

Inventer le quotidien : les épousailles de l'écriture et de l'île dans Contes, Nouvelles et Chroniques de Marcel Cabon

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo

► **To cite this version:**

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. Inventer le quotidien : les épousailles de l'écriture et de l'île dans Contes, Nouvelles et Chroniques de Marcel Cabon. Ramharai, Vicram and Jean-François, Emmanuel Bruno. Marcel Cabon: écrivain d'ici et d'ailleurs, Aé, L'Atelier d'écriture, pp.53–86, 2014, 978-99949-0-086-2. hal-01501135

HAL Id: hal-01501135

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01501135>

Submitted on 23 May 2017

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

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

Inventer le quotidien : les épousailles de l'écriture et de l'île dans *Contes, Nouvelles et Chroniques* de Marcel Cabon

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo
LCF - EA 45 49 – Université de La Réunion

De Marcel Cabon, on connaît surtout *Namasté* (1965) et *Brasse-au-vent* (1969). On le sait polygraphe - Aslakha Callikan-Proag signale qu'il a pratiqué pas moins de quatorze genres littéraires (2001 342) - mais on tend à laisser de côté une partie de ses productions. Difficilement trouvables, comme ses biographies par exemple, nombre de ses textes sont dispersés entre divers supports. Il a fallu attendre le travail d'Aslakha Callikan-Proag pour voir réunis en un recueil, *Contes, Nouvelles et Chroniques* (1995), divers textes échelonnés sur trente ans, de 1943 à 1973, et relevant de formes courtes variées. C'est à travers ces « petits genres » de la littérature, souvent négligés, que se lit pourtant une double généalogie. Tout d'abord, la généalogie de l'œuvre romanesque de Cabon lui-même – et en particulier de *Namasté* écrit en étroite intrication avec les *Chroniques*, les *Histoires de ma vallée* ou les *Contes de l'enfant bihari*. Il y a en effet construit son écriture, faite de réalisme et d'exaltation mystique de la nature, d'une attention portée à une communauté indienne jusque-là négligée, d'un positionnement idéologique et humaniste en faveur de l'égalité des individus. Une seconde généalogie se fait jour, surtout si l'on remet en perspective ces textes avec les contes et nouvelles exhumés par Vicram Ramharai (2000) : celle de la littérature moderne postcoloniale, élaborée à partir de l'intimité avec le lieu et de « l'invention du quotidien » (Certeau 1990) lentement mis en place entre la fin du XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle. Cabon prolonge, infléchit voire réoriente toute cette formation discursive qui a contribué progressivement à imposer un certain type de relation de l'écriture aux pratiques, au paysage et à la socialité mauriciens.

Qui plus est, le fait que ces textes courts soient nés grâce à des journaux et aient été hébergés dans des revues artistiques et littéraires a permis de leur conférer une esthétique et un rapport au réel particuliers. On sait que la presse a joué un rôle indispensable dans la naissance des littératures et dans la formation des publics de Maurice et de La Réunion (Joubert 1991 ; Dupuit 2001, Furlong 2005, 2012...). L'étude de ces mêmes interrelations entre l'écriture de presse et l'écriture de fiction menée sur le XIX^{ème} siècle français (Angenot 1975 ; Thiesse 1984) a montré à quel point elles ont contribué à la formation d'un imaginaire.

Elles ont en effet permis de prendre en considération le quotidien, l'événement et le sujet modestes. Par conséquent, elles ont contribué à modifier profondément les rapports du savant et du populaire ainsi que les contours des genres littéraires. Dans le cadre des littératures de Maurice, la revue littéraire a constitué un monde à part, un interstice entre presse d'information et édition élitiste. Les divers titres ont de fait été, ainsi que le montre Robert Furlong (2012), le lieu de rivalités et d'affrontements idéologiques et ethniques. Les revues constituent également, sur un plan plus esthétique, un territoire d'observation privilégié des divers tiraillements entre duplications de formes importées et propositions de renouvellements d'une écriture pleinement « mauricienne ».

Les textes de Cabon n'échappent pas à ces hésitations. Ils sont écrits, pour la plupart, dans la tension et la temporalité particulières que requiert ce type de publication. L'urgence de l'écriture, l'immédiateté de la réception sans cette « différance » induite par la forme romanesque (Molinié, Viala 1993), produisent une connivence plus forte avec le public et l'actualité. Elles grossissent aussi les mécanismes de l'écriture et permettent ainsi de déchiffrer plus clairement les difficultés à l'œuvre dans l'élaboration de l'esthétique de Cabon : conflits de légitimité à l'égard de la matrice européenne - omniprésente par l'intertextualité envahissante à laquelle recourt l'écrivain -, du désir de réhabilitation des Indo-mauriciens qui se lit dans le recours à des références culturelles indiennes, de filiation avec des modes de représentation et des genres préexistants – contes ou textes coloniaux... Toutes ces directions en concurrence et en collaboration dans les productions de Cabon durant ces trente ans manifestent sa difficulté à trouver une distance à l'égard de l'univers référentiel mauricien. De ces tâtonnements naît pourtant la proposition d'une mystique, d'un paysage, de portraits populaires qui permettra à l'auteur de s'ancrer dans l'île, de s'émanciper du poids des influences et de proposer une voix littéraire originale, confirmée par le tournant qu'a constitué son roman *Namasté* (1965). C'est sur le processus qui mène à son fameux « mauricianisme »,¹ véritables épousailles de l'écriture et de l'île, que nous nous interrogeons, en observant le rôle essentiel qu'y jouent la variabilité et l'hétérogénéité des genres convoqués.

Schizophrénie littéraire ? Des imaginaires en tension

La sélection, nécessairement lacunaire, opérée par Aslakha Callikan-Proag n'en révèle pas moins les tensions à l'œuvre dans l'histoire de l'écriture de Cabon. Il semble être passé du refuge dans un monde évanescent, suranné, étrange et européenisé à la représentation d'un univers réaliste : d'un désir de fuite dans le rêve à un ancrage assumé (Callikan-Proag 1982).

Devrait-on voir dans ce passage la simple marque d'une libération de codes narratifs importés, le cheminement vers l'émancipation de l'écriture et de l'imaginaire à mesure que s'affirme son idéal indépendantiste ? Cela semblerait confirmé par une rapide observation des dates de publication des divers textes qui révèlent une progressive localisation de l'inspiration. La conversion semble s'opérer dans le début des années 50 : les textes publiés dans les années 40 - que nous appellerons les « nouvelles européennes » - traduisaient tous un désir de fuite, se situaient ailleurs (« Le rabbin de Prad », « Printemps », « Inge ») ou faisaient oublier le cadre mauricien (« Villa Fomalhaut »). Selon ce recueil, c'est vers 1955 que l'écriture bascule vers Maurice – avec le conte « Jean d'ici », la nouvelle « Madeleine », puis les *Chroniques* indiennes de 1955 publiées dans *Le Mauricien*. Au début des années 60, cette tendance s'est consolidée. L'imaginaire s'est porté sur le monde indo-mauricien avec les *Histoires de ma vallée* (1960-1961), concomitantes à la sortie de *Namasté*, ainsi qu'avec les *Contes de l'enfant bihari* (1966), puis *Mallika et le mendiant*, courte pièce en un acte publiée à titre posthume en 1973. L'évolution chronologique affirme un intérêt pour le « ras de terre » ainsi que l'élaboration d'une sorte de mystique de la nature qui coïncident avec la reconnaissance du mode de vie des Indo-mauriciens.

Mais on ne peut pour autant ni considérer les textes « européens » comme une simple soumission à un mimétisme occidental, ni les renvoyer à des exercices d'écriture préparatoires, et ce d'autant plus que c'est avec « Villa Fomalhaut » que Cabon a été reconnu par ses pairs et en particulier par Chazal : « Je crois que même si Marcel Cabon n'avait écrit que “Villa Fomalhaut”, il aurait glorifié l'île Maurice. Et que, sur le temps éternel de notre île bénie, il aurait laissé un sillage impérissable ». ² Ces textes sont en fait les témoins de la difficulté, pour un auteur des années 1940, 50, à faire le chemin vers Maurice, à se départir d'une représentation stéréotypée de ce qu'est la littérature et du désir de prouver qu'on appartient à ce monde, forcément « européen », des lettres. Si Chazal perçoit « Villa Fomalhaut » comme « une senteur, celle, par exemple, du jasmin de nuit au clair de lune », ³ il nous semble pourtant que ce sont des fragrances beaucoup plus occidentales qu'exhale la nouvelle.

Comme les autres, elle se caractérise par une prolifération d'allusions aux beaux-arts et de références intertextuelles. Une véritable invasion de noms de figures tutélaires permet de situer l'univers d'inspiration de l'auteur et double l'atmosphère étrange et rêveuse des mondes qu'il met en scène : Shakespeare, Hugo, Keats, Poe, Francis Jammes, Alain Fournier, Milosz, Mallarmé, Maeterlinck, Laforgue sont quelques-uns des écrivains conviés, qui s'accompagnent de musiciens comme Mozart, Haendel, Schubert, Bach, Grieg, Chopin,

Debussy, Wagner, Granados, Ravel, Borodine, ou de peintres comme Watteau, Burne-Jones, Blake, Le Douanier Rousseau... et bien d'autres encore. La saturation de noms d'artistes est telle dans des textes très brefs qu'il semble que Cabon ne puisse écrire que par le biais de la référence. S'agit-il de lutter contre cette « honte » de soi et de ses origines qu'il évoque lui-même par l'intermédiaire de cette entrée dans le royaume symbolique de l'art légitimé par l'Europe ?

À quelques lieues de cette vallée dorment mes aïeux dans un sol qui était alors réservé aux enfants de ma race, tâcherons venus d'Afrique sous le fouet, dans les fers, ou de la terre betsimisarake... Ce soir, le livre ouvert me donne le monde de Jean Racine... Et vous voudriez que je n'aime pas qui [...] me rappelle l'enfant que je fus, l'enfant que la faim déchirait et le désir terrible d'aller jusqu'au bout des livres, d'une seule course ? (« Le vieillard qui m'a pris par la main », 160)

Doit-on lire cette surenchère comme une forme d'affèterie qui signerait l'aliénation de l'auteur : pour être un véritable écrivain, il faudrait pouvoir s'abriter derrière ses pairs comme derrière des talismans ? Ou bien peut-on au contraire y voir une marque d'autonomisation, ces références lui appartenant en propre, autant qu'aux Européens ? Toujours est-il que les textes traduisent une véritable dévotion pour la France, et en particulier, pour sa littérature : ainsi la chronique « À la belle étoile » insiste-t-elle sur le rôle de la France à Maurice (151) et l'histoire « Que celui qui n'a jamais péché... » se conclut-elle par la fierté du narrateur d'avoir enseigné à de jeunes paysans indiens des stances du *Cid*, « ces vers par lesquels Pierre Corneille instaurait une nouvelle suzeraineté sur les terres enchantées du langage français » (164). Si plusieurs légendes indiennes sont évoquées dans les textes, les références littéraires mauriciennes y restent peu nombreuses et hormis l'ami Jean Erenne - pseudonyme (RN) de René Noyau - qui traverse certains des textes « européens » comme « Printemps », les références à Malcolm de Chazal, par exemple, n'interviennent que dans les textes qui évoquent les milieux populaires et indo-mauriciens.

Il semble donc que l'on assiste, dans ces nouvelles, à une sorte de compétition de références, les allusions à l'art occidental rendant en quelque sorte le contexte mauricien impossible. « Villa Fomalhaut » en est l'exemple le plus frappant. Comme l'indique son incipit, la nouvelle, dédiée à Jean Erenne - qui y apparaît comme personnage secondaire sous les traits de « Jean Sarliesse » - se passe à Brunepaille, à Maurice donc. La végétation y est créole, les saisons celles de l'hémisphère sud (83). Mais ensuite la référentialité se brouille et les éléments décrits peuvent relever de plusieurs mondes. Cette « démauricianisation » se produit progressivement et la fin du texte montre un paysage complètement métamorphosé,

que les images, comparaisons, et que les termes à double référence française et créole arrachent complètement à la représentation littéraire attendue de l'île :

Nous avons pris, hors de la cour, un layon qui accédait, à travers des framboisiers, à une futaie de faux oliviers d'où l'on apercevait les tombes grises du cimetière se presser autour de la chapelle, comme des biques autour du pâtre. [...] Suspendue au-dessus du campanile, la lune luisait comme un fanal de proue. (94)

Cette superposition spatiale est autorisée par l'interstice durant lequel se déroule la nouvelle. Elle se passe en effet au moment de l'équinoxe, et surtout, raconte un entre-deux entre la vie et la mort qui affecte la « morte amoureuse » qu'est la froide et blanche pianiste anonyme de la villa Fomalhaut ainsi que le narrateur lui-même qui se remet difficilement d'une maladie presque mortelle. Durant cet épisode comme suspendu entre les mondes, c'est la rêverie qui l'emporte. Or ce temps du rêve se caractérise par une curieuse substitution de Maurice par l'Occident. Le narrateur imagine la vie qu'a pu abriter la maison campagnarde désertée de ses voisins. Cette vie des morts qu'il invente se traduit par une conquête progressive de l'imaginaire tropical par l'Europe. L'écriture défait le cadre, déplace le narrateur dans un monde d'affinités électives et artistiques sans rapport avec le lieu géographique. Le rêve semble beaucoup plus solide que le réel qui s'efface sans résistance :

Une jeune fille, qui ressemblait comme une sœur à l'Impératrice Eugénie peinte par Winterhalter, se balançait à longueur de journée dans un hamac des îles, en lisant des romans de Jules Sandeau. Je donnais un nom à chacun d'eux : Graziella, Oncle Irénée, la petite Solange. [...] Un jour, je donnai à Graziella l'étoile Antarès. Le lendemain, en guise de remerciement, elle me fit visiter les Cyclades et me présenta à son amie Hélène de Sparte. Un autre jour, une colombe déposa à nos pieds un billet de John Keats. Le poète nous pria à dîner. Nous nous rendîmes avec enthousiasme à son invitation. Il nous reçut dans la grotte de Fingal. De la porte, on apercevait la lagune de Venise. Au loin, sur un ciel d'un bleu de pervenche, des oliviers fumaient dans l'or du soir. Assistèrent au festin : Paul Verlaine, le petit Wolfgang Mozart, le peintre Modigliani et Emily Brontë. En revenant dans le clair de lune, nous croisâmes Francis Jammes qui conversait avec Frédéric Mistral. Mais un peu plus loin, Alain Fournier, assis à cheval sur un tronc d'arbre abattu, offrit à Graziella une branche de mimosa qu'il tenait entre les dents. Du coup, nous montâmes rejoindre Isaïe ou Esaïe (nous ne savions plus) au septième ciel. (84)

La lecture des symbolistes, de Maerterlinck, l'amour passionné du piano et de la musique éveillent la mention à des « sylphes, derviches, farfadets », mais il semble que soit délibérément évitée toute forme de créature surnaturelle de l'Océan Indien, alors même qu'une intrigue centrée sur une morte amoureuse pourrait renvoyer à la tradition, solidement ancrée dans les îles créoles, de la relation des morts avec les vivants (Clavé-Vesoul 2005). C'est vers les conventions françaises et britanniques de la nouvelle « fantastique » - bien que

le terme n'apparaisse jamais - que se dirige l'auteur, aux dépens de toute forme de créolisation de l'imaginaire. Le registre de la chimère, du secret, le portrait d'une femme d'une pâleur extrême, à la voix ouatée, aux mains froides comme la pierre (89-91) en constituent les ressorts convenus. Une forme de mimétisme, liée à la médiation de l'intervention de figures artistiques, s'impose jusque dans les modes de représentation qu'adopte l'écriture.

Les représentations en effet s'excluent, que la nouvelle se passe en Europe, où un souci réaliste pourrait justifier l'absence de toute mention à Maurice, ou qu'elle se passe dans l'île. Un certain « dandysme cérébral » (« Printemps » 104) se fait jour. Il se marque par une propension à l'anglicisation, la francisation, la germanisation des contextes qui naissent des conversations sur l'art et des allusions intertextuelles qui habitent les nouvelles. Les références occidentales constituent de véritables blocages à la mise en scène de l'île : une esthétique chasse l'autre. Les mondes semblent inconciliables, ce que souligne aussi la partition des personnages féminins, entre vierges blanches de trente ans qui relèvent du « monde enchanté des songes » (111) dans les nouvelles « européennes » et vives adolescentes indiennes de « La fille du bûcheron » ou « À la belle étoile ». Les histoires indiennes semblent appeler une « mauricianité » tributaire de la terre, des contes, des légendes, alors que les mondes bourgeois cultivés sont tournés vers un panthéon d'artistes qui éloignent les personnages de l'île et les « blanchissent ».

Les nouvelles européennes sont en effet presque naturellement blanches, même si la question de la couleur en est absente. La pianiste de la « villa » doit sa blancheur au fait qu'elle est une revenante. Dans les autres textes, comme dans les deux souvenirs d'amours enfantines, « Anne-Marie » et « Madeleine », tous deux situés à Maurice, les mentions physiques sont très rares. Pourtant, Anne-Marie a un « teint de rose » (28) malgré ses « tresses noires » (27) et Madeleine est saturée de blanc par sa capeline et sa robe. Cette blancheur est suggérée également par l'onomastique et les toponymes, tous systématiquement français ainsi que par le milieu social visiblement privilégié du narrateur. La lecture que le jeune garçon fait du paysage à Anne-Marie montre un espace profondément francisé, comme si aucune autre culture n'y laissait d'empreinte :

Le fouet tendu, je lui expliquais la région. Ces ruines, là-bas, sur la hauteur, c'était tout ce qui restait de La Tourgue, le moulin des Pecquet. Ce creux feuillu, avant la levée de Sainte-Brigitte, c'était la rivière Boulaine. Mon père avait dû prendre par le chemin de Madame-Brodard, où glissaient des charretées d'herbes. (30)

Le paysage est à ce point colonisé qu'il semble qu'un petit coin de campagne français⁴ se soit superposé au « quartier », et que le jeune garçon se sente à son tour colon au « fouet tendu » : il se rêve avec un cheval, des guêtres et un chapeau de paille, à la manière d'un personnage de *La Case de l'Oncle Tom* (27). Renvoyé à la littérature, ce monde est vidé de toute présence dissonante, de tout conflit, de tout mode d'opposition et par ce biais, l'inscription mauricienne du texte s'estompe. Une référence ponctuelle à *Paul et Virginie* (31) échoue à articuler les deux univers. Ce n'est que vers la fin du texte qu'apparaissent des termes qui débrouillent l'écheveau de confusions entre les mondes : le terme « quartier » (30) dans le début de la nouvelle pouvait constituer un premier indice créole, bien qu'encore neutralisé par le fait que ce mot, tout comme le « géranium » (29), le « cerf » (31) puisse relever de la France comme de Maurice. Mais avec la « sapote » (31) les « ravenalas » (32) et les « camarons » (31), la localisation mauricienne se précise.

Il faut attendre la fin du texte pour pouvoir proposer une interprétation à ces systématiques évitements de l'écriture. L'épisode qui clôt la promenade des adolescents peut éclairer cette sorte de « ratage » des mondes. Des cannes à sucre passent devant les deux jeunes amoureux et bloquent l'avancée de leur calèche : « un train de cannes allait au moulin » (32). La neutralisation de la formule qui donne au train une vie propre, dénuée de l'action des travailleurs de la canne est indicative de la façon dont procède la réminiscence. Rien ne doit interférer avec ce souvenir d'une idylle naissante durant une adolescence émerveillée qui s'éveille à une sensualité dont la nature et la chaleur sont complices. Pour ne pas altérer l'harmonie du souvenir, le narrateur vide l'espace de sa dimension mauricienne, précisément en ce qu'elle est porteuse de tensions inapaisées. C'est lorsque le souvenir touche à sa fin et que l'emporte la déception d'avoir vu, trente ans plus tard, cette amoureuse du passé aux « genoux ronds et frais comme des fruits » (31) devenue une petite femme « boulotte, craintive » (32), que l'élément symbolique de la dysharmonie de l'univers créole, la canne à sucre, fait retour et agit comme un blocage, comme un empêchement à la progression de la calèche autant qu'à l'écriture de l'enchantement.

Dans « Madeleine », la description de l'île est là encore neutralisée. La canne n'y est qu'un élément du décor et un parfum (135) et l'on retrouve ce même principe du gommage des travailleurs. Canne et sucre semblent une fois de plus s'autoproduire comme le texte y insiste : « les wagonnets que des bœufs tiraient des champs vers le moulin et qui s'en retournaient ensuite tout seuls (“seuls, tout seuls”), vers la mer » (134). La nouvelle préfère s'enfuir vers le temps de la nostalgie et choisit la fascination de la métonymie, de la contemplation d'éléments disjoints : « la forme d'une feuille, la couleur d'un tronc, l'eau

d'une ornière que le crépuscule allumait de rose, la ligne d'un arbre à l'horizon, la voix d'un insecte dans les branches basses de la berge... » (133). L'univers social est à ce point absent que l'enfant est émerveillé de savoir que sa marraine revient des « îles », comme si la sienne lui était invisible. Le monde bourgeois immédiatement là ne peut être que celui des arts, lié à la France, ou celui des métonymies, attachées au spectacle du « recueillement de la terre » (133).

Dans cette conflictualité d'écritures et de modalités de la représentation se laissent entendre l'aliénation, l'empreinte coloniale, la difficulté d'émancipation que l'auteur n'évoquera directement, dans ses textes de fiction, qu'à partir des années mille neuf cent soixante en évoquant ouvertement les ravages des préjugés dans une société plurielle. Ainsi créées dans une sorte de « mode indirect », ces nouvelles européennes ne peuvent donc être seulement qualifiées d'exercices de style ni renvoyées à une soumission à des codes extérieurs. Elles sont le témoin d'un désir de se réfugier ailleurs, dans un monde passé, un monde des morts et de l'idéalisme qui justifie leur recours au symbolisme. Elles constituent une échappée, le rêve d'une poétique déplacée qui permette d'éviter les blocages de l'île. En somme, on pourrait dire que ce sont des textes en exil, à défaut de l'auteur lui-même. D'autre part, ces nouvelles européennes sont aussi, peut-être malgré elles, la matrice d'une réflexion qui ne peut manquer d'advenir sur ce qu'elles contournent et masquent : la question du rapport à l'île, à l'ancrage, la prise en charge du réel et des problématiques sociales.

Une conversion à l'île : inventer le quotidien

Si l'on n'y voit pas cette matrice, les « nouvelles européennes » apparaissent comme une dissonance par rapport aux engagements de Cabon. À la fois en tant qu'auteur, que biographe de Rémy Ollier (1964) ou de Ramgoolam (1963), que directeur du journal travailliste *Advance* où il milite pour l'indépendance, que promoteur des autres artistes mauriciens, il occupe une place importante dans la transformation politique, sociale, culturelle de l'île (Ramharai 2002). Il joua le même rôle novateur dans la réhabilitation des Indo-mauriciens, que confortèrent sa découverte de l'Inde (1965) et le récit de voyage qu'il en rapporta, *Le Rendez-vous de Lucknow* (1966). Il se montra partisan de l'unité et du dialogue et œuvra toujours contre le « préjugé de couleur » en se faisant en quelque sorte transfuge de la communauté créole vers la communauté indo-mauricienne et en choisissant comme elle des positions indépendantistes.

Nous nous étions connus vers les années 36, Ramgoolam venait de rentrer d'Europe et Jay Narain Roy de l'Inde. Au-delà des sordides barrières qui à cette époque, déshonoraient ce pays, nous formions, avec Hazareesingh, avec René Noyau, Ameen Kasenally, avec Aunuth Beejadhur, un petit groupe qui ne se voulait pas seulement littéraire. Il y avait quelque chose à entreprendre pour briser les moules étroits qui façonnaient la vie sociale et politique du pays et, obscurément, nous nous sentions élus pour être à la tête de ce combat.⁵

Ses très nombreux articles politiques, critiques, polémiques ont paru dans l'essentiel des journaux et revues de l'époque. Pourtant, son écriture de fiction semble rester en retrait de ses engagements. Son propos mêle souvent tendresse et paternalisme comme dans les *Chroniques* ou dans *Histoires de ma vallée*. Il adopte volontiers une position de narrateur extérieur, voire surplombant, d'ailleurs nommé « saheb », dans ses *Chroniques* (1955). Ce n'est qu'en 1966 avec les *Contes de l'enfant bihari* qu'il adopte une perspective impliquée, mais dans une forme, le conte, qui suppose la plus grande mise à distance entre réel et fiction. Quant aux problématiques réellement politiques, elles ne sont guère soulevées, hormis dans « Que celui qui n'a jamais péché... » qui commente les choix électoraux des Indiens, dans « Conte de Noël pour Maritsou » ou dans « Le vieillard qui m'a pris par la main » qui évoquent la très grande misère du peuple, et ce qui a été par la suite nommé « le malaise créole ».

Ce n'est donc ni dans son choix de la forme courte, ni dans ses proclamations d'empathie qu'il a véritablement inventé le quotidien mauricien, pas plus que dans l'attention portée aux humbles ou aux pratiques mauriciennes. En effet, depuis l'appel d'Eugène Bernard « Aux jeunes Mauriciens » dans le *Keepsake mauricien* en 1839 était ouverte « la recherche d'une identité insulaire » (Joubert 1991 120). Et Joubert rappelle qu'au XIX^{ème} siècle, les « journaux sont pleins de “scènes populaires”, d’“historiettes”, de “contes”, d’“histoires créoles”, d’“esquisses historiques” » et que ces « textes brefs » « insistent par le décor, les notations de traits culturels, l'insertion de fragments de dialogue en créole, sur leur appartenance mauricienne » (Joubert 1991 125). C'est dans cette veine familière que s'inscrit Cabon dans sa représentation du petit peuple. S'il diffère de Charoux et Martial dans son évocation des Indo-mauriciennes, il n'est pas si éloigné de certaines nouvelles de Mérédac, en particulier de ses *Pauvres Bougres* (1930) où, malgré une certaine condescendance et quelques clichés solidement ancrés, Mérédac brosse un portrait touchant et indigné du sort des Indiens (« Azazel »), des Créoles et dénonce l'injustice du racisme (« Bonhomme David », « Ces gens-là », « Seconde communion »...).

Cabon maintient donc cette veine mauricienne. Il en allège les stéréotypes comme le propos dénonciateur au profit de deux directions qui se combinent : l'humour et la veine

rurale d'une part et d'autre part, l'exaltation voire la mystique de la nature, parfois qualifiée de régionalisme en raison de ses allusions à Pourrat, Genevoix... De ce fait, son réalisme social peut parfois sembler rester en deçà de ses engagements et son « chant du sol », l'entraîner vers la voie du folklore, aux connotations idéologiques intrinsèquement divergentes de ses prises de position réformistes. À ses détracteurs qui l'en accusèrent, il répondit :

Du folklore, dites-vous d'une moue. Oui, si le folklore est cela qui différencie un peuple d'un autre qui naît dans les villages, aux champs, à ras de terre. Non, si l'homme est partout le même et qu'il n'est pas inutile de dire, sans omettre ce qui l'environne et lui donne sa saveur, ce qu'on dit là-bas de ses travaux, de ses amours, de ses joies et de ses peines.⁶

En réalité, sous le masque naïf de cette écriture à « ras de terre », de l'anecdote drolatique, de l'évocation du monde rural indien, il aborde les questions-clés du pouvoir, des structures sociales d'un pays dominé, tout en évitant le misérabilisme. Aslakha Callikan Proag écrit que Cabon « travaille à devenir simple » (2001 350). C'est ainsi qu'il a accédé au montage stratégique qui a fait sa force : sous l'exaltation naturelle et le trait humoristique, il soulève finement les questions de domination et les injustices qui traversent le pays mauricien pour proposer le « mauricianisme » comme projet social autant que culturel. S'il rejoint une certaine dimension folklorique, c'est en ce que son entreprise littéraire, modeste et constante consiste à enchanter le monde mauricien dans le but d'ouvrir la possibilité d'une nation émergeant de la terre, du peuple, de tous.

En ce sens, ses nouvelles « indiennes » proposent une forme de compétition culturelle avec les nouvelles « européennes ». Ses textes « populaires » font en effet apparaître les « zébrures, éclats, fêlures et trouvailles dans le quadrillage d'un système » (Certeau 1990 62), c'est-à-dire, selon Michel de Certeau, des tactiques de résistance face au discours et à la culture dominants. Loin de la culture occidentale des premiers textes, Cabon met en scène ce qui paraît précisément dénué de culture pour en faire non plus un tableau attendri ou indigné, mais la marque même d'une réorganisation du réel. Il choisit ainsi ce qui semble le plus secondaire : le petit fait drôle, l'évocation des légendes et de la tradition orale, ou bien la notation de la sensation et de l'émotion en décalage apparent avec le politique et le constat social. Il fait de l'anodin, de la culture populaire illégitime les instruments d'un réglage des conflits, sourds, masqués mais néanmoins prégnants. Ils permettent, dans un imaginaire partagé, d'envisager l'ancrage et la nation.

Ainsi « La malédiction du sadou » peut-elle se lire dans le prolongement de textes coloniaux comme une anecdote faisant intervenir la force inquiétante de la magie et du surnaturel populaire indien à travers la malédiction que ce sadou fait subir à un « baboudji », condamné à errer des années pour avoir refusé de lui donner à manger et qui finit par se suicider. Mais elle montre aussi la revanche du savoir naturel indien des plantes et culturel des dieux et de la spiritualité (139) sur l'aliénation du Créole qui cherche à s'inscrire dans un pouvoir économique mimétique : le baboudji « se prenait pour un grand noir » parce qu'il avait été le premier à porter des chaussures (140). Le conflit culturel, ethnique et social passe, presque imperceptible, sous la saveur populaire, « comme un vent qui a passé sur des champs ou des vergers en fleurs ».⁷

De manière classique, on voit dans le conte « Jean d'ici » une réinterprétation des contes créoles traditionnels oraux, mettant l'accent sur la ruse pour la survie et la débrouillardise (Fanchin 2005 84). Sur le plan du récit, on retrouve le schéma du faible futé, du Ti'Jean qui déjoue le pouvoir du maître en détournant et reprenant à son compte les deux instruments de la domination et de la terreur qu'il exerce : l'abus de langage, la captation des biens et des corps de ses sujets qu'il mutile. L'auteur réimplante le récit dans l'histoire mauricienne. Il y réinscrit les angoisses de l'esclavage, la question de la propriété et la mémoire historique de la colonisation française : « En ce temps-là, notre pays créole appartenait à Monsieur François » (10), « Cent ans qu'il commandait tout ce pays, jusqu'à la mer ! Cent ans qu'on le servait à pieds baisés » (17). Il créolise la matière, les références, la langue de son conte (14-15), insiste sur l'ancrage culturel : « et mes cabris ? – Le loup les a mangés. – Le loup ? Mais il n'y a pas de loup dans mon pays. – c'est ce que je croyais aussi [...] » (18) et le titre met en exergue l'appartenance de Jean à l'« ici ». L'ironie et l'humour qu'il pratique - « j'ai dit pacte, étant bon diable » (10) par exemple - ne mettent pas cette souffrance intime et historique à distance. Ils permettent de dénouer le pacte de fictivité du conte pour le reverser du côté d'un commentaire drolatique et cathartique de l'histoire. Cabon fera de même dans une tonalité autre, celle du mysticisme et du débat éthique, dans la pièce *Mallika et le mendiant* se déroulant en Inde : prenant prétexte que les personnages sont des *chandalikas*, des intouchables, il leur fait rejouer une scène créole : « nous qui n'avons jamais rien eu au monde qu'une hutte sous un arbre, dans ce pays de damnés » (72) ; « qu'est-ce qu'il était, ton père ? Lui qui a vécu comme un chien avec la peur des coups ? » (67)

Le genre du conte est réinvesti avec un autre personnage débrouillard qui résiste au pouvoir de sa tante marâtre, l'enfant bihari. Le terme de « conte » ici semble abusif puisque de contes, il n'y a guère que les histoires enchantées que l'enfant se raconte (40), ou les

contes que l'oncle fait à sa femme sur son sérieux et sa fidélité. Les textes sont en effet enracinés dans un monde réaliste, qui pour être vu avec les yeux d'un enfant, n'en est pas moins profondément dur.

Aux amours éthérées des nouvelles européennes s'oppose la rudesse des relations paysannes et surtout entre hommes et femmes : l'oncle et la tante de l'enfant bihari vivent ainsi dans un permanent conflit lié à la misère et à la menace qui pèse sur leur survie. Loin du conte, le monde de la tante est précisément totalement désenchanté. Sous la caricature de la mégère se met en place une représentation naturaliste de la victimisation des femmes indo-mauriciennes. Elle est aux prises avec l'inconséquence d'un mari infidèle, alcoolique et improductif et avec la pesanteur du quotidien : « Est-ce qu'elle parlait de son fumier, elle ? Ou du dal qu'elle faisait cuire ? Ou de nos hardes qu'elle venait de dégrasser et qui lui avaient mis les mains en sang ? » (52). Bien qu'elle s'impose en apparence comme le « gouvernement » dont son mari veut s'affranchir (50), sa Loi est sans cesse déjouée par l'oncle fantasque, hanté par des rêves de réussite financière toujours avortés. Acharnée à la survie de sa famille, occupée à la production des biens autant qu'à la reproduction du foyer, elle est pillée par son mari dispendieux (43-44). On ne voit guère la tante que par ses récriminations. Elle n'occupe le devant du conte « Roukmine » que pour son humiliation la plus totale – elle y est battue par la maîtresse de son mari, insultée par tout le village et n'a plus qu'à s'enfuir en abandonnant son conjoint à sa rivale. Sous le masque comique, là encore, de la mégère, apparaît une lutte de pouvoir qui brise l'homogénéité du clan et permet à l'auteur un discours indirect sur une société qui se met difficilement en place, sur le fondement de la rivalité, de la violence, de la hiérarchisation.

On peut alors lire différemment le comportement de l'oncle. Il est certes léger et inconséquent. Pourtant, dans chaque conte il s'efforce de s'inventer un travail dans le but d'échapper à toute forme de servage : « mieux valait ce métier, qui vous laissait les mains propres, que de trimer sur les fossés, la pioche à la main » (50). Les *Contes* portent donc également, sous le jeu de l'anecdote et la caricature de la relation de couple, sur la recherche d'une place dans le monde, sur l'ambition et l'illusion : « Pourquoi pas lui ? Cela s'apprenait ? Il apprendrait. On apprend à tout âge » (50), sur le désir d'ascension et d'intégration sociales voire de changement symbolique de couleur : « Nanti de guêtres et d'un chapeau de paille, mon oncle serait le maître d'un domaine et il ferait de Sahil et de moi des *colomes bitation*, avec de petites calèches fringantes comme celles de *Missié Flériot*... » (45) mais aussi sur l'achoppement systématique de toute activité innovante qui permettrait aux Indo-mauriciens d'échapper à leur sort.

Le quotidien, chez Cabon, consiste donc en une forme de réglage de l'histoire qui substitue le fait modeste aux grandes problématiques socio-historiques. L'écriture les révèle autrement, indirectement, par une forme de lien sensible qu'engendre l'humour populaire. Ce n'est pas seulement au ras de la terre, mais aussi au ras du présent, au fil de l'immédiateté que remontent et se résolvent, en tâtonnant, les conflits entre les individus et les groupes. La réhabilitation des Indo-mauriciens se fait donc sans compromis, mais sans didactisme, en suggérant simplement leurs dysfonctionnements, liés à la double oppression qu'ils subissent : celle du jugement qu'on fait peser sur eux - « nous ne savons rien d'eux ou nous les tournons en dérision » (« Que celui qui n'a jamais péché... », 163) - et celle de leur « vie d'efforts continus » (163).

Mais l'inscription du quotidien se fait aussi dans une redéfinition de la question de culture. Elle se traduit par une écriture poétique, associée à la beauté, à l'émerveillement du savoir et de l'invention populaires comme le montre le long développement sur l'art de la composition des bouquets dans « À la belle étoile » (152-153). En effet, si les Indiens attirent particulièrement l'attention de l'auteur, c'est aussi en ce qu'ils incarnent ceux qui maintiennent le lien le plus fort à la terre, seule promesse de nation possible. Par le biais d'images et de métaphores naturelles lyriques et exaltées, par la poétisation du langage, Cabon règle ainsi la question de l'appartenance des terres, assimilées pour lui à la patrie - qui parcourt la littérature mauricienne comme dans le *Polyte* de Savinien Mérédac (1926) - en insistant sur la nécessité de leur partage et sur la légitimité des Indo-mauriciens à en faire partie par la force acharnée de leur travail. Les voix des Indiens dans la nuit éveillent en lui des sensations qui accentuent le parfum des fleurs et des fougères, marquant leur fusion dans leur nouveau pays mauricien (153). Les fils de son écriture en apparence simple, de son intérêt pour le monde populaire se nouent avec l'expression de ses engagements idéologiques, de son idéal politique et nationaliste mais aussi de sa pensée universaliste dans l'espace de cette métaphore de la communion avec la terre qui se déploie peu à peu en une véritable mystique naturelle. Chazal écrivait de Cabon : « Ni Hart ni Léoville L'homme n'ont pu atteindre au dedans des choses de la terre mauricienne. Tout est raconté par eux du bord de l'intellectuel. Marcel Cabon, lui, a opéré une intégration ».⁸ C'est bien cette intégration qui fait en effet la véritable invention du quotidien mauricien de Cabon, loin du didactisme, loin des oppositions binaires et des stéréotypes.

« Intégration », « passion de l'analogie, don de l'interpénétration »⁹

Ce qui constitue la véritable innovation et la modernité de l'écriture de Cabon réside en effet dans cette aptitude à « l'intégration », à la mise en relation, à l'établissement de permanents passages et passerelles. On peut comprendre cette « intégration » sous la forme de la mystique naturelle d'une fusion de l'homme dans la nature mauricienne. Plus largement, on la voit opérer comme un projet universaliste et égalitariste qui hante l'écriture de l'auteur et lui fait chercher partout des liens qui mettent l'ensemble de l'humanité en dialogue. Ce souci travaillait déjà les nouvelles « européennes ». Si l'on remet en perspective les deux types de textes courts, l'on constate en effet qu'ils se superposent par de nombreux aspects et que se défont les contradictions de l'écriture de Cabon. La fuite dans l'art aussi bien que l'ancrage dans la terre aux côtés des Indo-mauriciens sont deux façons de dire une vision du monde récurrente, qui s'est affinée et localisée à mesure des années, mais qui finalement n'a pas profondément changé : l'échange, la fusion se sont toujours avérés au cœur de l'engagement et de la pensée universaliste de l'auteur.

Les « nouvelles européennes » comportent plusieurs portraits d'artistes, écrivains et musiciens, qui permettent de mieux saisir le rôle de la littérature et de l'art selon Cabon et de déchiffrer sa pensée de la fusion. L'écrivain et artiste anglais Julian lui ressemble comme un frère :

Sa manière participait du conte et de la méditation poétique. Ses lectures diverses et nombreuses, son goût de la citation, une aptitude assez rare à se représenter les lieux qu'il n'avait pas visités (à croire qu'il y avait vécu dans quelque vie antérieure), et surtout la passion de l'analogie, un besoin de vivre mille vies, le refus de choisir, d'élaguer, le don de l'interpénétration, la passion des couleurs et des formes, sa coutume d'appeler à son aide les musiciens et les poètes, tout cela donnait à ses lettres un air qui leur était propre et en lequel un œil inamical ou simplement étranger eût trouvé de l'affectation. (106 *nous soulignons*)

Quant au musicien Jens Solgaard, il partage avec l'auteur son goût des « thèmes populaires » réinterprétés :

Vivante et simple, sa musique chantait les saisons et les heures, la fuite des nuages, l'ombre des bois, le printemps dans la montagne. Le vieux sol natal l'avait nourri comme une mère. À l'instar de Manuel de Falla, de Moussorgski, de Grieg, il avait repris les vieux thèmes populaires de son pays, mais en les recréant dans le creuset de son émotion, en les magnifiant par les séductions de son chant aéré, ductile, instable, librement jailli. C'était vraiment un chant et non un exercice de rhétorique, un guide-âne germé dans le cerveau d'un abstracteur de quintessence. (117)

Ces artistes européens imaginaires sont ouverts à toute forme de sensibilité, d'inspiration, mais aussi à toute forme d'arts, y compris les plus populaires. On ne peut qu'y

lire une mise en abyme de la figure de Cabon lui-même, et un emblème de son désir de fusion et d'intégration de tous les mondes en un univers esthétique réconcilié à défaut d'être unifié. On retrouve dans maints endroits des textes, « européens » comme « mauriciens », de ces passages sur la pluralité et la rencontre des mondes. Dans « Inge » est décrit le magasin de Keun, microcosme métaphorique du monde mauricien, nouvelle cartographie imaginaire. Tout procède du glissement, de la refonte des univers, de leur interpénétration dans une griserie d'images, de contes, de rêves d'enfant et d'adulte. La boutique semble permettre une extension sans fin, une ouverture infinie. À partir de l'espace *a priori* clos, boutique ou île Maurice, s'ouvrent des mondes recomposés, de nouveaux possibles. L'énumération qui entame la description est suivie par un bouleversement qui conduit vers l'idée de communication et d'échanges :

[...] elle abritait le monde le plus divers que l'on pût imaginer. [...] Que m'importaient les grandes routes maritimes, les mappemondes, les exploits de Magellan, de Vasco, de Pizarre ? La terre tout entière me faisait fête dans la boutique de Keun. Tantôt c'était la Chine avec ses laques, ses paravents, ses cigognes et ses dragons. Tantôt, c'était la Perse et la splendeur chatoyante de ses tapis. L'Afrique me conviait au pandémonium de ses dieux d'ivoire et d'ébène. Le matin, un paysan du Caucase me parlait de ses troupeaux. Le soir, un laird écossais m'emmenait souper dans son château des Orcades, au bord d'un lac qui servait de demeure à la dernière ondine. Quel démiurge avait bouleversé l'ordre des choses ? Des banquises s'épaulaient à la Cordelière (*sic*) des Andes. Une dentellerie d'Avignon donnait accès à une lamaserie. La Croix du Sud partait à la conquête de l'aurore boréale. (109)

« Aucune frontière ne m'arrêtait » (109) dit encore le narrateur qui fait évoquer par l'un de ses compagnons la « panoptique » (110) et en effet, c'est une sorte de rêve et de regard universels qui se déploient ici. Dans les nouvelles « européennes » toutefois, ces ponts infinis sont bâtis par l'art, par l'objet manufacturé, par le livre ou la partition de musique, mais l'île est absente du monde parcouru.

Dans les nouvelles « mauriciennes » et « indiennes » en revanche, ces cartographies refondues ne se font plus à partir de signes de la culture savante et occidentale, mais depuis le lieu, le paysage, et la légende qui s'y rattache. Les narrateurs s'efforcent en effet de créer un cadastrage sensible, loin de l'intellect et des connaissances livresques, par le biais des histoires que l'on se raconte, par l'intermédiaire des sens et de la jouissance qu'ils procurent depuis le cœur même de l'expérience que constitue la topographie insulaire.

On le constate à travers l'échange des récits qui se fait à l'intérieur de l'espace mauricien et qui permet de relier l'île aux ailleurs. Le monde naturel se fait support de légendes et le paysage mauricien semble le lieu où France et Inde se rencontrent. Ce sont *Paul et Virginie* et *La Chaumière indienne* qui font retour dans l'imagination d'abord littéraire du

narrateur (145). Mais le livre s'estompe et l'auteur intègre et créolise sa Virginie indienne : comme l'héroïne, Phoulane calcule son âge par rapport aux plantes, mais en créole « si je le lui demande, elle me répond, comme répondait, sous ces mêmes arbres, voici deux cents ans, la fille de madame de La Tour “mo gagne l'âge ça pied mangue-là” » (148).

L'Inde est sans doute plus importante encore dans ces échanges de récits car elle se surimpose sur tout le paysage insulaire (Paüs 2005) et permet d'éviter le recours aux livres que semble impliquer toute référence à la France. Lorsque l'enfant bihari marronne dans la campagne pour échapper à la vindicte de sa tante, il pense voyager « dans un de ces pays dont on parle à la *baïtka*, dans quelque montagne habitée par Hanoumane, aimée de Parvati [...] Ou ne vais-je tout à l'heure voir sortir des feuillages un de ces vieux maîtres dont le *pandit* nous a parlé et qui, jadis, au pays des grands-parents, au bord du Gange, tenaient école dans la forêt ? » (34). Lorsqu'à son tour, le vieux bûcheron indien qui l'a recueilli raconte à l'enfant bihari des histoires, elles ne sont plus hindoues mais témoignent de sa créolisation comme « ce fantôme qu'il a battu à la course dans les environs de Cipaye Brilé » (35). L'univers mauricien semble aspirer et remanier les histoires. Le narrateur-auteur de « Le Poucet » se fait l'intermédiaire de leur conversion à la mauricianité :

Je raconte le Petit Poucet, en le situant dans cette vallée. J'ajoute, je brode... Je fais participer à l'action cet arbre, ce melon, ce sentier qui, derrière la cahute de Prem, mène à la rivière, parmi les cassepiantes et le ricin... Je dis que le Petit Poucet ressemblait à Gian, que la plus grande des sœurs, que le père... voilà tout le village en scène ! [...] Mais la récompense sera autre chose de m'apercevoir, à la fin de l'histoire, que, venus à la rencontre des petites filles, des chenapans pêcheurs d'anguilles, toute la parentaille est là, sagement assise, buvant le lait des béatitudes. (156)

Cette « passion de l'analogie » qui conduit à ces voyages des références, à ces dialogues des mondes et des imaginaires constitue chez l'auteur le mécanisme d'une pensée de l'universalisme qu'il applique également à la nécessaire mise en relation entre les communautés. Revenu à la vie parce qu'un vieillard indien lui a simplement dit « mon enfant » et l'a pris par la main lorsqu'il était désespéré, le narrateur créole est devenu le fils de ce peuple, et avec lui, de toute son île et de l'humanité, toute honte et tout conflit dépassés.

Si, dans les rencontres des imaginaires, des histoires et des hommes ces interpénétrations et ces passages sont possibles, c'est avant tout par la médiation de la nature omniprésente, vecteur et expression de cette mise en relation. Qu'il s'agisse du fantasque artiste anglais Julian de « Printemps », amoureux des fleurs au point de leur sacrifier sa vie, du narrateur d'Inge qui s'abîme dans la contemplation du paysage sous la lune, des narrateurs

des *Histoires de ma vallée* ou des *Chroniques* qui s'enivrent de voir le monde, les points de vue varient, l'identité culturelle diffère, mais la pensée d'une intégration de l'homme dans le monde à chaque fois s'impose. Les portraits des jeunes filles indiennes, véritables filles des éléments, en sont certainement l'une des marques les plus frappantes :

Elle me répond (oui !) qu'elle change de nom tous les jours ; qu'aujourd'hui elle s'appelle Églantine, demain Oiseau, après-demain Nuage... [...] Elle me répond que non, que son école à elle, c'est sa vache, sa chèvre, sa source, ses fleurs, ses arbres fruitiers. Qui lui a enseigné les chansons qu'elle chante ? Elle me répond que c'est le vent. Mais encore ? Les nuages, l'eau qui court, le vent qui passe... Va-t-elle bientôt se marier ? Oui, avec le vent... (149)

Une véritable mystique apparaît, que *Mallika et le mendiant* fait endosser au *bikshou*, adepte du Bouddha « maître parfait qui resplendit sur toutes choses et sur tous les hommes, comme une étincelle de la clarté de la lune sur des milliers d'eaux en même temps » (78) : « la terre de mon Maître est la terre de tous » (79).

La lune est l'astre omniprésent, l'« assiette d'or » (60) ou de « cuivre » (35), le *thali* qui relie les hommes, les religions et les mondes dans un véritable sensualisme synesthésique : « La lune est dans le ciel, comme au temps de Krishna, comme au temps de Ram, comme au commencement du monde – il y a de l'espace à s'en saouler, il y a les montagnes, les forêts, l'eau qui court et parle, il y a l'odeur de l'eau et l'odeur des feuilles et les gens dorment » (« La fille du bûcheron » 36). Les références à la lune étendent le système universaliste plus largement que ne le faisaient les allusions à l'art. L'astre semble assurer une communication générale :

[...] sa lumière baignait tout le monde visible. J'ai compris, comme jamais encore, combien la terre est innocente. [...] Tous les souffles du monde affluaient vers moi, m'assiégeaient, me transportaient. [...] L'heure n'avait plus de cours [...] Cette lune, cette lune était dans le ciel depuis la première nuit du monde [...] J'avais rendez-vous avec des siècles, avec le monde. Je savais que la terre, avec ses eaux et ses racines, portait le bruit de mes pas jusqu'au bout du monde. (153-154)

C'est le monde entier qui, par l'attraction de l'astre, afflue dans la vallée mauricienne. Il y a jeu de superpositions, d'œcuménisme au sens étymologique du terme, entre les cultures, les dieux, les temporalités, les spatialités, jeu qui s'élabore depuis le moment et le lieu finis de la contemplation sensuelle et spirituelle de l'astre par le narrateur.

Ces expériences presque mystiques de communion, fondées sur le refus de toute clôture, sur le voyage imaginaire et spirituel du sujet sont liées à une concordance des temporalités. Leur synchronisation permet de restaurer d'autres liens : le lien avec les morts

« [...] une lune d'Arcadie abolit les frontières du temps et nous restitue le visage des morts, ce visage où l'amertume et le chagrin ont fait place au pardon » (« Inge » 121) ; le lien à l'origine, à la matrice, qui va permettre à l'auteur de l'unir à son autre souci majeur : la terre. « [...] le lait maternel des nuits que l'astre illumine » (« À la belle étoile » 153), il le retrouve, le jour, dans la terre. L'écriture de la nature et du paysage prend enfin sa pleine mesure dans cette union de la terre et du ciel par le motif maternel : il s'agit, selon l'auteur, « pour qui a le don d'éblouissement », de revivre l'expérience de la création du cosmos par la contemplation de l'astre et du sol. Et cette naissance du monde, à laquelle il est donné à l'individu sensible d'assister chaque jour, forme de ce fait la promesse d'une nation, la possibilité d'une vie ensemble pleinement intégrée à la terre, pleinement reliée au divers :

La terre ici, c'est vraiment le pays, l'épine dorsale, la paume ouverte, la patrie, la terre-mère, le sol nourricier, la mamelle, la glèbe d'où nous venons, à quoi nous serons un jour rendus... Et pour qu'elle donne suc et sève, il faut que sur elle courbé (la première pierre arrachée, le premier sillon !), on sente que l'on est sang et chair, paquet d'os et de veines, bête périssable... Espoir, attente, patience. Attaché, complice, solidaire, prisonnier, serviteur. Petites vérités quotidiennes, comme le lait, le riz, l'huile et le grain. Et comme elles, pour qui a le don d'éblouissement, à jamais naissantes, tout à l'heure sorties du chaos... (159)

La préoccupation du « ras de terre » n'a donc pas seulement une vocation réaliste. L'activité toujours recommencée du paysan indien n'a pas non plus pour but que sa seule survie : elle est pour l'auteur la métaphore de l'acte de celui qui, intégré dans le monde, lui donne chaque jour naissance et l'offre aux autres. Le mauricianisme n'est donc pas qu'un projet littéraire, identitaire ou politico-social et l'écriture n'a pas pour vocation qu'un régionalisme folklorique ou qu'un projet nationaliste : ils relèvent l'un et l'autre de cette « illumination », d'une mystique organique de la terre, d'une célébration du cosmos et de toute naissance primordiale dans la « joie de se redire que la vérité essentielle [...] est à ras de terre » (159).

Si l'on peut penser, en le lisant maintenant, que Cabon a été réformateur dans ses prises de position et son écriture journalistique plus que dans la fiction, une observation des *Contes*, des *Nouvelles* et des *Chroniques* montre pourtant une réelle innovation voire une modernité de l'auteur. Cabon a été l'un des premiers à montrer, à travers l'écriture, qu'on ne peut penser Maurice que par la « relation », le feuilletage des expériences et des temporalités,

le dialogisme, l'invention de l'identité à travers le divers. Le quotidien qu'il invente c'est celui d'une « tactique » qui permet à la culture populaire, sous le masque du jeu ou du rêve, de prendre en charge l'expression des dissensions de la société mauricienne et la possibilité d'un projet national sans enfermement ni clôture qui puisse enfin l'accueillir lui-même. Sa réflexion sur l'interpénétration des références et des mondes, que l'on trouvait déjà en germe dans les nouvelles « européennes », vise à la fusion universaliste, à la rencontre, à l'intégration. Cabon développe une veine sensible à travers la mystique de la terre, de la lune, à travers les correspondances synesthésiques qui se mettent en place entre le paysage et l'humain. Comme ces « illuminés » qu'il évoque dans « Printemps », ce ne sont pas les événements qu'il cherche dans les livres, « mais la palpitation d'un cœur humain » (106) en « s'ancrant de toutes ses forces » dans la terre « qui lui a donné racines »,¹⁰ tout en faisant de cet ancrage la possibilité même d'une relation permanente entre les mondes. L'illumination naturelle a des implications politiques particulièrement fortes puisque ces épousailles de l'auteur avec sa terre sont précisément ce qui apparaît comme une promesse de nation possible et unifiée, en lien avec un territoire partagé drainant « tous les souffles du monde ». La littérature et l'art, lieux premiers où s'établissent ces dialogues et ces ponts, ne sont pas seulement issus de mondes extérieurs et allogènes, mais sont compris comme les médiateurs mêmes de cette profonde réforme sociale et humaine qu'il appelle de ses vœux. Alors qu'il sera plus amer envers ce projet à la fin de ses jours (Kee-Mew 2013 16), ici c'est encore au poète, - à l'ami Jean Erenne sous les traits de Jean Eren - d'offrir au mauricianisme sa voix et de proclamer « que le jour était proche où, excédés par tant de poussière, d'hypocrisie et de bêtise, les poètes abattraient le vieux monde pour le remplacer par un univers de cristal où les hommes ne se haïraient plus et dont les lois s'édicteraient en fonction de la flûte orphique » (« Inge » 114).

Angenot, Marc. *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*. Québec : Presses Universitaires du Québec/ « Genres et discours », 1975.

Callikan-Proag, Aslakha. *Rêve et réalité*. Port-Louis : ACP, 1982.

Callikan-Proag, Aslakha, éd. *Contes, Nouvelles et Chroniques de Marcel Cabon*. Stanley, Rose-Hill : Les Editions de l'Océan Indien, 1995.

Callikan-Proag, Aslakha. « La pertinence de Marcel Cabon au XXIème siècle ». *L'Océan Indien dans les littératures francophones*. Éd. Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing. Paris : Karthala et Réduit : P. de l'Université de Maurice, 2001. 335-352.

Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*. Paris : Gallimard/Folio-essais, 1990.

Clavé-Vesoul, Francine. « Entre fantastique et merveilleux : l'inscription des croyances dans populaires dans trois récits (Europe – Océan Indien) ». *Démons et merveilles, le surnaturel dans l'Océan Indien*. Éd. Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, Carpanin Marimoutou et Bernard Terramorsi. Saint-Denis : Océan Editions/ Université de La Réunion, 2005. 319-338.

Dupuit, Christine, « 1792 et 1848 : quelques remarques sur l'émergence d'un champ littéraire réunionnais ». *L'Océan Indien dans les littératures francophones*. Éd. Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing. Paris : Karthala et Réduit : P. de l'Université de Maurice, 2001. 123-151.

Fanchin, Gérard. « Les contes de l'île Maurice : tradition et évolution ». *Francofonia* 48 (printemps 2005) : 73-90.

Furlong, Robert. « Préhistoire, émergence, évolution d'une littérature : le cas du XIX^{ème} siècle mauricien ». *Francofonia* 48 (printemps 2005) : 13-39.

Furlong, Robert. « Les revues littéraires mauriciennes : socle d'une francophilie historique ». *Loxias* 37 (2012). <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7070> (consulté le 10 octobre 2013).

Joubert, Jean-Louis. *Littératures de l'Océan Indien*. Vanves : Edicef/Aupelf, 1991.

Kee-Mew, Evelyn. « La littérature mauricienne et les débuts de la critique ». *International Journal of Francophone Studies* XIII n°3-4 (2010) : 417-433.

Kee-Mew, Evelyn, « Le mauricianisme et l'indianocéanisme : deux projets de définition de la littérature mauricienne ». *Loxias-Colloques* (2013) <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=441> (consulté le 10 octobre 2013).

Molinié, Georges et Alain Viala. *Approches de la réception*. Paris : PUF, 1993.

Noyau, René, *L'œuvre*, volume I. Éd. Robert Furlong. Port-Louis : Government Printing, 2012.

Paüs, Valérie. « Le surnaturel et le sacré indiens dans la littérature réunionnaise et mauricienne : indianisation de l'espace insulaire ». *Démons et merveilles, le surnaturel dans l'Océan Indien*. Éd. Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, Carpanin Marimoutou et Bernard Terramorsi. Saint-Denis : Océan Editions/ Université de La Réunion, 2005. 399-418.

Ramharai, Vicram, éd. *Anthologie des contes et des nouvelles du XIX^{ème} siècle à l'île Maurice*. Goodlands : Les Mascareignes, 2000.

Ramharai, Vicram. « La littérature des années soixante à Maurice : reflet ou refus d'une société en mutation ». *Revue des Mascareignes* 4 (2002) <http://www.cresoi.fr/Revue-des-Mascareignes-no4-2002> (consulté le 15 octobre 2013).

Thiesse, Anne-Marie. *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Epoque*. Paris : CNRS/Le Chemin vert, 1984.

¹ Le « mauricianisme » est une notion née dans les années précédant l'indépendance de 1968 et dont Cabon est l'un des « défricheurs infatigables » (Joubert, 152) : s'appuyant sur les réflexions de Robert-Edward Hart et de Malcolm de Chazal, Cabon nomme « mauricianisme » l'identité culturelle mauricienne, née de la rencontre de diverses cultures sur le sol insulaire (voir Kee-Mew, 2010, 2013).

² *Advance*, 30 novembre 1963, cité in Callikan-Proag, 1995, IX.

³ *Ibid.*

⁴ On constate que la Grande-Bretagne, hormis dans « Printemps » est obstinément absente des textes, en particulier de ceux qui se déroulent à Maurice et que la colonisation réfère systématiquement à la France.

⁵ « In memoriam Gobin Rottoo », *Advance*, 9 juin 1970, cité in René Noyau, 2012, 41.

⁶ *Advance*, 11 juillet 1967, in Callikan-Proag, 2001, 342.

⁷ Cabon sur Genevoix, *Advance*, 24 mai 1969, in Callikan-Proag, 2001, 349.

⁸ *Advance*, 9 avril 1964, in Callikan-Proag, 1995, iii.

⁹ « Printemps » 106.

¹⁰ *Le Mauricien*, 21 novembre 1953, in Callikan-Proag, 2001, 341.