectaculaire sont transformés en un hyper-bovarysme artistique conçu comme une « mise en valeur du divers qu'il s'agit d'exécuter »<sup>4</sup>. Une telle évolution n'est pas étonnante car si « celui qui se conçoit se conçoit nécessairement autre qu'il n'est », ce n'est pas la connaissance de la réalité en soi qui est en question, mais la production volontaire et consciente de la *différence*, la multiplication des mondes engendrés par l'artiste *exote*. Si tout n'est qu'illusion, autant enrichir celle-ci de l'intérieur, et autant évoluer dans son espace interne par un principe de différenciation et d'appréhension des mondes autres, *l'exotisme*. Toutefois, *Équipée* nous oriente vers une dialectique plus subtile entre réel et imaginaire et en explore l'instabilité, préfigurant les réflexions de l'herméneutique moderne d'un Paul Ricoeur sur la configuration du monde par le texte dans la mimésis III. Ce que nous pouvons retirer de ce texte emblématique de Segalen, c'est le passage du récit de voyage à une réflexivité, à une conscience philosophique de ses conditions de constitution dans le moment de l'écriture. Cela définit un trait essentiel du voyageur de la diversité.

À vrai dire, ce qui a été expérimenté chez Segalen dépasse la forme de l'écriture de voyage. Les grands poèmes tels que *Stèles* sont eux aussi des productions de l'exotisme qu'il affirmait pourvoir d'une suite qui n'ait en rien l'image « de la Chine, même pas le papier »<sup>5</sup>. En réalité, le principe de déplacement initié par Segalen n'est pas spatial; nous sommes plutôt en présence d'un principe de « déterritorialisation » deleuzien, qui défait une syntaxe logique, sociale et politique pour créer un *espace ouvert*, projet que nous trouvons également repris par Kenneth White<sup>6</sup>. En relisant les

---

3 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, in *Œuvres complètes, t. 1, Cycles et apprentissages – Cycle polynésien – cycle musical et orphique – cycle des ailleurs et du bord du chemin*, Coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1995.

4 Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme*, 5 janvier 1913, *ibidem*, p. 769.

5 Victor Segalen, Lettre à Henry Manceron du 3 février 1913, Victor Segalen-Henry Manceron, *Trahison fidèle, Correspondance 1907-1918*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 134.

6 Kenneth White, *La Figure du dehors*, Biblio essais, 2001. Il convient de procéder au rapprochement White-Deleuze avec les réserves exprimées par Kenneth White dans *Dialogue avec Deleuze*, Paris, Isolato, 2007.

lettres de Segalen, il apparaît clairement qu'il conçoit l'exotisme comme une « décatégorisation », créant, je le cite, « un genre littéraire nouveau »<sup>7</sup>. Le genre littéraire de *Peintures*, annonçait-il, sera « Boniments » ou « Parades aux tréteaux de foire »<sup>8</sup>. Cela nous invite à penser le déplacement exotique comme une déterritorialisation des genres, c'est-à-dire comme le passage d'une logique de la distribution à une logique de la circulation rhizomatique, fidèle à la suggestion de Deleuze qui définit le nomade comme « le Déterritorialisé par excellence »<sup>9</sup>. Segalen, dans son déplacement de la Polynésie à la Chine, puis de la Chine à la Bretagne, comme Gauguin de La Martinique à la Bretagne, puis de la Bretagne à la Polynésie, déplace ainsi ses coordonnées phénoménologiques, sociales, morales et culturelles pour concevoir du nouveau. Si une telle conception reste encore tributaire d'une jouissance quasi mallarméenne de la représentation, elle n'en inscrit pas moins la visée du voyageur dans un mouvement excentrique.

Le voyageur du début du siècle était profondément marqué par l'idéologie territoriale issue des nationalismes du XIX<sup>e</sup> siècle. On a amplement écrit sur le fait que le facteur d'identification nationale agit comme un principe de sélection, d'interprétation, de commentaire du réel, et constitue l'arrière-plan sur lequel se tisse la mise en intrigue du récit de voyage. L'effondrement des idéologies territoriales, au sein de ce que Glissant appelle les cultures *ataviques*, a engendré cette pensée de la créolisation universelle, poétique de la marge et de « l'archipélisation » : « La pensée archipélique convient à l'allure de nos mondes. Elle en emprunte l'ambigu, le fragile, le dérivé. Elle consent à la pratique du détour, qui n'est pas fuite, ni renoncement. Elle reconnaît la portée des imaginaires de la Trace, qu'elle ratifie » écrit-il<sup>10</sup>. Lorsque l'espace géographique peut se donner comme un principe géopoétique, pour reprendre le terme de Kenneth White dans *L'Esprit nomade*<sup>11</sup>, ce n'est pas sur le modèle dominateur de l'esprit d'un territoire ou d'une communauté identifiée par une délimitation géographique, mais comme un transfert d'expériences et de relations. Ainsi, l'île se présente chez Glissant non comme clôture ou comme encerclement, mais comme un ensemble de potentialités d'approches et de départs vers d'autres points accessibles sur la carte. Elle est une potentialité de relations analogue à celles que l'on peut tracer sur une carte marine. De même, dans *Gens des nuages* de J.-M. G. et Jémia Le Clézio, la perception du relief est filtrée à travers la culture rencontrée. L'ascension emblématique du rocher de Tbeila illustre bien cette géopoétique, associant le géologique à l'historique,

7 Victor Segalen, Lettre à Henry Manceron du 3 février 1913, *op. cit.*

8 Idem.

9 Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 473.

10 Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, poétique IV*, Paris, Gallimard, 1995, p. 31.

11 Kenneth White, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

et matérialisant un point de contact entre le ciel et la terre. On pourrait aussi citer la description de la remontée de la Saguia el Hamra, filtrée à travers l'histoire de la tribu de Jémia, où se mélangent les temporalités familiale, géologique et historique, comme un rappel des trois histoires braudéliennes<sup>12</sup>. Le couple européen, qui est aussi le (double) narrateur, entre délibérément dans cet espace et cherche à assimiler ses catégories culturelles à travers une lecture du soufisme, mais aussi grâce à un mouvement d'excentricité à l'égard de sa propre culture et de sa propre histoire européenne.

Cette excentricité est assurément essentielle pour définir un « voyageur du divers ». Chez Glissant, on sait que c'est le schème de la prolifération, à l'image des plantes épyphites des forêts tropicales, qui fournit les principes d'un style baroque, liant une expérience de la vie végétale à une forme d'expression. Tous ces transferts relèvent de l'intime connivence entre le monde et l'écriture, sur un autre mode que l'identification nationale, monolithique. Cela dit, le concept de « créolisation » reste relativement vague. Bien que la narration de voyage s'y prête de façon assez variable à cause de sa non-adhérence aux structures culturelles traversées, ces suggestions polémiques, inscrites dans la continuité segalénienne par Glissant, me semblent surtout valoir par une visée, un type d'excentricité libératrice. J'irai donc plus loin et je poserai la question de savoir s'il n'est pas possible de penser une excentricité plus radicale, une ascèse, bref, une « désappropriation » du voyageur ? C'est cette question que je voudrais développer, de façon à vivifier l'héritage dont il vient d'être question.

Esquisser une phénoménologie du voyageur de la diversité suppose une exploration de certains invariants existentiels du voyage que je propose d'appeler des « figures » puisqu'ils fonctionnent comme des moteurs narratifs. Pour éviter de concevoir le voyageur du divers comme un simple esthète de la diversité, je poserai comme première condition un « souci de réel » de l'écriture de voyage, souci toujours menacé qui doit être conçu plutôt comme une visée que comme un fait réalisé.

La première figure que je distinguerai est celle du *dépaysement*. C'est un concept emprunté à *Apologie du dépaysement* (ou du déracinement) du philosophe russe Léon Chestov<sup>13</sup>. J'emploie à dessein un concept qui sert d'arme contre une ontologie essentialiste. Le dépaysement est beaucoup plus qu'un mouvement dans l'espace, qu'une délocalisation, c'est une mise en question et parfois une transformation, des coordonnées même de la perception et de la représentation du voyageur. Pourquoi un déracinement ? Essentiellement parce que la disponibilité de la sensibilité est étroitement

12 Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949, réédition 1966.

13 Léon Chestov, *Sur les Confins de la vie. Apothéose du dépaysement*, Paris, Éditions de la Pléiade, J. Schiffrin, 1927.

liée à l'effondrement des coordonnées sociologiques, culturelles, religieuses et linguistiques induit par le voyage.

Il est intéressant de noter que certaines catégories de voyageurs s'efforcent de réduire ce déracinement en recréant des espaces symboliques où leur statut social, culturel, politique est exprimé, par exemple par le système symbolique déployé dans un grand hôtel international. L'exercice de l'attention et la qualité de la sensibilité sont alors proportionnés à cette neutralité. Il y a dans ces espaces neutralisés une protection pragmatique pour empêcher la catastrophe référentielle qui constitue peut-être le voyage radical. Les variations exotiques qui se déploient à partir de ces espaces neutralisés en fonction des conventions symboliques européennes n'induisent aucun bouleversement phénoménologique celle du voyageur, mais une attestation de sa puissance, comme chez le voyageur européen mis en scène dans les divers écrits de Paul Morand dans les années trente et bien illustrée par l'expression fameuse de *Magie noire* : « 50 000 kilomètres. 28 pays nègres. »<sup>14</sup> Ce voyageur pressé consomme littéralement une représentation de soi qui lui est vendue comme telle par des structures de luxe. Le voyage européen ou mondial s'effectue alors au sein d'un groupe mondain, identifié par la fréquentation de lieux emblématiques du snobisme des lettres et par des pratiques, un *modus vivendi* colonial, un style de conversation et de jouissance étroitement codifié fonctionnant comme un principe élitiste.

Inversement, le voyageur ethnologue engagé dans un processus de compréhension remplace cette consommation d'images de soi par une remise en question de soi. Les travaux ethnologiques de Dominique Sewane<sup>15</sup> illustrent bien ce dépaysement épistémologique et culturel visant la compréhension d'une culture africaine qui apporte une réflexion nouvelle sur sa propre culture. Segalen, certes, avait déjà ouvert la réflexion contemporaine à cette compréhension du divers comme la condition d'une *jouissance d'une différenciation culturelle indéfinie*, mais cette dernière restait fortement attachée à l'idée d'une justification esthétique du monde. Toutefois, remarquons-le, l'influence de la philosophie spectaculaire de Jules de Gaultier sur l'*Essai sur l'exotisme* semble aussi impliquer un scepticisme affectant la connaissance du moi conçu comme un *autre* dont

---

14 Paul Morand, *Magie noire*, préliminaire, Paris, Ferenczi, 1936, p.6. Cf. également : *Le voyage*, Paris, Hachette, 1927 ; *Paris-Tombouctou*, documentaire, Paris, Flammarion - La Rose des Vents, 1928. Il faut beaucoup de complaisance terminologique pour accepter de lui donner le qualificatif segalénien « d'exote » comme le fait Gilbert Soubigou dans son étude : « Paul Morand, l'Exote (1888-1976) : un voyage dans l'œuvre ; une œuvre sur le voyage », Société Internationale d'Études des Littératures Coloniales, [http://www.sielec.net/pages\\_site/FIGURES/soubigou\\_morand.htm](http://www.sielec.net/pages_site/FIGURES/soubigou_morand.htm).

15 Notamment, Dominique Sewane, *Le souffle du mort*, Paris, Terres Humaines, 2003, pp. 37-38 et *Les Batāmmariba, le peuple voyant : carnets d'un ethnologue*, Paris, La Martinière, 2004.

l'irréductibilité est le fait même du bovarysme défini comme « faculté de se concevoir autre ». Ce qui fait, me semble-t-il, que le narrateur segalénien d'*Équipée* par exemple, entre dans un espace inquiétant où la dialectique du réel et de l'imaginaire affecte aussi la représentation de soi.

La seconde figure d'une phénoménologie du voyageur du divers est ce que nous pourrions nommer la « décatégorisation du regard » qui évolue entre un pré-texte et un post-texte. Le voyageur est un sujet interprétant et toute errance effectue un parcours herméneutique chargé d'un travail interprétatif, qu'il soit l'errance surréaliste du *Paysan de Paris* d'Aragon ou l'itinéraire du couple J.-M. G. et Jémia Le Clézio tendu vers le dévoilement d'une vérité sans forme, Al Tariqa, la voie soufie, dans la restitution d'une origine enracinée dans l'histoire de la tribu des Arousiyines dans le sud marocain. Personnellement, dans ce dernier cas, il me semble qu'il s'agit déjà d'une construction, que l'écriture du voyage a fait œuvre littéraire, c'est-à-dire appel à la cohérence, à la condensation stylistique, à une topologie de la *quête spirituelle*. L'écriture du voyage, comme le remarque fort bien le narrateur d'*Équipée* de Segalen, évolue sur le fil très fragile d'une dialectique entre le pré-texte et le réel.

Le récit de voyage s'inscrit toujours en palimpseste sur un paysage d'écriture plus ancien, même lorsqu'il appartient aux zones de silence qui le façonnent. L'itinéraire parcouru par Le Clézio dans la vallée du Draa est hanté par les carnets de Michel Vieuchange relatant sa pérégrination hallucinée vers Smara et par la trace de Camille Douls. Dans *Bourlinguer* de Blaise Cendrars, qui entretient une relation fictionnelle et mythographique au réel biographique, le voyage à Naples devient un voyage de l'écriture dans l'écriture, une série de variations fuguées sur des mondes possibles dont les coordonnées sont essentiellement bibliographiques<sup>16</sup>.

La décatégorisation doit être entendue non seulement au niveau de la structuration narrative, mais surtout au niveau de ses principes transcendants. Il s'agit alors d'affronter ce que Michel Foucault nomme « l'hétérotopie » à propos de la Chine<sup>17</sup> et de modifier les catégories même de la réflexivité. Puisqu'il s'agit de suivre la trace de Segalen, citons l'œuvre de François Julien qui nous offre aujourd'hui un exemple précis d'une telle décatégorisation et d'une « reconfiguration du champ du pensable » au profit d'une assimilation de la pensée chinoise<sup>18</sup>. On pourrait également

---

16 Je renvoie à mon étude : « Le sens de la mythographie chez Blaise Cendrars », in *Phénoménologies de l'écriture de soi*, Textes réunis par Jean Leclercq et Nicolas Monseu, Dijon, EUD, 2009, pp. 139-148.

17 Je renvoie à l'excellente étude de Lise Schreier : *Seul dans l'Orient lointain, les voyages de Nerval et de Ducamp*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 2006, pp. 18-22.

18 Citons entre autres : François Julien et Thierry Marchaisse, *Penser d'un dehors : la Chine, Entretiens d'Extrême-Orient*, Seuil, 2000 et « Du Temps » – *Éléments d'une philosophie*

considérer l'œuvre picturale d'Henri Michaux comme profondément modifiée par certains aspects de la civilisation chinoise<sup>19</sup>.

Mais pourquoi « décatégoriser » ? Pour sa part, Glissant nous fournit une bonne illustration des codifications de la perception du voyageur lorsqu'il évoque le « voyage réglé de Chateaubriand »<sup>20</sup>, ce qui peut s'appliquer en réalité à un grand nombre de récits de voyages romantiques, de Lamartine à Gérard de Nerval, en passant par Hugo et Théophile Gautier, qui utilisent un certain nombre de variations littéraires sur des topos esthétiques déjà codifiés du voyage en Orient, en Espagne ou à travers les Alpes. Nous n'y trouvons pas seulement des archétypes de description, des sélections topographiques, des modèles d'interprétation des émotions, mais aussi des invariants esthétiques de la perception de l'espace et du paysage. Autre exemple de cette codification du regard, des poètes comme Léon Dierx ou Leconte de l'Isle fondent le relief réunionnais dans le creuset rousseauiste et néo-romantique.

Pourtant, on objectera immédiatement l'impossibilité ou les difficultés d'une telle décatégorisation par le poids de l'hypertexte auquel appartient le voyageur. Lorsque Nicolas Bouvier écrit dans *L'Usage du monde*, après une période de maturation de nombreuses années, son séjour à Tabriz, c'est l'hypertexte des *Lettres persanes* de Montesquieu qui souffle un style, un détachement, une leçon de relativité. Il y a du Voltaire, il y a du Montesquieu dans l'humour de Bouvier. Il y a l'hypertexte du *Devisement du monde* de Marco Polo et la trace d'Ella Maillard dans *L'Usage du monde*, bref tout un métissage littéraire qui sait se faire invisible. Lorsque Segalen arrive aux îles Marquises en 1903, il va percevoir la culture polynésienne à travers les yeux du peintre et les écrits de Gauguin. L'hypertexte de *Noa Noa*, lui-même nourri de la lecture de l'ouvrage de Jacques Antoine Moerenhout, *Les Îles du Grand océan*, se retrouve peut-être dans les esquisses que sont « Le maître du Jouir », et « La marche du feu » et dans l'écriture des *Immémoriaux*. On pourrait même dire que la révolution de la visualité accomplie par la peinture de Gauguin se métamorphose en projet d'écriture chez Segalen. Même désincrustation à l'égard de la forme grecque, même éloignement de l'ethnocentrisme linguistique, même distance à l'égard du romantisme, même fascination pour les limites du pensable aux frontières interculturelles.

---

*du vivre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2001, et particulièrement le paragraphe 3 de la partie III, « Transition-Distension » : « Bord à bord : passer par la Chine défait les catégories d'Aristote », pp.79-80. D'une certaine façon, l'œuvre de François Julien constitue une application quasi transcendantale au sens kantien de décentration catégorielle qui prolonge la visée excentrique amorcée par Segalen. Elle en diffère cependant considérablement par sa finalité éthique qui l'inscrit dans une « finalité du vivre ».

19 Cf. Nina Parish, *Henri Michaux, experimentation with signs*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, pp. 163-164.

20 Édouard Glissant, *L'intention poétique, Poétique II*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 89.

La déconstruction et l'indestructible héritage du texte ne portent point préjudice aux échappées violentes de Segalen ni à l'admirable différence qui marque ses œuvres. Car il ne s'agit pas tant en vérité d'échapper que de trouver des chemins originaux en choisissant de nouvelles fascinations créatrices. Chez Segalen, c'est la forme claudélienne qui, rencontrant la philosophie de Jules de Gaultier, nourrie de Rimbaud et de symbolisme qui conduit à un objet étrange, l'Exotisme, le culte esthétique du divers.

C'est dire si la rupture même avec l'hypertexte, très relative, doit néanmoins représenter une polarité pour le voyageur du divers qui ne veut pas en être prisonnier. Ce qui induit une confrontation avec des états limites du voyageur, des basculements, des effondrements psychiques, bref des *variations catastrophiques* qui représenteraient la véritable confrontation avec l'Autre. Il me semble la quête de l'accord originel dans *Voyage chez les Tarahumaras* d'Antonin Artaud<sup>21</sup> frôle ce genre de crise mais qu'elle n'apparaît véritablement que dans *Poison Scorpion* de Nicolas Bouvier, qui, sous la forme de l'emprise d'un envoûtement magique à Ceylan, exprime de telles expériences. Il serait intéressant de parcourir un certain nombre de récits explorant la perte des repères et la catastrophe psychique du voyageur, pour savoir si les récits de voyage au XX<sup>e</sup> siècle se sont avancés jusqu'à cette « expérience du gouffre » définie par Benjamin Fondane comme : « [...] la soudaine vision que leurs convictions – les plus fermes, les plus assurées – étaient sans fondements et qu'il fallait, sans le pouvoir cependant, renoncer à elles, qu'on était soumis à une sorte d'envoûtement et que le monde est inexplicable sans l'hypothèse de cet envoûtement. »<sup>22</sup>

La troisième figure que je voudrais utiliser pour caractériser un voyageur du divers est celle la *disponibilité ou non-résistance*. Cette disposition se traduit spatialement par l'errance, le vagabondage, la divagation et la déambulation et apparaît chez Glissant sous le nom de « Drive »<sup>23</sup>. La métaphore du nuage me semble fournir une figure poétique exemplaire pour exprimer cette qualité du voyageur. Il y a dans la disponibilité une sorte de praxis de la diversité. Matsuo Bashô, dans *La sente étroite du bout-du-monde*, se décrit comme un « lambeau de nuage cédant à l'invite du vent »<sup>24</sup>. La conception gidienne de la disponibilité, très liée à la condition d'une grande bourgeoisie gâtée et à un hédonisme narcissique de la sensation, ouvre cependant une porte sur une non-résistance aux obstacles,

---

21 À propos du voyage d'Antonin Artaud au Mexique, je renvoie à l'excellent article de François Gaudry, « Artaud au Mexique », in *Mélysine*, n°VIII, « L'Âge ingrat », pp. 111-121.

22 Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, chap. XXI, Paris, Seghers, 1947, p. 229.

23 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1995, p. 130.

24 Bashô, *La Sente étroite du bout du monde* (奥の細道), *Journaux de voyage*, Traduit du japonais par René Sieffert, POF, 2001, p. 71.

une absence de projection sur le futur, une intentionnalité centrée sur le contenu de l'instant. À la trajectoire, au pro-jet de l'itinéraire préconçu s'oppose l'errance et la déambulation. C'est encore François Julien qui en offre une analyse à travers une lecture de l'œuvre de Wang Fuzhi avec le concept taoïste de «l'évoluer au gré»: «Au moment où l'on est en rapport avec les existants, c'est en fonction de ce monde actuel qu'on engendre une adéquation au moment, sans instituer au préalable d'esprit advenu en vue d'attendre cela.»<sup>25</sup> François Julien, en opposant dos-à-dos la conception heideggerienne du «souci» et de «l'insouciance» de la tradition chinoise de «l'évoluer au gré», effectue une analyse quasi phénoménologique de la disponibilité en notant que l'évoluer au gré, conçu comme «capacité d'épouser à tout moment la modification du moment», présuppose «la critique des disjonctions (partis pris moraux ou disjonctions théoriques) formant barrage à l'occurrence du moment»<sup>26</sup>. Cette analyse, je crois, touche de très près à l'expérience du temps transmise par le récit de voyage lorsqu'elle défait le réseau de finalités qui s'impose au voyageur occidental. Qu'il s'agisse de la quête spirituelle médiévale, du voyage éducateur imaginé par Fénelon dans *Télémaque* ou du voyage romantique bien illustré par *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* du Vicomte de Chateaubriand, l'orientation de la narration de voyage libère rarement cette pleine disponibilité qui apparaît plutôt thématifiée par les poètes, notamment Rimbaud.

La métaphore du nuage utilisée par Basho est intéressante car le nuage qui obéit aux vents leur doit aussi ses formes et l'imprévisibilité de son itinéraire. Il s'offre aux jeux de l'évanescence et des métamorphoses. Il appartient aussi à l'espace ouvert du ciel. Cette disponibilité nous enseigne non seulement un désengagement des intérêts exclusifs du moi, mais également une décristallisation de l'identité, y compris de l'identité réflexive, de l'identité biographique, chargée de mémoire que le voyageur trimballe avec lui comme une image durcie de lui-même, avec un éventail de préconceptions sur ce qu'il peut ou ne pas lui arriver, préfigurant en quelque sorte à l'avance la forme de l'événement possible. Le désengagement vis-à-vis de la réflexion me semble un thème particulièrement fécond, tant il constitue une rupture avec une certaine conception classique que l'on trouve illustrée par exemple par les récits *Voyage au Congo* et *Retour du Tchad* de Gide où la dénonciation des abus du système colonial participe d'une réflexivité morale que l'on retrouve dans le *Journal* et qui s'accroît avec le commentaire gidien sur cette évolution de la prise de conscience constitué par un appareil de notes. À l'opposé, la condition de la disponibilité

25 François Julien, «*Du Temps*» – *Éléments d'une philosophie du vivre*, op. cit., p. 191. L'ouvrage cité est: Wang Fuzhi, *Zhouyi neizhuan quanshu*, Changsha, Yuelu Shushe, 1988, vol.1, p. 58.

26 François Julien, op. cit., p. 193.

implique un silence de la réflexivité que François Julien rappelle avec une grande finesse : « [...] cette adéquation de l'esprit ne doit pas seulement faire oublier les disjonctions, elle doit elle-même se faire oublier. »

On voit que cette disponibilité implique ce que Nicolas Bouvier appelle dans plusieurs écrits un « exercice de disparition » en référence à des arrière-plans philosophiques bouddhistes ou taoïstes. Ce concept conduit à une mise à distance de soi qui est à la fois un exercice ironique et une aptitude picaresque au jeu avec soi-même. Elle se traduit en général par une écriture pleine d'humour et que nous retrouvons souvent dans les journaux des pérégrinations poétiques des poètes japonais tels que Bashô. Pour illustrer cet « exercice de disparition » et son fantasme de la transparence de l'observateur, je renvoie à ce beau passage de *L'Usage du monde*, où Bouvier, se trouvant sur la terrasse d'une auberge iranienne, une *tchaiikane*, éclairée par un clair de lune, s'est levé en pleine nuit. Il aperçoit, tout en restant invisible, une jeune tzigane se glisser dans ses robes de couleurs, et boire de l'eau à une outre : « C'est parce qu'elle se croit seule, écrit-il, qu'elle est si émouvante et libre d'attitude. Au moindre geste elle s'enfuirait. Je fais le mort, j'étanche, moi aussi, ma soif en faisant provision de grâce. »<sup>27</sup> Cette remarque me semble particulièrement suggestive si on la replace dans l'histoire du regard dominateur du voyageur occidental qui exige d'être reconnu comme observateur avant que de se soucier de la qualité du voir.

L'autre condition phénoménologique de la disponibilité du voyageur du divers me semble être une mise à distance axiologique, une suspension, de ce formidable appareil de sélection, de hiérarchisation et de censure qu'est le jugement, l'évaluation morale et esthétique. Je crois que la suspension de l'éthique libère le regard du voyageur et les structures narratives qui le traduisent. Il n'y a pas véritablement de disponibilité sans une liberté vis-à-vis des impératifs du jugement, de la catégorisation, bref vis-à-vis de tout un mécanisme très complexe d'auto-évaluation qui agit comme une censure à l'égard du champ presque infini des possibilités de perception. Des travaux célèbres ont fait la théorie des marqueurs axiologiques du voyage colonial, de leurs présupposés idéologiques etc. Mais il est vrai que la suspension est relative et ne peut se pratiquer que par une distance ironique et vigilante avec soi.

La figure suivante du voyageur du divers me semble placée sous le signe de l'échange. Les cultures ataviques, les cultures dominantes, ont longtemps produit un voyageur *appropriant*, déterminant par exemple notamment un certain régime conquérant de la sexualité dont le prototype serait *Madame Chrysanthème* (1887) de Pierre Loti. Même la visée photographique peut être un mode appropriant. Toute une phénoménologie de la littérature

---

27 Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 275.

«appropriante» serait également à faire. Si on veut se tenir entre la praxis du voyageur et l'écriture du voyageur, il faudrait convoquer une micro-sociologie de l'appropriation de l'espace et de la temporalité, s'intéressant par exemple, à l'occupation de l'espace par le corps du voyageur. C'est pourquoi le modèle de la *quête possédante* me semble une figure aliénante, typique d'une culture de l'appropriation, de la réintégration, à moins qu'elle ne soit subvertie de l'intérieur par la conscience de son artificialité. En ce sens, il me semble essentiel que le voyage bouleverse le régime de la propriété et ses clôtures phénoménologiques et sociales. Si le voyageur tient à garder avec lui ses indices de propriété, de pouvoir économique et social, il ferme devant lui un grand nombre de portes et est voué à ne rencontrer qu'un monde préparé et préconçu pour lui qu'il devra acheter. C'est ce que j'appellerais une «liberté de déliement» du voyageur.

C'est dire que je ne crois absolument pas au voyage ou à l'écriture du voyage comme quête d'identité, ou même comme connaissance de soi, ou encore comme propédeutique morale, mais comme transformation de soi liée à une série de déconstructions et d'effondrements. Le discours sur l'échange que Michel Serres a proposé au Japon à la villa Kujoyama<sup>28</sup> me semble particulièrement juste, parce qu'il permet d'inclure dans la praxis du voyageur du divers la visée de traduction. La traduction comme échange, comme réciprocité et non comme réduction de l'autre à une identité, est une figure essentielle du voyage du divers. Comme le note Julia Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes*<sup>29</sup>, ne possédant pas une langue traversée ou la possédant imparfaitement, la perception socio-linguistique de l'étranger est comme voilée. L'acquisition fragmentaire des valeurs somatiques d'un langage étranger est un langage réduit à sa pragmatique, un langage sans goût, sans épaisseur, une langue fantôme, qui participe à une désappropriation du monde.

Il faut consentir à cette dépossession presque transcendante du langage, accepter la schizophrénie entre une langue pensée et une langue parlée, ou du moins fragmentée et mutilée pour affronter la traduction et ses incertitudes. L'affrontement du divers dans le voyage doit assumer l'opacité sémantique et référentielle de la traduction et c'est dans la visée propre à cet affrontement que réside peut-être l'essentiel d'une phénoménologie du voyageur du divers. Lorsque le récit se construit dans une langue descriptive étrangère à celle dans laquelle se construisent les représentations d'une autre culture, c'est la conscience de cette opacité qui fait la conscience (douloureuse) de la diversité. Le malentendu, à cet égard, est plutôt une révélation qu'un échec. Sans même développer les méfaits d'un colonialisme linguistique, il

28 Michel Serres, *Pour célébrer l'échange*, Kyoto, Villa Kujoyama, 1992.

29 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1991.

est évident que toute traduction est à la fois approximation et destruction du sens comme le manifeste Heidegger dans son célèbre entretien imaginé entre un japonais et un questionnant avec la réponse du japonais : « À présent je comprends mieux où vous présentez le péril. La langue de l'entretien ne cessait de détruire la possibilité de dire qui était en question. »<sup>30</sup>

J'ai essayé de réfléchir aux conditions phénoménologiques du voyageur du divers en suivant le fil fragile d'un souci de réel pour caractériser cette ascèse moderne du voyage. On peut cependant se demander si ce souci n'est pas menacé par la mise en texte de l'expérience du voyage, que ce soit par un processus d'hyper-interprétation poétique comme dans *Les Pas perdus* ou *Nadja* d'André Breton, ou par un processus d'essentialisation et de stylisation poétique comme chez Henry Michaux. Le réel fuit, s'évapore, prend la forme de résurgences littéraires, devient fable, mythe ou figures poétiques abstraites. Le processus d'écriture lui-même est à double face, fidèle et infidèle, créateur d'un sens en incertaine relation avec ses dénotations. Le pacte initial de référentialité noué avec le lecteur se dissout alors et le récit de voyage accède aux jeux de miroir et aux mises en abyme de la post-modernité. Le pacte implicite avec le lecteur est si fragile que l'on est tenté de franchir le pas, de mêler le fabuleux, le rêve et l'advenu, de réorchestrer le réel, de jouer avec les structures temporelles en procédant à une série d'emboîtements, de mises en abyme, et pour finir une remise en question de la mise en écriture du voyage lui-même.

Bref, les présences réelles s'effacent derrière des jeux de réflexion qui tissent une architecture dans l'espace littéraire. Le récit autobiographique devient auto-fiction et nous retrouvons bien sinon une nouvelle autonomie formelle de la littérature, du moins une auto-production de l'objet littéraire, pour lequel toutes les incidences référentielles avec le monde sont devenues problématiques. En témoignent les vrais faux voyages retracés dans la littérature française par Blaise Cendrars dans *Bourlinguer*, par Frederic Prokosch dans *The Asiatics* et *Voices*, par W.G. Sebald dans *Vertiges* ou dans la littérature espagnole par l'étonnant *Docteur Pasavento* de Enrique Vila-Matas<sup>31</sup> et ses autres récits. Le voyage du Docteur Pasavento à travers l'Espagne, l'Italie, la Suisse et la France évolue dans un espace littéraire, lui emprunte des motifs, des obsessions, des figures qui finissent par absorber la substance même du monde. La littérature est devenue « transcendantale » en un sens quasi kantien. Pourtant cette quête pour parvenir à disparaître, à cesser d'être soi, pour se résorber dans la transparence de l'espace littéraire, comme la mort emblématique de Robert Walser dans la neige, nous offre

30 Martin Heidegger, « D'un entretien de la parole, entre un Japonais et un qui demande », in *Acheminement vers la parole*, trad. J. Beaufret, W. Brokmeier, F. Fédier, Paris, Gallimard, col. « Tell », pp. 88-90.

31 Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, Paris, Christian Bourgois, 2006.

une variation presque musicale sur la disparition du sujet dans la littérature post-moderne.

L'écriture du voyageur du divers ouvre-t-elle donc sur une dissolution ? Le parcours que nous venons d'effectuer est celui d'une déconstruction, et la trajectoire du voyageur du divers se présente plus comme une désappropriation que comme une compréhension à la poursuite d'un réel fragile et instable. Pourtant, il me semble que l'écriture du voyage, bien que risquée, contient aussi un triple moment positif qui est celui de la *reconnaissance*, de la *compréhension* et de la *création*. Je voudrais les envisager dans ma dernière partie tous trois comme les effets positifs d'une « mise à distance de soi ».

D'une part, l'ascèse du voyageur du divers le prépare à la reconnaissance éthique. Ainsi que le note Paul Ricœur, le mot commun désigne un concept double puisqu'il dénote à la fois un acte d'identification et un sentiment de gratitude<sup>32</sup>. Il peut sembler bizarre au premier abord qu'il contienne ces deux significations, mais précisément, cette gratitude identifie au fond la profonde humanité d'un autre que soi. Elle est une connaissance redoublée, re-itérée de l'humanité d'un autre que soi. La reconnaissance se définit intentionnellement. Mais en tant que visée, elle est une attestation de l'existence de l'autre, de sa dignité d'exister. C'est un très beau concept de relation. Il présuppose la non-suffisance à soi. C'est pourquoi ce concept me semble opératoire pour penser la conscience d'une identité dans la différence qui jalonne une poétique de l'errance. Elle introduit non pas seulement une dimension morale ou normative, mais le moment d'un acte de conscience. Il ne s'agit pas simplement de reconnaître une autre culture, mais de lui être *reconnaissant*. À la fin de *Gens des nuages*, Le Clézio exprime une reconnaissance à l'égard des Aroussyines qui lui ont apporté, à travers leur différence, une image ou un rêve de perfection<sup>33</sup>. Ici, je marquerais ma distance avec ce mot de « perfection », car l'idéalisation me paraît dangereuse, car elle esthétise la morale, et ne peut qu'engendrer une méconnaissance.

La reconnaissance mutuelle, pour sa part, me semble le lieu par excellence d'une poétique de la relation, car elle invite à ce *koinos*, à cette communauté d'un lieu poétique partagé, d'une œuvre qui née d'un lieu n'existe en aucun lieu. Je crois que la traduction est une véritable *praxis* de la reconnaissance. Pour parler en termes deleuziens, le voyageur traverse obliquement les espaces striés organisés par des règles urbaines et les communautés humaines compartimentées avec leurs facteurs d'identité. Le voyageur ne reste soumis qu'aux lois expresses gérant la condition des

---

32 Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, « Folio Essais », Paris, Gallimard, 2004, notamment toute l'introduction et la conclusion, p. 396.

33 J.-M. G. & Jémia Le Clézio, *Gens des nuages*, Paris, 1997, Gallimard, p. 147.

étrangers et les passages des frontières, pour le reste tributaire d'une morale plus universelle et en même temps plus individuelle qui gagne beaucoup à congédier un certain nombre de règles aussi inutiles qu'embarrassantes. Enfin, comme cela a été souligné par Nicolas Bouvier, tout voyage est une métaphore condensée de la finitude humaine, et le voyageur, par sa mobilité désappropriante, par son exercice du départ, s'exerce à sa finitude et à sa condition de passager du monde, bref à la désappropriation ultime qu'est la mort.

Un bon exemple apparaît dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier qui réussit à décrire la rencontre de Zorab, un coiffeur poète de Téhéran en train de lire un poème de Michaux dans sa boutique, en gardant une grande fidélité à une individualité possédant son histoire propre<sup>34</sup>. La rencontre ici a lieu par la médiation d'un poème, l'incidence de la rencontre s'éclaire par la connivence poétique d'un poème qui se réfléchit dans la fragilité existentielle d'une existence transitoire manifestée par le poème de Michaux. Cette union du singulier et de l'universel fait tout le prix de cette écriture.

Dans les déplacements de coordonnées qui font du voyageur un être *atopique*, la traduction laborieuse, approximative, asymptotique construit paradoxalement un *topos* commun, qui est d'abord une immanence matérielle, affective, pour citer le postulat de la phénoménologie matérielle de Michel Henry. Ce lieu commun, ce topos dans l'immanence, mais approché asymptotiquement dans la pratique laborieuse de la traduction, me semble apportée par la *poésie chantée et musicalisée*.

La musique, en deçà des langues identitaires, constitue un lieu universel pour l'immanence affective, même si elle est toujours culturellement et historiquement codifiée. La poésie, elle, construit son universalité sur des significations, c'est-à-dire sur le modèle de la babélisation. C'est pourquoi la poésie musicalisée, rythmée, associe deux approches complémentaires de l'universalité. Le *koinos* du voyageur, c'est ce lieu sans espace, c'est la poésie chantée, mémorisée, comme ce chant de l'aède aveugle, double d'Homère, au chant VIII de l'*Odyssee*. L'hospitalité des Phéaciens manifeste un partage de la nourriture et du vin, mais aussi le partage du chant, face auquel Ulysse pleure, révélant sa fragilité avant l'épisode de la force. Passage étonnant par l'auto-référentialité du pouvoir de la poésie musicalisée sur un des personnages du récit, isomorphe à l'effet du récit homérique sur son lecteur. Cet arrêt dans le voyage suggère que la musique et la parole partagée peuvent être le lieu du divers, le point de l'interférence entre l'étranger et l'hôte. C'est ce qui me semble éclairé par l'expérience de l'hospitalité qui suspend momentanément la relation économique à l'autre et le cloisonnement des espaces privés et publics.

---

34 Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Préface d'Alain Dufour, Droz, 1999, p. 219.

Comme l'indique l'ambiguïté sémantique du mot «hôte», l'exercice du don de l'invitant fait secrètement écho à la désappropriation matérielle de l'invité. Il y a ici un *lieu* nouveau par lequel l'invitant manifeste sa propre liberté à l'égard de la contrainte économique et une ouverture à *l'échange* et à la *reconnaissance*, même si comme le souligne Paul Ricœur «Jusque dans la festivité de l'échange des dons, l'autre reste inaccessible dans son altérité en tant que telle.»<sup>35</sup>

Pour aborder mon troisième point, j'utiliserai le terme de compréhension que j'ai proposé au sens propre de prendre-avec. Le voyageur dénué apporte son corps. Il naît à une aperception autre de soi dans le fait que son corps est une habitation première. Dans *Équipée*, le corps du voyageur habite un jeu de forces fluides, dont le fleuve offre l'exemple le plus éloquent. Le corps tantôt rythmé par le mouvement alterné de la marche, tantôt harassé ou extasié ressaisit l'immanence de sa propre vie. Segalen initie dans ce récit une véritable phénoménologie du corps. Les *Carnets* de Michel Vieuchange<sup>36</sup> nous offrent, malgré leur état d'esquisse brute, une série de variations sur le corps souffrant et extasié du voyageur dans le désert. D'une certaine façon, l'ascèse que constitue un voyage du divers (avec son refus de l'incarnation des pouvoirs économiques, symboliques, des politiques néo-coloniales) constitue l'occasion d'une reprise du corps par lui-même. Il serait intéressant de relire le récit de voyage comme une histoire du corps voyageur. Le dénuement est une réappropriation de soi à travers l'épreuve du corps. Cette réappropriation serait antérieure à la reconfiguration symbolique apportée par le récit, elle participerait d'une immédiateté. Mais est-elle possible? Dans *Gens des nuages* ou *Voyage à Rodrigues*, Le Clézio n'évoque cette immanence que pour la replacer dans une trame narrative, une histoire, une structuration temporelle qui est une quête de l'origine. Un texte emblématique serait *La Leçon de la Sainte Victoire* de Peter Hanke, qui cherche à travers son cheminement à pied dans la montagne «le vif de la sensation»<sup>37</sup>. Le dialogue entre Cézanne et Hanke (certainement médiatisé par les *Lettres sur Cézanne* de R.M. Rilke et *L'œil et l'esprit* de Merleau-Ponty) conduit bien à envisager l'œuvre de Cézanne comme une réappropriation du réel: «Je suis sur la trace d'une autre matérialité des phrases» écrit-il<sup>38</sup>. Comme le note avec profondeur Jean-Pierre Mourey qui évoque la recherche d'une «saillie du réel» chez Hanke, il s'agit «d'évider le moi de toutes ses consistances, de ses concrétions narcissiques, de ses

35 Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 397.

36 Michel Vieuchange, *Smara – Carnets de route*, Paris, Payot, 1993.

37 Jean Pierre Mourey, *Le Vif de la sensation*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 1993, pp. 37-38.

38 Lettre du 14 octobre 1979 à propos de son travail sur *La Leçon de la Sainte Victoire* in V. Golschmidt, *Peter Hanke*, Paris, Seuil, 1988, p. 15.

épaississements et enflures imaginaires, de sa sentimentalité et son lyrisme forcé, de son égocentrisme qui produit son propre logocentrisme.»<sup>39</sup>

Enfin, je voudrais aller plus loin que cette première réponse et tenter de renverser le rapport du voyage à l'écriture. L'écriture de voyage créé par excellence non seulement des lignes de fuite vers le futur, mais aussi les conditions quasi transcendantales non d'un apparaître des choses puisque le monde est perpétuellement autre, mais d'une intensification de la conscience du lecteur et de ses potentialités de perception. Sans cela l'écriture du voyage serait sans objet. Du monde au texte, puis du texte au monde, la lecture se donne comme créatrice de nouveaux pouvoirs herméneutiques. Si nous la considérons en amont, la lecture de voyage se donne pour re-créatrice d'une possibilité nouvelle, mais cela fait éclater la différence entre écriture de réalité et écriture de fiction. Innombrables sont les enfants, tel Nicolas Bouvier, devenus de grands écrivains voyageurs pour avoir goûté à la lecture de Jules Verne, de Jack London, de Stevenson et de Conrad. « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel » écrivait André Breton.

Toute une littérature (aussi bien qu'une cinématographie) serait à envisager sur le modèle de la mimésis III ricœurienne qui définit les conditions par lesquelles l'intrigue constituée sert à son tour à informer l'expérience du sujet interprétant<sup>40</sup>. D'un autre côté, en aval de l'écriture du voyage, je me rapprocherais de la plaidoirie faite par George Steiner dans *Réelles présences*, en soulignant que le processus d'écriture du voyage présuppose une *praxis* qu'elle va tenter de re-saisir, sans quoi elle se condamne à évoluer dans la périphérie du signifiant, c'est-à-dire à une esthétisation. Je crois que cela est très net dans *Kaputt* de Curzio Malaparte, malgré le prodigieux don de vision de cet écrivain. Par contre, le narrateur de *Bourlinguer* de Cendrars interroge très précisément ce conflit entre le signifiant et le réel dans une suprême stratégie pour créer un « effet de réel »<sup>41</sup>. Naturellement, les dérives de la subjectivité, du fantasme, du rêve, du délire voire de la folie participent certainement à la vérité d'une errance. Mais là encore, une *praxis*, des modes de l'immanence, doivent précéder l'écriture. Merleau-Ponty écrit dans *L'œil et l'esprit* : « Le peintre apporte son corps », je dirais par analogie que « l'écrivain voyageur apporte son corps ». C'est ce que je retrouve chez les écrivains voyageurs japonais tels que Bashô où l'immanence se cristallise en poésie. L'écrivain voyageur modifie l'horizon phénoménologique du lecteur, en formant sa sensibilité. Bashô en donne l'exemple : « Bénis ces lieux/où le vent parfume la neige/Vallée du Sud » note-t-il par exemple au

39 Jean Pierre Mourey, *op. cit.*, p. 52.

40 Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III : *Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1983.

41 Sur cette question, je renvoie à mon étude : « Le sens de la mythographie chez Blaise Cendrars », opus cité, pp. 144-145.

Mont Haguro<sup>42</sup>. Lorsqu'à l'automne 1684 – Bashô a quarante ans –, il part sur les traces des poètes vagabonds des temps anciens tels que Saigyô (1118-1190) et Sôgi (1421-1502), sa perception est déjà informée par la poésie japonaise<sup>43</sup>. Mais la forme ancienne revitalise la perception de l'instant. Par l'incorporation à la mémoire, ces vers rendent possible un affinement de la conscience sensorielle. Le poème est une forme de la sensibilité. C'est à cette condition que le voyageur du divers peut parvenir à saisir, me semble-t-il, pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty, la « chair du monde »<sup>44</sup>.

---

42 Bashô, *Journaux de voyage*, traduction René Sieffert, POF, 2001.

43 De la rencontre d'un cerisier qui fleurit dans la neige, Bashô écrit : « Insolemment poussé là, comme l'image inversée du koan zen « frêles fleurs de prunier sous les feux du soleil », cet arbrisseau me rappelait la strophe de Gyôson : Petit cerisier sauvage moi seul l'aime et lui seul il en fait autant ! », Bashô, *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord*, Trad. Nicola Bouvier, Paris, Éditions Héros-Limites, 2006.

44 Maurice Merleau-Ponty, « Mon corps est fait de la même chair que le monde », *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1966, p.303.