



HAL
open science

Balade dan' Sindni lontan

Félix Marimoutou

► **To cite this version:**

Félix Marimoutou. Balade dan' Sindni lontan. Revue historique de l'océan Indien, 2014, Saint-Denis : Histoire politique et culturelle d'une capitale depuis le XVIIIe siècle, 11, pp.126-138. hal-03249185

HAL Id: hal-03249185

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03249185v1>

Submitted on 4 Jun 2021

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

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

Balade dan' Sindni lontan

Félix Marimoutou
 Université de La Réunion
 CRLHOI

« Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie
 N'a bougé ! Palais neufs, échafaudages, blocs,
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. » (« Le Cygne », II,
 Classiques Garnier, p. 96)
 Ou cet extrait de « Les sept vieillards », p. 97 :
 « Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
 Où le spectre en plein jour raccroche le passant !
 Les mystères partout coulent comme des sèves
 Dans les canaux étroits du colosse puissant ».

Ces deux extraits des « Tableaux parisiens », une des sections des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, posent la question de la ville et de ses possibilités fictionnelles. La ville n'entre pleinement dans la littérature européenne qu'au XIX^e siècle, Londres et Paris se partageant le privilège d'être les nouveaux espaces dans lequel se déploie l'imagination des écrivains. Elle passe ainsi très rapidement d'espace ou décor à actant. Elle devient alors un personnage à part entière des œuvres de fiction. La ville, et singulièrement Paris, devient alors le nouvel espace fabuleux où peuvent se raconter des histoires, toutes sortes d'histoires où réel et merveilleux se côtoient, où chaque coin de rue réserve son lot de surprises. L'Aventure débute dès qu'on sort de chez soi. Si la ville est l'espace de la rêverie, du flâneur, de la poésie, elle est aussi espace politique où se disent les mutations de la société et ses contestations. C'est que la ville est associée étroitement à la genèse de la modernité et qu'elle l'accompagne dans ses mutations car la ville est l'espace de l'individu qui peut alors s'épanouir loin du groupe, loin du clan, dans l'anonymat. La ville est indissociable, du moins à ses débuts, du marcheur, du promeneur, du flâneur.

Notes des derniers jours, le roman écrit par Pierre-Louis Rivière et publié en 2002, n'échappe pas à ces problématiques générales de la ville ; en même temps, il s'en écarte par bien des aspects que nous verrons plus tard.

Mais avant de continuer, il serait bon que je fasse une présentation de ce roman qui a obtenu le Prix de l'Océan indien en 2000, ce qui lui valut d'être publié. Pierre-Louis Rivière est un écrivain de théâtre qui a écrit pour le théâtre Volland et a participé à son aventure théâtrale. Des six textes qu'il a écrits, seuls deux ont été publiés : *Carousel* en 1992 et *Emeutes* en 1997. *Notes des derniers jours* est son premier roman, un roman construit selon une architecture particulière, en deux parties, l'une intitulée « Rue des Limites » et l'autre « Inour ». Chaque partie est elle-même divisée en chapitres, notés

de I à XXI avec en tête de chapitre un proverbe malgache, et un certain nombre de chapitres est précédé d'un texte en italiques à la première personne noté de 1 à 12. Nous avons donc affaire à une structure relativement complexe et polyphonique où à la voix du narrateur se mêle celle du personnage principal, narrateur semble-t-il des parties en italiques et celle des proverbes malgaches.

Le roman raconte l'histoire d'un personnage, Monsieur Jean, aux prises avec son passé, ses souvenirs et qui tente de se construire un présent malgré le malheur qui le frappe. En effet, on apprend au fil du roman que le personnage est devenu aveugle. Aveugle, le personnage perçoit, reçoit la ville à travers ses autres sens : toucher, bien entendu, odorat, goût, ouïe. Et c'est cela aussi qui fait l'originalité de cette œuvre.

Le cadre de cette histoire, *Notes des derniers jours*, est Saint-Denis, dans une temporalité indécidable où se superposent époques anciennes et époques plus proches de nous. A quel moment se déroulent exactement les événements que nous narre le roman ? Difficile de le dire avec certitude. Cependant, l'enjeu principal n'est pas la dimension réaliste du récit mais la construction poétique d'un espace dans lequel se déplace un rêveur solitaire. Et la quête de soi à laquelle se livre le personnage principal est l'occasion d'une reconquête de cet espace devenu hostile, hostilité due au fait que Monsieur Jean est devenu aveugle mais aussi au fait qu'il est habité par une honte, celle de la déchéance : il s'agit, pour lui, d'éviter à la fois les innombrables obstacles qui parsèment son exploration de la ville et d'éviter toute rencontre qui pourrait lui rappeler son existence ancienne et sa condition présente. Sa déambulation lui permet de redécouvrir la ville, notamment grâce à la mémoire; elle lui permet également de découvrir une ville cachée, mystérieuse, habitée par des êtres fabuleux, hantée par des malheurs insoupçonnés jusqu'à présent. Un peu à la manière d'Œdipe, la cécité fait voir une réalité par-delà la réalité.

Se mêlent ainsi intimement arpentage d'un espace réel, arpentage de la mémoire : au labyrinthe de la ville correspond le labyrinthe de la mémoire. La ville s'allégorise alors, comme le disait Baudelaire, voire se mythifie. Cette image de la ville-labyrinthe, on la retrouve dans l'écriture même du roman où personnage et narrateur se confondent ou, plus exactement, le personnage masque le narrateur en prenant sa place sans qu'on s'y attende : « Alors il se leva, la paroi le guida jusqu'au boucan tout proche, et là, sur les pierres noircies du foyer, je brûlai l'un après l'autre les vestiges de ma vie récente » (p. 38).

Qui raconte, alors ? L'image emblématique, quasi spéculaire, sont les cahiers dans lequel le personnage aveugle écrit sans discontinuer, livrant au final un informe gribouillis où les lignes se mêlent et s'entremêlent et d'où surgissent, parfois, des blocs de mots reconnaissables mais non lisibles. Le gribouillis des cahiers est lui-même un labyrinthe dans lequel se perd et le personnage et son lecteur. Comment peut-il en être autrement car celui qui écrit est aveugle ?

Où mène alors cette déambulation, vers quels horizons lointains et inconnus ?

La première réponse est que la déambulation du personnage nous mène, à travers un itinéraire à la fois simple et compliqué, dans la mémoire de la ville, par le jeu de la nomination des rues. En effet, le personnage ne nomme pas les rues de la ville selon leur nom actuel mais à la mode de Madame Elisa, celle des vieux *monn* : « Je me suis mis à prêter une attention particulière aux bavardages de Mme Elisa, qu'elle est allée telle rue, qu'elle montera par en haut de telle autre. Elle emploie des noms qui d'abord m'étonnent, mais qui deviennent l'évidence lorsque revient la mémoire des anciens plans qui m'ont été si familiers dans mes travaux d'imprimerie » (p. 97). Ainsi, résonnent des noms oubliés : rue de la Fontaine, rue de la Boucherie, rue Joseph Hubert, rue de l'Arsenal, rue du Grand Chemin, rue des Remparts, rue du Conseil. La déambulation de Monsieur Jean emporte le lecteur dans l'histoire de la ville à travers l'histoire des noms de rue mais aussi à travers les noms de lieu comme le Jardin colonial, jardin des jésuites qui se situe Rue Dauphine, le lycée Leconte de Lisle, voire la « Cathédrale cassée » : « Le carroyage qui ordonne la ville apparaît, net, avec quelque fois une grosse majuscule au milieu, F pour le lycée, G la chapelle de l'Assomption, L pour le Palais de Justice, déjà à cet endroit en 1865, et à l'autre bord de la rue, la mention fièrement portée de la Nouvelle Cathédrale, sur une place où personne n'avait jamais vu que les ruines d'une volonté avortée, les soubassements qui avaient tenté de s'élever vers le ciel, mais étaient restés lamentablement à terre, envahis de buissons, ouverts aux jeux, terrain propice aux rencontres secrètes des lycéens et des filles effrontées derrière le masque de leur uniforme sévère. Puis tout avait disparu à jamais lorsque bien plus tard on construisit le collège des jeunes filles. Le nom reste, ironique, de *cathédrale cassée* » (p. 100-101).

Le narrateur se fait alors historien, car racontant l'histoire du lieu, il raconte aussi l'histoire de la ville, une ville qui se transforme peu à peu. Cependant, ce n'est pas cette transformation qui l'intéresse mais bien ce qui reste. Cette histoire de la ville, il la raconte aussi à l'aide de ces aide-mémoires que sont les cartes anciennes, exhumant ainsi, tel un archéologue, les différentes strates de la ville : « Je marche sur le papier cassant et bruni de larges cartes anciennes sur lesquelles les légendes, pâlies avec l'encre, reparassent, grossissent, se délient comme sous la loupe impatiente de l'explorateur. (...) Resurgissent des plans sur lesquels je vois nettement l'angle obtus de son tracé qui incurve la ville, l'orienté vers l'est où la rue devient le Chemin, la Route ou la Chaussée du Butor selon les relevés, les années ou selon que les cartographes ont été ingénieurs ou peintres, Chandelier ou Roussin, Balzac, le frère dit-on, ou d'Hastrel » (p. 97). Sous le tracé actuel de la ville se dévoile d'autres tracés, une autre géographie. L'espace se donne à lire tel un palimpseste où surgit, par-dessous les lignes modernes, les traces anciennes, effacées des mémoires mais conservées dans

les traces écrites des cartes anciennes, conservées dans le tracé des rues lui-même qui devient alors gardien de la mémoire de la ville, mémoire qui n'attend plus que quelqu'un la réactive. Et si cette fonction est dévolue au personnage principal, c'est parce qu'il est devenu aveugle et qu'il doit activer d'autres sens et d'autres manières de « voir » la ville.

Cependant, dans l'économie du roman, l'empilement, la superposition des strates temporelles joue un autre rôle. Elle dit non pas la transformation d'un espace, non pas une ville qui évolue, ville dynamique mais une immobilisation, ville « échouée » pour reprendre une expression du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, une ville qui n'en est pas une selon le personnage lui-même : « Ce n'est pas une vraie ville, de celles qui par leur dimension, leur complexité et leur histoire ont acquis la stature de ville, où l'on ne pourrait vivre anonyme, où le danger aurait guetté de se perdre, de perdre son chemin, d'oublier les places connues, ou de perdre la famille, les connaissances, une ville où il aurait été possible de devenir un autre. Chacun ici regagne sa cour, celle qu'il a connue depuis le commencement, depuis l'enfance. J'ai le souvenir de nos vies enfermées entre les remparts des montagnes et celui de la mer qui cernent nos pensées, même lorsque nous sommes ailleurs, infranchissables, qui nous tiennent dans la matrice chaude où nous nous complaisons à radoter nos vies qui, ne pouvant fuir, se rongent elles-mêmes, lentement décomposées » (p. 99). Constat désabusé de quelqu'un qui ne cesse de tourner en rond, de passer et repasser par les mêmes rues et qui revient toujours à la case de la rue des Limites, qui ne peut se perdre car même quand il a perdu ses repères, il y a toujours quelqu'un, une âme charitable pour lui indiquer le chemin du retour : « Alors elle m'apprend que nous sommes rue du Moulin-à-Vent, que si j'avance un peu je trouverai la rue de la Batterie et, juste dans le bout, la rue Charles Gounod, qui en remontant va bien près du Bazar. Comme je fais mine de vouloir m'en aller tout seul, elle me prend d'autorité par le bras et m'entraîne, accompagnée du bavardage aigu des enfants » (p. 112).

Cette ville n'est donc pas une ville où l'on se perd, n'est pas une ville où l'aventure vous guette à chaque coin de rue, où la nouveauté attend au carrefour, où changer de direction amène à découvrir de nouvelles richesses : « Il m'était arrivé, au sortir d'une bouche de métro parisien, l'esprit encombré de je ne sais quelles pensées, de m'engager résolument dans les rues, sûr apparemment de la direction que je prenais et pourtant m'égarant à cause de la seconde de distraction qui avait fait qu'au haut des marches, j'avais pris vers la droite au lieu de prendre à gauche, inattentif au fait que j'inversais le sens du boulevard. Je découvrais alors des rues étonnantes, tout un quartier jusque-là inconnu et pourtant si proche de l'endroit où mes habitudes me cantonnaient » (p. 108). Dans cette ville, cela ne se peut car l'espace qu'il arpente est un espace figé, immobile où tout semble être à sa place de toute éternité, du moins tant qu'on ne sort des lignes tracées. Cependant, il suffit qu'on tourne dans le mauvais sens pour que tout se brouille et que la ville bascule dans l'inconnu, un inconnu qui n'est pas

signe de nouvelles possibilités, de nouvelles explorations, de nouvelles découvertes. Saint-Denis n'est pas Paris. L'inconnu devient l'inconnaissable, à savoir perte et égarement. La ville se transforme en un espace d'une extrême dangerosité. Où même l'aventure amoureuse se perd dans le ressassement et l'ennui, où l'amour rend, littéralement, concrètement aveugle.

Cette ville qui n'en est pas une inverse alors les rapports habituels du marcheur avec elle ; en effet, le marcheur est celui qui, invisible car protégé par l'anonymat, voit le spectacle de la ville et s'en délecte. Et ce personnage-marcheur est aux antipodes du flâneur : « Dès le départ, le flâneur est une figure nostalgique qui en proclamant les merveilles de la vie urbaine, reconnaît aussi les changements qui menacent de rendre redondant le piéton désœuvré »²⁰⁶.

Or, Monsieur Jean, le personnage principal de cette histoire est aveugle et de ce fait ne peut voir le spectacle de la ville. Il n'est pas, non plus une figure nostalgique – il en serait plutôt une figure de la mélancolie – et le roman ne vante pas les « merveilles de la vie urbaine ». De plus, contrairement au flâneur, il n'erre pas au hasard, sans but. Toutes ses excursions dans la ville ont un but précis : retrouver la maison dans laquelle vit son ex amante ; vérifier si ses cartes mémoire lui permettent de se déplacer sans risque. Pire même, quand il quitte sa case où il est invisible, il devient visible, étranger à la ville, dérangent, inquiétant même. Or le flâneur, le vagabond, le marcheur est invisible aux yeux des autres et cette invisibilité en fait un témoin privilégié du spectacle de la ville alors que Monsieur Jean est toujours sous le regard des autres. Loin de le cacher, la ville le révèle, loin de le couvrir d'anonymat, la ville en fait un spectacle : « Ils l'avaient vu venir de son pas lent et malhabile jusqu'au coin de la rue. Avant même de s'arrêter, son corps avait hésité une seconde, comme pris d'une légère inquiétude parce qu'il y avait eu à cet instant une pause soudaine, une attente qui figeait l'air. Alors brusquement, sans qu'il pût prévenir le danger, s'échapper, le sol se mit à crépiter sous ses pieds affolés, qui, cherchant à se détourner, augmentait encore la pétarade à cause des semelles ferrées des chaussures trop grandes que lui avait imposées Mme Elisa. De quelques manières qu'il se tournât, les minuscules explosions sur le ciment lisse du trottoir l'enfermaient dans leurs claquements secs, l'obligeant tantôt à de petits sauts saccadés sur place, tantôt à des écarts brusques, à des volte-face inattendues qui le faisait paraître comme un danseur bizarre, le pas accordé au rythme désordonné crac-à-terre, pantin à la mécanique dérégulée, dans son numéro de claquettes accéléré par un emballement diabolique, accompagné par les rires qui semblaient avoir envahi la rue entière » (p. 13-14). Cette scène d'ouverture du roman est emblématique de la situation paradoxale du personnage. La situation se renverse: ce n'est plus le flâneur

²⁰⁶ Merlin Coverley, *Psycho-géographie ! Poétique de l'exploration urbaine*. Lyon : Moutons électriques éditeurs, 2011 (1^{ère} édition, Merlin Coverley, 2006), chapitre 2, p. 52.

qui regarde, il est devenu spectacle, comme il deviendra spectacle sous le regard de Grimasié. Aveugle, il ne voit pas mais est vu, et est vu parce qu'aveugle. L'infirmité sort de l'anonymat, rend visible aux yeux des autres au sens étymologique du mot « monstre ». Mais il n'y a pas que Monsieur Jean qui soit monstre, Grimasié l'est aussi car, comme Monsieur Jean, son souffre-douleur, il porte en lui une secrète blessure. Les êtres monstrueux du roman sont ceux que la vie a brisés.

Une vie à tourner en rond dans sa propre mémoire. L'autre facette de l'exploration est d'emmener le lecteur dans la mémoire du personnage. Nous le suivons, en effet, dans la tentative de reconstruire sa propre histoire qui l'amène, petit à petit, à la recherche des lieux emblématiques : lieux de l'enfance, lieu de sa propre catastrophe, lieu des amours.

Ainsi, le Jardin Colonial joue-t-il un rôle important car associé à un des rares moments de bonheur dans la vie du personnage : « C'est par là que j'entraîs avec mon cousin les mercredis après-midi, lorsque l'ennui de la maison nous poussait vers les étonnements du Jardin, le cajou grisonnant dans sa cage, vieille guenon rouée qui faisait rire le *mom*, les arbres immenses penchés sur les bassins, les marchands de cornets-pistaches qui posaient leurs paniers du côté de la place, les bois d'ombres surtout où nous devinions derrière les feuillages les corps emmêlés, où nous guettions les cuisses nues sous les robes fleuries dans le creux des ombrages. Quelquefois nous entrions dans la grande bâtisse du Muséum pour revoir là, sur les étagères poussiéreuses, les monstres à deux têtes, petits cadavres enfermés dans des bocaux de formol brumeux » (p. 114).

De même, la fréquentation assidue, presque obsessionnelle de la rue Saint-Joseph s'explique par la volonté du personnage de retourner sur les lieux du crime, de sentir la présence de la maison où habite maintenant Malie : « Et lorsque je reprends conscience de l'espace, se dressent dans mon esprit des fragments de paysage, des perspectives de rue et, insidieusement, revient aussi l'image de la grande maison, des hauts murs blanchis qui cernent son jardin de ville, l'image du portail ouvragé qu'une femme franchit sans doute chaque jour, cette même femme que j'ai vue pour la dernière fois quelques mois plus tôt lorsqu'elle a quitté son appartement et s'est installée là avec cet homme qu'elle a rencontré. Je l'ai surprise à la fin, élégamment habillée, fière et lointaine au bras de l'autre, j'ai vu l'oubli dans ses gestes et tout est devenu mensonge » (p. 81),

Malie pour laquelle il s'est, accidentellement, brûlé les yeux : « Il est tard, c'est le gardien dans sa tournée qui entend mon cri et le fracas que je provoque dans ma chute. Il me trouve à terre gémissant et tordu, ma main couvrant mes yeux, le visage rougi. Ma position à terre, mes gémissements rauques, mes soubresauts, cette bave moussante qui me coule de la bouche me rend monstrueux. Le gardien effaré, les yeux agrandis, crie à travers l'atelier, ameute les derniers employés. On me relève, quelqu'un s'avise d'ôter mes mains agrippées à mon visage, de m'enlever ma chemise que le

renversement du bain a trempée, de me trainer au lavabo pour me noyer sous des trombes d'eau afin de laver la peau et disperser l'acide. Mais pour les yeux, personne ne sait et on finit par m'envoyer à l'hôpital, fiévreux et délirant des bribes de mots incompréhensibles sortis directement du fond de mon gosier. Aux urgences on fait le nécessaire et on me couche nu sous les draps à cause des morsures d'acide sur mon corps, et on me met de gros pansements me masquant le visage » (p. 134-135).

Cependant, comment la ville vient-elle au personnage, comment « tâte-t-il » de la ville ? Aveugle, c'est à travers les autres sens qu'il appréhende cet espace : odorat, ouïe, goût, toucher, tous les sens sont convoqués pour à la fois tenter de se repérer et éviter les obstacles qui se dressent sur son chemin. Mais, c'est surtout grâce à la carte mentale qu'il s'est construite que le personnage arrive à se situer précisément dans l'espace urbain. En effet, pour se repérer dans ce paysage devenu inconnu, Monsieur Jean se sert des repères mentaux que sont les anciens noms de rue inscrits sur les cartes du passé : « Les arrangements, l'espace qui m'était familier avant l'accident, mes parcours quotidiens, les lieux que je fréquentais, toujours les mêmes à la fin, tout a sombré dans mon naufrage et autre chose prend la place abandonnée, ou plutôt refait surface comme une peinture originale revenant à la lumière après que les paysages suivants, repeints par-dessus sont tombés en lambeaux.

Je vois la ville comme dans un album où se succèderaient les larges vues peintes, les gravures, les lavis bistres des plans, ou encore une photo aux couleurs saturées qui montrerait, au bout d'une rue éclatante de lumière, le petit plan vertical et bleu de la mer » (p. 81). Le monde est un palimpseste, la mémoire est un puzzle qu'il faut reconstruire pour donner sens à une quête qui est reconquête de soi.

En superposant les souvenirs de ces cartes avec lesquelles il s'est familiarisé quand il travaillait à l'imprimerie et le plan réel de la ville, il peut non seulement déambuler sans craindre de se perdre, mais il peut aussi explorer la ville. Le récit se fait alors récit de découverte d'un espace à la fois familier et inconnu, la découverte n'étant, en réalité, que la vérification des informations fournies par les plans anciens. La ville, de réelle devient fictionnelle, histoire que se raconte le personnage, n'est plus visible que par le biais de la fiction, pages d'un album que l'on tourne mentalement. Sont évacués de la ville et de la mémoire du même coup le changement, le contingent, le flux. Les choses s'organisent autour de points fixes, immuables : la gargote de Madame Elisa au cœur du Petit Bazar, la case de la rue des Limites. Points par lesquels passe et repasse le personnage, dessinant dans l'espace de la ville un itinéraire en spirale entre ces deux pôles qui aimantent les pas du marcheur. La case, espace privé de l'intime, espace du repos, de la régénéscence mentale et physique, lieu solitaire et la gargote, lieu d'une sociabilité par défaut où se retrouvent réunis le temps d'un ou plusieurs verres les gosiers en pente du quartier, lieu de la parole créole entre *ladilafé*, rumeurs et bruissements de la ville, journal *percal*, exercice de la

méchanceté ordinaire et histoires extraordinaires, contes improbables dont Grimasié s'est fait le spécialiste, lui qui, autrefois, dans sa vie active, là-bas à Saint-Pierre, était employé à la bibliothèque municipale. Entre les deux, « la rue des Limites », véritable cordon ombilical pour Monsieur Jean, espace à la fois réel et symbolique. Comme l'indique son nom, la rue des Limites limite deux espaces : l'espace visible, marqué par des repères comme les noms des rues ou des monuments, et l'espace invisible que seuls connaissent et fréquentent les êtres à la marge, tel Inour, la petite prostituée malgache, véritable reine de ces lieux, personnage à proprement parler fantastique, contrairement aux monstres qui, eux, sont pleinement inscrits dans l'espace de la ville. Monsieur Jean est le lien entre ces deux espaces comme il est le lien entre les différentes mémoires de la ville car c'est un être qui flotte entre ces deux mondes : le monde réel de la ville qu'il arpente et qu'il rêve, dans un rêve éveillé et le monde souterrain de la ville. Car nous savons, depuis Œdipe, que cécité ne rime pas avec aveuglement.

Et pourtant, malgré tout, l'aventure surgit quand on ne l'attend plus sous la forme d'un bruit différent : « Je me déboutonne à la hâte et commence à me soulager lorsque j'entends rire, puis dire d'une voix moqueuse que je devrais avoir honte, que la sauterelle pourrait s'échapper, qu'il ne faut pas que je la montre à tout le monde », (p. 147-148). C'est de cette manière qu'Inour fait irruption dans la vie du personnage et va lui faire découvrir des lieux inconnus de cette ville qu'il s'efforce depuis si longtemps de maîtriser. La ville apparaît alors bien plus complexe qu'il n'y paraissait, une ville se dévoile sous la ville, fait d'endroits insoupçonnés du commun des mortels, de passages cachés. Inour devient de ce fait guide d'un monde à la fois dévasté et merveilleux où vivre enfin, où se débarrasser enfin des poids qui l'estent, où enfin tourner la page. Si le roman ne raconte pas les merveilles de la vie urbaine, il en révèle la merveille et la ville devient un espace merveilleux, au sens où l'on parle de réel merveilleux²⁰⁷. Car voyage dans la mémoire de la ville, voyage dans la mémoire du personnage, le récit est aussi un voyage dans la mémoire de la littérature.

²⁰⁷ Notion inventée par l'écrivain cubain Alejo Carpentier pour dire la spécificité irréductible de l'imaginaire caribéen et latino-américain. Certes, l'univers indiaocéanique n'est pas l'univers caribéen et latino-américain mais il s'en rapproche plus certainement que l'univers européen où est née la notion de fantastique. Par ailleurs, pour articuler certains textes avec la notion de fantastique au sens européen du terme, Carpentier propose la notion de « sentiment fantastique » : « Il y a des instants dans ma vie (...) où je cesse d'être ce que je suis habituellement pour me transformer en une sorte de passerelle (...). La réalité devient poreuse comme une éponge (...). La réalité pour moi est une immense éponge pleine de trous et par ces trous il se glisse toujours des éléments (...) qui font basculer (...) ; c'est à ce moment-là où je sens arriver ce qui dans mes contes prend un côté fantastique (...) Je pense donc que le fantastique fait partie de la réalité (...), il s'agit seulement de moments interstitiels ». Cité par Bernard Terramorsi dans « Le surnaturel dans l'océan indien : les archipels de la différence », « Préface » de Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, Carpanin Marimoutou, Bernard Terramorsi (éd.), *Démons & Merveilles, Le Surnaturel dans l'océan indien*, Actes du colloque international, Université de la Réunion, 26-29 octobre 2004, LCF (UMR 8143 du CNRS), Université de la Réunion, 2005, p. 9.

La notion de réel merveilleux nous introduit à celle du « fantastique » dans les espaces créoles qui, comme le rappelle Bernard Terramorsi : « Les récits indiens, mahorais, malgaches et réunionnais montrent un enchevêtrement harmonieux de niveaux de réalité qui, pour le *logos* européen, demeurent incompatibles. Des crocodiles ou des djinns discutent avec des humains, des légendes créoles sont vécues au quotidien et tout cela dans un décor très référentiel, sur le ton de l'évidence et sans que l'ordre du monde en soit jamais affecté. Ces récits savent amalgamer sans conflits des réalités empiriques et des croyances ancestrales – une surnature codée et collectivement admise – qui témoignent d'une compréhension stable du monde débarrassée de toute angoisse ontologique. Le plus souvent, le surnaturel donne ici du sens à un mode où le sacré n'est pas mort. On est souvent proche d'un "univers merveilleux qui s'ajoute au réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence", selon la formule connue de Roger Caillois. Mais contrairement aux contes merveilleux occidentaux, les récits indianocéaniques ont besoin à la fois d'un cadre réaliste – souvent la communauté villageoise et ses types humains et sociaux connus –, et d'une surnature bien définie, ancrée dans la religion traditionnelle ou dans un fonds légendaire, qui constituent le lien identitaire fondamental »²⁰⁸.

Sans entrer dans une discussion sur le fond du problème, fantastique créole, réel merveilleux ou sentiment du fantastique, le personnage de Inour introduit une dimension dans le récit qui le fait basculer du côté de la surnature et interroge donc le statut du roman, son genre pour reprendre une terminologie plus familière. Certes Inour ne fait pas partie du fonds légendaire créole ? Mais elle appartient à une culture qui a joué un rôle important dans la création de l'imaginaire créole. Avec ce personnage, le roman est travaillé en profondeur par ce qu'on appelle d'habitude l'intertextualité ou la mémoire de la littérature.

Littérature orale, oraliture ou oralité selon les dénominations, venue d'un autre espace, d'une autre culture par le biais de ce qui se présente comme des proverbes malgaches. C'est ce que donne à comprendre, en tout cas dans la traduction française : « *Tsy misi tondroina dia mati*/ Nul ne meurt jamais d'être montré du doigt » (p. 13), plongée dans la culture orale malgache et qui construit un texte dans le texte. En effet, si l'on mettait bout à bout les « ouvertures » de chapitre, on obtiendrait un texte entièrement en malgache qui se superposerait au texte premier et viendrait le redoubler, à trois niveaux : linguistique, sonore et sémantique.

Tsy misy tondroina dia mati (p. 13) : Nul ne meurt d'être montré du doigt (I),
Ny lasa tsy mba miverina (p. 23) : Le passé ne revient plus (II),
Boka very / Tsy misi araka intsony (p. 35) : Quand le lépreux disparaît / Nul ne cherche ses traces (III),
Aleo anaran-dratsy. Toy izay vintan-dratsy (p. 43) / Mieux vaut un nom méchant / Qu'un mauvais destin (IV),

²⁰⁸ B. Terramorsi, *idem*, p. 6.

Ny alahelo toy ny raky-malala / Raha tsy ny olon-tiana / Tsy amerahana (p. 53) : Le chagrin est comme un trésor / On ne le confie / Qu'aux êtres chers (V),

Ny henatra mampiova tarehy (p. 71) : La honte fait changer de visage (VII),

Tsy tia maro / Toa mpamosavy / Manjenjen-poana (p. 7) : Qui n'aime pas à être plusieurs / Ressemble au sorcier (VIII),

Toy ny valala azon'ody (p. 107) : Errer çà et là / Telle la sauterelle à laquelle on a jeté un sort (XI),

Manao ho akan ny alina / Ka misavily sandry maizin-bolana (p. 119) : Prétendre y voir la nuit / Et aller danser dans les ténèbres (XII),

Mahita ny faty avy lavitra / Ka mamohafoha ny alahelo (p. 137) : Voir des cendres venus de loin / Réveille les chagrins éteints (XIII),

Faly / Raha tonga ny rano fanala kenda / Raha malahelo ka misy mpanony / Raha lavo ka misy mpanarina (p. 147) : Heureux / Quand arrive l'eau qui délivre de l'étouffement / Quand vient la consolatrice au moment de l'affliction / Quand vient celle qui relève au moment de la chute (XIV),

Ny biby tsy manam-pady (p. 157) / *Fa hanao famoizan'ny aretin-jaza aho / Fa izany no fomban'ny fanafodiko* (p. 163) : Car je vais percer la maladie de l'enfant / Car c'est l'exigence de ma médecine (XVI),

Ny fatia alain' ny maso / Raha jerenn' ny maso afaka ihany / Fa oha fitia alain' ny kibo / Na dia itanam-parango aza / Tsy afaka intsony (p. 187) : L'amour né d'une impression sur les yeux / si on ouvre les yeux il peut encore s'effacer / Mais l'amour né d'une impression sur le ventre / Quand même on se saisirait d'un croc de boucher / On ne peut plus l'arracher (XVIII),

Ny antenaina tsy misy / Ny an-tanam-botsotra (p. 195) : Ce que l'on espère on ne l'a pas / Ce que l'on tient on le perd (XIX),

Valala voatango / Ka very fanahy mbola velona (p. 201) : Une sauterelle aux pattes et aux ailes arrachées / Elle a perdu l'esprit avant d'être morte (XX),

Any aminao no fara-fodiana (p. 209) : Vers vous mène le dernier retour (XXI).

Ce texte se construit sur un mélange de proverbes et de poèmes appelés *hain-teny*, c'est-à-dire fait entendre au lecteur à la fois la langue malgache et sa poésie, ce qu'on pourrait appeler son oraliture ou oralité. Un troisième texte vient se superposer au deuxième, celui écrit par le narrateur lui-même, troisième « langue » du texte. Ce journal intime n'est pas sans rappeler la technique employée par Michel Tournier dans le roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, où au récit premier se superpose le « Log-book » de Robinson qui à la fois le complète et le trouble. Dans *Notes des derniers jours*, le journal intime du personnage joue ce même rôle. (1, pp. 11-12; 2, pp. 20-21; 3, pp. 32-34; 4, pp. 40-41; 5, pp. 61-63; 6, pp. 77-78; 7, pp. 94-96; 8, p. 118; 9, p. 136; 10, pp. 144-145; 11, pp. 174-175; 12, p. 207). Où l'on s'aperçoit alors que les numéros de chapitre du récit, en chiffres romains, ne correspondent pas aux numéros du journal intime, en chiffres romains.

Le récit se présente alors comme une sorte de puzzle dans lequel chaque niveau est un morceau qui vient s'emboîter dans l'autre pour lui donner sens. La relation entre Inour, la ville et le personnage est construit sur le même principe : de même que la ville se découvre à tâtons, en tâtonnant, de même le corps d'Inour se dévoile petit à petit, dans le tâtonnement. Comme la ville, le corps de l'être aimé est morcelé, puzzle qu'il faut construire patiemment et qui se défait quand on croit avoir terminé.

Ainsi, le puzzle du texte dit l'extraordinaire d'une aventure qui est à la fois découverte d'un lieu, de l'amour et de soi ; mais qui est réellement Inour, à savoir de quel espace littéraire vient-elle ? Inour, le lecteur le découvre, est une prostituée malgache comme il y en a tant qui viennent à La Réunion, soumise à des réseaux. Cependant, elle est bien plus que cela, littérairement, et c'est l'auteur lui-même qui nous donne la clé du personnage. Inour est un personnage des légendes malgaches. Ainsi, son nom signifie « La Lumineuse ». Pour l'auteur, Inour est « un petit nom affectueux donné aux fillettes, construit à partir du radical *noro*, lumière, dans lequel on reconnaît le terme arabe *nur* (même prononciation, même sens). On le retrouve dans les noms des héros des contes fondateurs, *Andrianoro* (le Prince de lumière), et *Ranoro*, héroïne mythologique, quasi sainte, encore vénérée aujourd'hui » (p. 221).

C'est par cette racine que le personnage de *Notes des derniers jours* s'affilie aux personnages légendaires et introduit les mythes fondateurs malgaches dans le récit. Inour échappe donc à sa qualité de prostituée pour s'inscrire dans une filiation légendaire, comme elle le rappelle elle-même en révélant à Monsieur Jean son vrai nom : *Rasoatsitononimasombahoaka* (p. 153), qui signifie « Celle dont il est interdit de prononcer le nom sacré devant le peuple ». Se dévoile alors, derrière le personnage « réel », le personnage des légendes et notamment celui de la sirène, celle venue des eaux et dont le nom et l'origine surnaturelle ne peuvent être révélés sous peine de la voir disparaître à jamais. Et le personnage de Jean est transformé en *Ny Ombalahi kely* (Petit taureau, p. 158), *Ny Andriansoako* (Mon doux Prince, p. 158), *Ny Mpanjakako* (Mon Souverain, p. 173). Au-delà des jeux amoureux, voire érotiques entre les deux personnages, il faut lire l'écho des légendes malgaches, car, comme le rappelle justement Pierre-Louis Rivière : « L'accession à la souveraineté universelle, tel semble être le propos essentiel autour duquel se constituent les contes fondateurs de la mythologie royale malgache. Le jeune prince cherche l'épouse idéale dans les quatre directions cardinales, et reste insatisfait. Il ne découvrira l'épouse idéale, "l'Etrangère intime", que par la transgression, en côtoyant la surnature, en franchissant la limite des mondes, après nombre d'épreuves où il risquera sa vie »²⁰⁹. Ainsi, le roman devient une transposition moderne d'une légende malgache, celle de la femme mélusine. La disparition d'Inour obéit donc au schéma de la légende et la mort de Jean doit être comprise non pas comme un acte de

²⁰⁹ Pierre-Louis Rivière, *Notes des derniers jours*, « Eléments de mythologie malgache », p. 219.

désespoir, mais comme une volonté de retrouver, dans l'au-delà, l'épouse idéale. Et ce n'est pas par hasard que le personnage se jette dans l'océan : « Au bout de la ligne droite, dans le désert des herbes jaunes qui bordent la route, le vent salé me frappe le visage et je m'arrête auprès du piquet où grince la vieille plaque émaillée, rongée par l'air marin. Elle indique "Le Gouffre" et j'entends, encore affaiblis, les grondements monstrueux, les déglutitions énormes et cavernueuses qui montent des caps invisibles. Je prends sur la droite, vers l'ombre maigre des filaos, vers l'ouest, et je sens sous mes semelles le sol sablonneux du passage souverain qui mène à la mer »²¹⁰, l'océan étant le lieu même de la femme surnaturelle malgache, comme le dit Bernard Terramorsi : « A Madagascar, où l'on dispose d'un vaste corpus toujours en devenir, les oeuvres orales et l'iconographie montrent des filles très jeunes et très belles : elles ne sont pas des tentatrices diaboliques, symboles de duplicité et de perversité, ni des figures mortifères. Au contraire, elles font le bonheur d'un homme arrivé à la limite de la pauvreté et du désespoir, elles le sauvent d'un naufrage – sur l'eau ou dans l'espace social. Elles n'ont pas de voix ensorcelante ; quelques récits évoquent leur chant d'adieu à la fin de l'histoire, quand elles abandonnent époux et enfants pour retourner à la mer »²¹¹. Car la princesse disparaît : « *Ilay ombilahy kely mahantra sy jamba izay nanaiky ho bodoina. Haroso ny filanjana, ary dia lasa mihazo ny lapany ny mpanjaka vavy. Aza fady ! Miangavy anao hamela heloka ahy ! Véloma ! Amin Anivon'ny Riaka ! Ny Vadikeliko !* (Pauvre petit taureau qui ne voit pas clair [s'est laissé embobiner]. Le palanquin est avancé, la princesse s'en retourne dans son palais. Pardonne-moi s'il te plaît! Adieu! Pardonne-moi pour tout mon petit mari!) »²¹², et ses dernières paroles peuvent être assimilées à un chant d'adieu.

Ainsi, le roman de Pierre-Louis Rivière nous entraîne-t-il dans plusieurs mémoires qui se superposent : mémoire de la ville, mémoire du personnage, mémoire de la littérature.

1. Mémoire de la ville :

L'exploration de la ville par ce marcheur hésitant qu'est « Monsieur Jean » comme l'appelle respectueusement « Madame Elisa » ou « Misiémadame » comme le surnomme irrévérencieusement « Grimasié » se fait au travers de plusieurs mémoires. Celle du personnage lui-même qui tente de retrouver les lieux emblématiques de son histoire, celle de son enfance ou celle, plus récente, de sa rupture amoureuse ; celle de Madame Elisa car c'est à travers sa manière de nommer les rues de la ville que le personnage appréhende la toponymie dionysienne ; celle de la ville elle-même où les différents plans

²¹⁰ *Ibidem*, p. 216-217.

²¹¹ Bernard Terramorsi (dir.), *Les Filles des eaux dans l'Océan indien. Mythes, récits, représentations*, Actes du colloque international organisé par les Professeurs Cl. Sambo (Université de Toliara) et B. Terramorsi (Université de la Réunion), Université de la Réunion, L'Harmattan, 2010, p. 10.

²¹² *Notes des derniers jours*, p. 196.

qui ont permis sa construction se superposent, créant ainsi une impression de kaléidoscope où les strates temporelles se mêlent et s'entremêlent. Se dit ainsi une histoire de la ville, depuis sa fondation ou presque.

2. Mémoire du personnage

L'autre facette de l'exploration est d'emmener le lecteur dans la mémoire du personnage. Nous suivons, en effet, le personnage dans la tentative de reconstruire sa propre histoire qui l'amène, petit à petit, à la recherche des lieux emblématiques : lieux de l'enfance, lieu de sa propre catastrophe, le jardin de l'Etat, la maison familiale, sa propre « maison », l'imprimerie et surtout l'appartement de la « trahison ». La ville fonctionne comme un puzzle qu'il faut reconstituer pour donner sens à une histoire dont le sens échappe. Le morcèlement de la ville reflète la vie morcelée du personnage.

3. Mémoire de la littérature

Notes des derniers jours mêle contes malgaches, référence à la mythologie grecque, notamment en la personne d'Inour dont le nom signifie, nous dit le narrateur, « lumière ». Elle est celle qui raconte à Monsieur Jean les récits, contes et légendes de la Grande île dont elle est originaire ; elle est aussi celle qui, à la manière d'Ariane, donne le fil qui est censé permettre au personnage de sortir du labyrinthe de son écriture. Elle est celle qui éclaire les jours de Monsieur Jean mais comme les femmes des contes malgaches, elle possède deux visages et, fleur vénéneuse, elle entraînera son amant, malgré elle, dans sa chute. Cependant, n'oublions pas que côtoyer la surnature est toujours une expérience du Divers : « On pourrait paraphraser Victor Segalen définissant l'exotisme, pour préciser l'expérience du jeune pêcheur dans ces histoires malgaches : *la femme-enfant-de l'eau est tout ce qui est Autre. Jouir d'elle est apprendre à déguster le Divers...* L'aventure amoureuse, la bonne fortune, tourne à une plongée dans le Divers, puis une remontée suffocante les mains vides et visqueuses, après avoir touché au passage un corps écailleux et ruisselant... Car la femme-enfant-de l'eau relève bien d'une "esthétique du Divers" : une créature au désordre indescriptible qui nous chavire de plaisir »²¹³. La femme surnaturelle est un *passage*. On comprend mieux alors pourquoi Monsieur Jean décide d'en finir avec cette vie.

²¹³ Bernard Terramorsi, *ibidem*, p. 21.