

2018

Le mythe comme patrie littéraire de l'écrivain migrant

Erika Mandarinò
Tulane University

Follow this and additional works at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Mandarinò, Erika (2018) "Le mythe comme patrie littéraire de l'écrivain migrant," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 3 : Iss. 1 , Article 2.

Available at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol3/iss1/2>

This article is brought to you freely and openly by Volunteer, Open-access, Library-hosted Journals (VOL Journals), published in partnership with The University of Tennessee (UT) University Libraries. This article has been accepted for inclusion in Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture by an authorized editor. For more information, please visit <https://trace.tennessee.edu/vernacular>.

Le mythe comme patrie littéraire de l'écrivain migrant

Dans ses *Quatre Mille Marches*, Ying Chen (née à Shanghai, en Chine, en 1961) rejette son étiquette de « néo-qubécoise » (41) et affirme à ce sujet qu'en fin de compte, « je n'ai jamais parlé que de moi » (43). C'est ce type de déracinement, propre à l'écrivain migrant en général, qui l'amène à réfléchir tout d'abord à sa solitude en tant qu'individu, puis à son appartenance à une patrie davantage imaginaire que réelle : la littérature. En effet, Gilles Marcotte, dans l'*Anthologie de la littérature québécoise*, définit la patrie littéraire comme « un repli », « un retour sur soi » (vol. 1, xi). Toutefois, nous savons que la patrie se partage, elle est collective ; ainsi, ce « repli » ne saurait être qu'un premier pas. Pour les Acadiens exilés du Canada au cours des années 1750 et 1760, cette patrie littéraire existait dans le conte oral, grâce auquel le conteur tirait « le passé de l'oubli » et « recré[ait] sa patrie perdue » (Bourbeau-Walker 48). De nos jours, de telles histoires se transmettent rarement de bouche à oreille, et l'écrivain qui se déplace d'un pays à un autre doit chercher d'autres lieux communs. Le recours au mythe est l'une des solutions qui s'offrent à lui. Cependant, au lieu de recréer la patrie perdue de son passé, l'écrivain migrant s'inscrit dans notre siècle mondialisé en extrayant de l'intemporalité l'histoire commune et en l'inscrivant dans le présent. Il se sert de techniques post-modernes pour recréer une version personnelle d'un mythe universel. Autrement dit, il rédige son propre vécu en tant que migrant (il réalise un « repli ») en s'aidant d'un mythe identifiable par tous (son histoire particulière devenant ainsi universelle), et cela lui permet de s'ancrer dans la patrie littéraire. Ce faisant, l'auteur qui n'a pas de racines trouve sa patrie dans l'exil même.

Nous débuterons cette étude par une discussion autour de la littérature migrante, puis nous examinerons la place du mythe dans la critique littéraire afin de comprendre de quelle manière il figure dans les romans contemporains. L'analyse qui suit portera sur quatre

exemples d'écriture migrante : *L'ignorance* de Milan Kundera, *Ulysse from Bagdad* d'Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Exil selon Julia* de Gisèle Pineau, et enfin, les *Quatre Mille Marches* de Ying Chen. C'est pour limiter l'étendue de cette analyse que mon choix s'est porté uniquement sur des auteurs écrivant en français.

La littérature migrante et le mythe

Afin de mieux saisir la position de l'auteur migrant, nous pouvons opposer, comme le fait Ursula Mathis-Moser, la littérature nationale à la littérature migrante.¹ Avant la seconde guerre mondiale, la littérature dite « nationale » en France prenait forme en parallèle de la conception politique croissante de l'« État-nation ». Porte-parole de *la* société, comme le souligne Mathis-Moser, cette littérature recherchait « l'unification culturelle » et « la centralisation politique » (Verbunt 12, cité par Mathis-Moser 112). Par conséquent, toute personne voulant écrire en langue française, aussi bien les individus que les communautés, devaient s'identifier à cette position centrale. Les exigences d'un tel système apparaissent nettement dans le cas de Kostrowitzky, qui dût prendre pour nom Guillaume Apollinaire afin de pouvoir connaître le succès en littérature « française ».² Ainsi, il fallait soit se défaire de ses origines afin de contribuer à l'histoire nationale française, soit s'insérer dans le cadre de la « littérature francophone », qui était toujours définie par rapport à la littérature française. Notons toutefois que cette vision d'une francophonie dépendante de la littérature nationale française décline et disparaît aujourd'hui grâce à « l'émergence d'une littérature-monde en français » (Le Bris 20).

Après la guerre et les nombreuses transformations politiques, juridiques, socio-économiques et culturelles qui l'ont suivie, telles que l'apparition de structures

¹ Pour plus d'informations sur ce sujet, voir son chapitre intitulé « « Littérature nationale » versus « littérature migrante » ».

² C'est Jean Rouaud qui nous fournit cet exemple dans son chapitre « Mort d'une certaine idée, » 20.

supranationales, l'internationalisation de l'économie, la décolonisation, ou encore l'immigration, la structure de la société française qui se basait jusqu'alors sur l'État-nation se trouva bouleversée (Mathis-Moser 112-113). Quant à la littérature française, elle perdit son statut de porte-parole de la société. Dans l'article « Pour une 'littérature-monde' en français » paru dans *Le Monde*, cette révolution littéraire est comparée à la révolution copernicienne, car notre définition de ce qui représente le centre littéraire a changé. Finie la nécessité de prendre part à une certaine histoire nationale pour pouvoir s'exprimer en français : le « centre » se trouve désormais partout.

Le terme de « littérature migrante » (et les concepts qui lui sont associés tels que la transculturalité, l'hybridité, la créolisation, etc.) n'apparaît en Europe qu'autour de 1995, et désigne l'ensemble des littératures étrangères à la littérature majeure, quelles que soient les origines de l'écrivain (Mathis-Moser 117). Un écrivain peut ainsi être qualifié de « migrant » pour plusieurs raisons, par exemple s'il fait partie d'une diaspora, s'il est exilé politique, ou encore s'il a émigré pour des raisons personnelles ou professionnelles. Dans sa collection d'essais intitulée *Reflections on Exile and Other Essays*, Edward Said explique que les exilés se trouvent coupés de leurs racines, de leur terre et de leur passé (177). À cette idée de coupure, Chen ajoute qu'on peut également être exilé de sa langue (32). Il apparaît clairement que ces individus subissent un certain effacement des liens nationaux qui contribuent habituellement à former l'identité. Toutefois, ce n'est pas dans le but d'exprimer une identité en soi que ces auteurs 'sans patrie' s'expriment. Leur *travail* consiste plutôt à obtenir une « reconnaissance » (Halen 66). C'est par ce biais que l'écrivain migrant, exilé, émigré, ou membre de la diaspora, rend possible (et même inévitable) la « littérature-monde » car il

transcende les limites habituelles de la nationalité.³ Et c'est depuis cet espace transnational qu'il travaille à obtenir sa reconnaissance et à rejoindre une patrie dans le monde littéraire.

Le mythe, autre axe de cette étude, représente un topos parfait pour désigner la transcendance culturelle puisqu'il permet de « saisir l'homme dans ce qu'il a de plus profond, à travers des situations connues par tous » (Lefter 85). Au sens traditionnel, le mythe est une histoire qui n'est pas tout à fait vraie, qui exige la présence d'êtres surnaturels pour parler de l'expérience humaine, qui concerne la création et tente d'expliquer les origines, qui cherche à comprendre l'ordre naturel ou les forces cosmiques, et qui sert de véhicule aux croyances (Cuddon 562). Depuis le vingtième siècle, nous commençons à reconnaître la fonction unificatrice du mythe. Des psychanalystes comme Sigmund Freud ont ainsi appliqué la psychocritique à la littérature afin de dévoiler les mythes situés au centre de la condition psychiatrique (195).⁴ Certains psychologues, tels que Carl Jung, ont aussi découvert que les mêmes archétypes se retrouvent à travers le monde, et que, par conséquent, les mêmes mythes existent dans le subconscient collectif de toutes les cultures (c'est notamment le cas du mythe du héros, qui est universel) :

As myths about recurring human conflicts and inner events are everywhere, Jung was able to throw light on his patient's conflicts. When Freud elected the Oedipus myth as the cornerstone of his theory which his disciples should follow, Jung saw something else that excited him much more: the idea that all the ancient myths are still active in our psyche, finding no reason at all to stay with just one. (Gambini 2006)

Une étude plus récente a également montré de quelle façon le mythe classique peut évoluer à travers les réécritures littéraires :

³ L'écrivain migrant se dit « transnational », ce qui veut dire qu'il écrit depuis un espace tiers, un espace « a-national », en d'autres termes, depuis un « lieu d'écriture et de focalisation du regard [de] l'entre-deux » (Mathis-Moser 117).

⁴ La psychocritique est « un moyen d'étudier les textes en rendant compte du rôle et de l'influence de l'inconscient sur divers aspects du comportement humain » (Barsky et al. 158).

Le poids de tant de traditions ne justifie pas seulement l'entreprise des historiens de la littérature, il autorise une enquête plus large sur la présence des mythes dans les textes littéraires, sur leur prégnance dans l'imaginaire individuel et collectif, sur leurs divers niveaux de sens, de même que la configuration qu'ils prennent selon les auteurs et les époques. (Rajotte 30)

De nos jours, le mythe revêt une nouvelle signification : il est fiction et sert à communiquer une vérité psychologique (Cuddon 562). Dans le roman, grâce au mot écrit, le mythe peut s'ancrer dans l'imaginaire collectif, alors qu'il s'évanouit dans l'oralité. Par conséquent, la littérature permet au mythe d'être recopié et retravaillé. Ainsi, de nos jours, et même s'il conserve de temps en temps certaines de ses caractéristiques traditionnelles, le mythe ne nous parvient pas toujours dans sa version originale, « mais par l'intermède des divers discours littéraires qui reprennent les histoires mythiques » (Lefter 82). Cette reprise ou reconfiguration des mythes se nomme la *mythopoeïa*, et elle est la création consciente d'un mythe (Cuddon 563). Dans la littérature contemporaine (y compris dans les romans migrants), les auteurs aiment à s'approprier les mythes du passé et à les retravailler dans le but de créer une sorte de 'mythologie privée.'

Lorsque l'écrivain migrant crée son propre mythe à partir de ceux de l'Antiquité, il préfère la forme romanesque car elle offre une structure libre et permet la polyphonie. En outre, ce genre littéraire a tendance à dépasser les frontières nationales, ce qui nous apparaît clairement lorsque l'on observe la reconnaissance dont Rabelais bénéficia en dehors de la France (et non en France), en tant que l'un des fondateurs de l'art du roman (voilà d'ailleurs un exemple parfait de la *Weltliteratur* telle que la définit Kundera, qui fait allusion à l'histoire supranationale de cet art dans *Le rideau*⁵). Enfin, la structure romanesque permet une narration fictive pouvant avoir recours à l'imagination et à la *mythopoeïa*. Le roman

⁵ Je me suis référée à la traduction anglaise *The Curtain* (35, 41).

postmoderne, en particulier, en ce qu'il exprime de façon libre la conscience de soi, l'autoréflexion, la fragmentation, la discontinuité, l'indétermination, la pluralité, la métafiction, l'hétérogénéité, l'intertextualité, la décentralisation, la dislocation, et le ludisme (Smyth 9) ressentis par l'auteur, s'avère être un outil incomparable en matière de *mythopoeïa*.⁶ Passons dès maintenant à l'analyse des textes afin d'examiner l'emploi de la *mythopoeïa*, et d'affirmer son importance pour l'écrivain migrant, transnational ou exilé, qui se trouve dans une situation de solitude due à sa condition d'individu 'sans patrie.'

Milan Kundera : *L'ignorance*

Milan Kundera, né en Tchécoslovaquie en 1929, fut exclu du parti communiste avant de participer au mouvement de libération tchèque. Ses livres en faveur de la révolution furent interdits, et, en 1975, il s'exila en France (Chapelan 499). Pour cette étude, mon choix s'est porté sur le roman *L'ignorance* car il représente en quelque sorte une « synthèse de toutes les grandes lignes thématiques qui ont hanté sa création », et insiste sur les thèmes de l'exil et du retour, notamment après une longue absence (Chapelan 501). Le grand nombre de similarités entre l'auteur lui-même et ses personnages nous donne une idée de sa propre expérience en tant qu'exilé. Du reste, Kundera a contribué à la formation du concept de « littérature-monde », puisqu'il n'a ni pays ni langue fixe.⁷ Dans ce roman, l'auteur souligne la position ambiguë occupée par l'exilé. D'un côté, Kundera échappe à l'entre-deux en se représentant dans le *zeitgeist* en tant que postmoderniste grâce à l'autoréflexivité de son livre, et c'est ainsi qu'il acquiert d'ailleurs une renommée mondiale. D'un autre côté, c'est justement l'intertextualité relative au mythe du Grand Retour, mythe reconnaissable par tous, qui lui permet de s'ancrer encore plus dans cette communauté mondiale d'écrivains.

⁶ Les personnages principaux font face aux mythes de la solitude, de l'exil, de la tristesse, de la nostalgie, de la vieillesse, de la fuite du temps, de la mémoire et de l'oubli, comme Luan Canaj le note dans son étude sur Kundera et le mythe.

⁷ Voir l'article « Shifting Literary Tectonic Plates » de Michelle B. Slater.

L'intrigue proposée dans *L'ignorance* (2003) tourne autour de la Révolution de velours qui eut lieu en Tchécoslovaquie en 1989. Pendant l'occupation communiste, Irena et Josef, tous deux veufs, se sont exilés, elle en France et lui au Danemark. La chute du régime communiste est l'occasion pour ces deux personnages, qui se sont connus il y a longtemps, d'entreprendre le « Grand Retour » au pays natal. Tous deux le font avec hésitation, et trouvent leur pays d'origine changé. Leurs chemins se croisent alors et ils partagent un moment de bonheur éphémère, mais aucun des deux n'a d'avenir dans cette Ithaque (Ithaque étant l'île où Ulysse fait son grand retour dans *L'Odyssée* d'Homère). Kundera reprend donc le mythe d'Ulysse, qui souligne un ensemble de questionnements relatifs à l'identité, à la perte de mémoire, à la solitude, ainsi qu'à la quête d'appartenance et de reconnaissance.⁸ Alors même que cette épopée célèbre la vertu patriotique d'Ulysse voulant regagner sa terre natale, Kundera retravaille ce mythe dans le but d'exprimer une « vérité psychologique » propre à notre époque postmoderne.

Le désir de revenir dans son pays natal constitue le fil conducteur tracé par Homère dans son *Odyssée*. Toutefois, bien que ce « Grand Retour » soit aussi la force centrale gouvernant l'action de *L'ignorance*, le désir de retour n'émane pas directement, dans ce roman, des personnages ayant migré. Par ce choix fictionnel, Kundera remet en cause, voire discrédite, la tradition occidentale qui veut que tout départ soit source de nostalgie. Examinons, par exemple, la première scène du livre, dans laquelle Irena discute avec son amie en France après qu'elle a appris la chute du communisme. « Qu'est-ce que tu fais encore ici ! », lui crie son amie Sylvie ; ce à quoi Irena réplique : « Et où devrais-je être ? ». Sans le vouloir, la réponse de la française, « Chez toi ! » (7), fait réfléchir Irena quant à son

⁸ Ce mythe, ainsi que ceux de Prométhée, Icare et Narcisse, sont les quatre mythes fondamentaux des cultures gréco-latine et judéo-chrétienne que l'on trouve souvent dans le roman contemporain (Rajotte 30). Cependant, le mythe d'Ulysse est particulièrement essentiel pour le migrant, au vu de son récit de voyage et de son fameux retour. Pour cette raison, le livre *Les héritiers d'Ulysse* de Silvie Bernier regroupe des auteurs de différentes origines, dont Ying Chen, qui écrivent au Québec en s'appuyant sur ce même mythe d'Ulysse : « Tout comme le héros de l'*Odyssée* échoué en terre de Phéacie, c'est de leur terre d'exil qu'ils ont donné forme aux récits de leurs vies et de leurs rêves, des pays réels ou inventés où le mythe est aussi vrai que le souvenir » (9).

statut d'exilée. Elle ne comprend pas. Alors même que ses enfants habitent à Paris, que son appartement et que son travail sont également là-bas, elle est forcée, après cette courte réponse, de reconnaître que sa place n'est pas dans cette ville, malgré la vie qu'elle s'y est faite. Ainsi, dès le début du livre elle est très consciente de son état 'déraciné' (état caractéristique du roman postmoderne), et c'est alors qu'elle commence à réfléchir au Grand Retour d'Ulysse :

Ulysse vécut chez Calypso une vraie *dolce vita*, vie aisée, vie de joies. Pourtant, entre la *dolce vita* à l'étranger et le retour risqué à la maison, il choisit le retour. À l'exploration passionnée de l'inconnu (l'aventure), il préféra l'apothéose du connu (le retour). À l'infini (car l'infini ne prétend jamais finir), il préféra la fin (car le retour est la réconciliation avec la finitude de la vie). (13)

Pour Irena, choisir de repartir n'est pas si simple. Contrairement au grand nostalgique qu'est Ulysse, Irena fait preuve d'une ambivalence de sentiments au sujet de son pays natal : « Le jour lui montrait le paradis qu'elle avait perdu, la nuit l'enfer qu'elle avait fui » (23). Kundera remplace ici le désir du retour par « l'horreur du retour » (23, 40).

Malgré elle, Irena fait son retour en Tchéquie. Alors qu'elle revoit sa mère après des années de séparation, celle-ci ne s'intéresse aucunement à sa vie actuelle en France, et n'a d'yeux que pour la patrie tchèque qui est, et qui a toujours été, la sienne. À l'apothéose ressentie par Ulysse pendant son retour se substituent les sentiments d'infériorité éprouvés par Irena en face de sa mère, qu'elle avait été heureuse de mettre de côté durant son exil.

Josef occupe quant à lui une fonction complémentaire dans l'histoire. Il est aussi conscient qu'Irena du fait qu'il s'est complètement détaché de sa vie antérieure en Tchécoslovaquie, et il était d'ailleurs « heureux de commencer une nouvelle vie au Danemark » (72). Tout comme Irena, il souhaite se débarrasser de son passé et n'a aucune envie d'y retourner ; pourtant, il se sent coupable de ne pas être nostalgique car il pense à son

frère qui, lui, est resté en Tchéquie pendant les nombreuses et difficiles années de conflit. Josef décide donc de revenir. En arrivant, il met la main sur son ancien journal intime, et ne peut s'empêcher de repenser à sa vie d'avant. Finalement, Josef décide qu'il n'est chez lui qu'avec sa femme décédée au Danemark, et Irena qu'elle ne l'est que quand elle profite de son indépendance en France.

Les réactions similaires d'Irena et de Josef montrent une désillusion face à cette tradition du mythe du Grand Retour, et une réticence à se réapproprier une patrie perdue. Kundera déforme donc le mythe facilement identifiable d'Ulysse pour le recréer à sa façon, et il en subvertit le message afin d'exprimer sa condition personnelle d'exilé, qui ne se conforme ni aux traditions nationales de son pays natal ni à celles de son pays d'accueil. Pour l'auteur, le fait que le pays natal ne produise ni désir de retour, ni répugnance, dévoile la « vérité psychologique » propre à l'exil : malgré une apparente contradiction, il est possible de ressentir les deux à la fois. Le nouveau mythe que Kundera propose représente donc mieux la condition du migrant et la situation de l'écrivain dans le monde d'aujourd'hui.

Néanmoins, on peut dire que Kundera lui-même est parvenu à faire son grand retour : non pas dans un pays quelconque, ni dans une littérature nationale spécifique, mais dans l'écriture en général. Déjà connu en Tchéquie, il pensait que son exil de 1975 mettrait fin à sa carrière d'écrivain (Chapelan 500). Toutefois, après presque une décennie en France, il se remit à écrire. *L'ignorance* se place ainsi au cœur d'une série de livres écrits directement en français, entre *La lenteur* et *L'identité*. En outre, de nombreux lecteurs supposèrent que son livre précédent, *L'immortalité*, rédigé initialement en tchèque, avait été traduit à partir du français à cause de ses nombreux gallicismes (Chapelan 500). Ceci prouve, comme le disait Chen, qu'il est possible d'être exilé de sa langue autant que de son pays. De la même façon que l'ambiguïté du retour au pays natal au sens physique du terme se manifeste dans le roman de Kundera, l'ambiguïté du retour à l'écriture au sens pratique se manifeste dans son travail

et dans sa vie. Depuis le départ d'Irena et Josef, la Tchéquie a beaucoup changé ; elle est notamment devenue un lieu touristique. De la même manière, l'écriture de Kundera a tellement changé depuis qu'il s'est exilé en France qu'on ne reconnaît plus ses origines langagières. Tandis qu'Irena doit quitter sa patrie pour « mériter sa vie » (159), Kundera doit quitter sa langue pour mériter sa patrie littéraire.

Éric-Emmanuel Schmitt : *Ulysse from Bagdad*

Éric-Emmanuel Schmitt reprend le mythe d'Ulysse de façon similaire dans son roman *Ulysse from Bagdad* (2006). Né en France en 1960, Schmitt vit depuis longtemps en Belgique, où il fut naturalisé en 2008. Sa formation en philosophie l'emmène pourtant loin d'Europe, et il examine l'espace qui ne tient pas compte des frontières nationales dont nous avons parlé auparavant, afin de dépeindre la condition humaine en général. Ainsi, il s'intéresse beaucoup aux mythes, et en réécrit plusieurs au cours de sa carrière.⁹

Si le titre du roman est un mélange de français (*Ulysse* et *Bagdad*) et d'anglais (*from*), la ville dont il est question dans le roman se trouve en réalité en Iraq, et le personnage prenant la place d'Ulysse est irakien. Il s'appelle Saad Saad (*Triste Triste* en anglais, *Espoir Espoir* en arabe). L'histoire commence donc dans ce pays, où Saad passe son enfance sous la dictature de Saddam Hussein et ses années universitaires entouré de musulmans anti-américains attendant la guerre. C'est là qu'il rencontre l'amour de sa vie, Leila. Lorsque la deuxième guerre d'Iraq arrive, Saad commence à perdre ses proches, y compris son père, qui lui apparaît souvent sous forme de fantôme afin de lui prodiguer des conseils. Un jour, Saad découvre la maison de Leila en ruines, et cela déclenche en lui un grand changement. Sa mère souhaite qu'il parte afin d'échapper à la guerre, et c'est ainsi que débute son voyage,

⁹ Cauville, dans son article "Réécriture de la figure mythique d'Ulysse dans *Ulysse from Bagdad* d'Éric-Emmanuel Schmitt", nous donne quelques exemples, dont ceux de Don Juan dans *La nuit de Valogne*, d'Hamlet dans *Golden Joe*, et d'Orphée et Eurydice dans *L'hôtel des deux mondes* (11).

caractérisé par un manque d'argent évident et une absence de papiers d'identité. Ayant toujours Leila en tête, Saad espère pouvoir rejoindre l'Angleterre, terre adorée par les deux tourtereaux, et en faire son pays d'accueil. À la fin du roman, il parvient à cette terre promise et espère revoir Leila, qui est toujours en vie.

Tout comme Irena et Josef dans *L'ignorance*, Saad n'a aucune envie de retourner en Iraq. Il fuit la guerre, le chaos, et la mort. Ainsi, Kundera et Schmitt adaptent tous deux le mythe d'Ulysse dans le but de remettre en question ce désir de retour au pays natal, et Schmitt n'hésite pas à pousser la ressemblance jusqu'à insérer dans son roman des rencontres parallèles à celles faites par le héros grec lors de son voyage, notamment celle avec les Lotophages, celle avec Circé, et celle avec le cyclope. Saad lui-même se compare à Ulysse à la fin du roman, confirmant qu'il s'identifie bien à ce héros tout en se positionnant comme son contraire : « Il retournait, je vais. À moi l'aller, à lui le retour » (272). C'est le voyage ici, davantage que le retour, qui crée un sens de patrie ; et, en ne se limitant à aucune culture, ce nouveau mythe semble davantage convenir à notre époque.¹⁰ En effet, il est universel et représente la transcendance au travers d'un voyage solitaire ou d'un pèlerinage spirituel. En d'autres termes (en l'occurrence, ceux de Joseph Henderson, qui font écho à ceux de Jung), ce mythe du voyage symbolise le rite de passage par lequel l'homme parvient à « the full realisation of the potential of his individual self » (146-147).

Cette reprise du mythe d'Ulysse par Schmitt apparaît également de façon plus subtile dans l'une de ses métaphores. À un certain moment, Saad se trouve en prison à Malte, où il partage sa cellule avec une araignée. La facilité avec laquelle celle-ci s'installe n'importe où et accepte son environnement donne envie à Saad, qui essaie toujours d'échapper à son sort. Le fantôme de son père apparaît alors, et lui dit : « Sympathique, cette araignée, non ? [...] »

¹⁰ Stephen Clingman analyse le lieu commun qu'est le mythe d'Ulysse dans l'écriture migrante dans *The Grammar of Identity* : « Once upon a time the story was that of Odysseus, the canny man emerging from war who found his way home across the sea. Now, [...] the voyage is outwards, towards a definition of home as the navigation itself, through and beyond the barriers that enclose us » (166).

J'en ai une imprimée au fond de mon cerveau [...], grâce à elle, je me suis installé là où je suis né, en Irak, et j'ai tenté d'y survivre ». Ce à quoi Saad répond : « Conclusion : tu es mort ! » (163). Il est clair que Saad ne peut se satisfaire d'une vie facile, et il opte pour l'errance, tel un « papillon que le vent emporte » (164). Il préfère la liberté au retour.

Cependant, Schmitt va plus loin. Il emploie la figure mythique d'Ulysse comme un symbole de l'identité plurielle¹¹ (d'où le mélange multiculturel du titre et les interprétations variées que nous pouvons donner au nom « Saad »). Toutefois, alors qu'Ulysse est accueilli partout, Saad ne l'est nulle part. Son identité se disperse jusqu'à ce qu'elle disparaisse complètement (« Clandestin. Juste clandestin. Bienvenu nulle part. Étranger partout » [11]). Ceci fait qu'il est possible pour notre migrant de repartir de zéro et de tout recommencer en Angleterre.

Nous venons de voir de quelle façon le mythe d'Ulysse fait figure d'anti-exemple pour Saad, qui préfère l'aller au retour, et qui abandonne toute identité pour n'être « Personne » (225). Mais pourquoi Schmitt utilise-t-il ce mythe dans sa forme gréco-latine pour raconter l'histoire d'un irakien ? Dans le onzième chapitre, Saad se trouve au port de Palerme où il rencontre Léopold, un exilé ivoirien. Ce dernier tente d'expliquer à Saad le sadisme des Européens en lui racontant que « Les Européens ne savent pas qu'ils sont ainsi. Pourquoi ? Parce que, pour s'étudier, ils ont inventé le miroir déformant » (206). Ce « miroir déformant » fait référence aux intellectuels qui manipulent l'Histoire dans le but de peindre une meilleure image de l'Europe. Selon l'ivoirien, les intellectuels n'existent en Europe que pour donner « l'impression qu'ils ne sont pas comme ils sont » (206). Léopold, ce personnage philosophe qui méprise les Européens, est assez ironique puisqu'à travers lui, Schmitt se

¹¹ Ulysse « est à la fois le jeune homme et le vieillard, le mendiant et le maître : en un mot, l'homme des métamorphoses » (Cauville 12-13).

critique lui-même. En effet, étant intellectuel européen, il lance grâce à Léopold un regard critique sur le milieu littéraire dont il fait partie, et sur son roman de manière générale.

Tout d'abord, Schmitt fait subir la guerre à son personnage principal, qui finit clandestin et séparé de sa fiancée. Il le tourmente encore davantage lorsqu'il fait mourir ses proches, et qu'il l'emprisonne. À la fin, il le laisse toujours sans papiers et sans sa bien-aimée. Il lui reproche même de garder espoir et condamne son optimisme, en faisant de celui-ci la cause principale de sa tristesse et de sa peine. En outre, Schmitt le fait souffrir « à l'européenne » : Saad reproduit le voyage d'Ulysse tout en subissant les malheurs de *Candide* (du roman éponyme de Voltaire). Manifestes tout au long du roman, ces intertextes européens englobent l'histoire de l'Irakien clandestin et le soumettent complètement à la culture occidentale. Ainsi, Saad n'abandonne jamais l'idée d'habiter en Angleterre, la bibliothèque de son père est remplie de classiques européens, et, même après la mort de ce dernier aux mains des Américains, Saad désire toujours s'intégrer à la culture anglophone. Il suggère que la connaissance des littératures étrangères (et par là, Schmitt désigne la littérature occidentale) promeut la tolérance culturelle. Aussi proclame-t-il qu'« Au contraire de mes camarades, je n'avais jamais nourri de répugnance envers les Etats-Unis ; la bibliothèque paternelle, notre « Babel de poche », m'avait retenu de développer ce travers » (34). Schmitt insiste sur l'intertextualité (technique postmoderne) des récits européens pour témoigner de la présence dominante et étouffante de la tradition littéraire européenne, et des attentes pesantes des critiques qui souhaitent que les auteurs migrants s'y conforment. Schmitt sait que son roman est le fruit d'un esprit européen, alors il insiste ironiquement sur cela pour nous montrer à la fois une image déformée de la tradition littéraire européenne et une ouverture au monde.

C'est en introduisant des personnages comme Léopold que Schmitt se rend compte du fait qu'il se place lui aussi devant ce « miroir déformant ». En effet, il est l'intellectuel qui

manipule l'histoire d'un clandestin oriental et lui fait subir un tragique destin européen. Cependant, le 'miroir déformant' des Européens reste toujours un miroir ; il reflète quand même l'Européen. Ainsi, Schmitt est capable de montrer l'Autre—la reconnaissance de soi-même dans un autre—en reliant les cultures orientale et occidentale. Néanmoins, il joue aussi sur l'orientalisme, c'est-à-dire sur la domination d'une culture par l'étude de celle-ci.¹² Il se sert donc de l'orientalisme et de l'exotisme tout en les critiquant. Un bel exemple de cela nous est offert lorsque Leila décrit le roman policier d'Agatha Christie et ses « crimes domestiques, raffinés, artistiquement mis en scène, exécutés par des criminels intelligents usant de poisons sophistiqués », et qu'elle conclut que « Pour nous, ici, qui vivons dans un univers de brutes où la force domine, c'est délicieux, d'un exotisme enchanteur » (45). Le renversement de l'exotisme s'avère être une autre façon, pour l'auteur, d'en renforcer la critique.

Ce roman attire donc notre attention sur la condition du migrant, et remet en cause l'usage de la langue et la représentation de la culture, en dépassant les limites de la nationalité. Le docteur Schoelcher, vers la fin de l'histoire, reprend la métaphore du papillon pour révéler à Saad que :

Depuis des millénaires, la terre n'est peuplée que de migrants et demain on migrera davantage, migrants politiques, migrants économiques, migrants climatiques. Mais les hommes sont des papillons qui se prennent pour les fleurs : dès qu'ils s'installent quelque part, ils oublient qu'ils n'ont pas de racine, ils prennent leurs ailes pour des pétales, ils s'inventent une autre généalogie que celle de la chenille errante puis de l'animal volant. (248)

¹² Voir Edward Said, *L'orientalisme*.

Schmitt ne s'est pas exilé de son pays comme l'avait fait Kundera, mais il comprend bien que les frontières politiques et littéraires ne sont que pure invention, et le mythe lui fournit l'occasion de jouer avec elles.

Gisèle Pineau : *L'Exil selon Julia*

Gisèle Pineau est née à Paris en 1956 de parents Guadeloupéens ; toutefois, cette ville française fut longtemps pour elle terre d'exil à cause du racisme qu'elle y subit.¹³ Elle consacra son écriture (à laquelle elle s'adonna en plus de son métier d'infirmière psychiatrique) à l'articulation des difficultés sociales et économiques rencontrées par la Guadeloupe (Veldwachter 180). *L'Exil selon Julia* (1996) est l'exemple parfait d'un roman migrant composé à la fois de caractéristiques postmodernes et de caractéristiques postcoloniales, puisque le style autobiographique est ponctué de chants créoles. La jeune narratrice raconte son histoire et celle de sa grand-mère Julia (Man Ya). La première cherche sa patrie dans la littérature, alors que la deuxième cherche la sienne en Guadeloupe. La narratrice a l'occasion de vivre dans plusieurs pays à cause de la carrière militaire de son père, mais elle ne se sent jamais chez elle pendant son enfance en France. Quant à la grand-mère, elle aussi finit par venir habiter à Paris pendant six ans, mais elle le fait contre son gré. En effet, son fils la force à quitter la Guadeloupe et Asdrubal, son violent mari. Après avoir surmonté tant d'épreuves liées à l'isolation et au racisme, la narratrice et sa grand-mère retrouvent toutes les deux leur patrie : la narratrice trouve la sienne en racontant l'histoire de sa grand-mère, et Julia retrouve la sienne en Guadeloupe, auprès d'un mari transformé par l'absence de la femme qui l'aimait inconditionnellement.

¹³ Ces renseignements sur l'auteur viennent de l'article "Gisèle Pineau," disponible sur le site internet du *Mercur de France*.

Le roman postcolonial illustre un type de réécriture et de réflexion qui s'oppose au genre romanesque de trois façons : d'abord, il travaille contre l'Histoire ; ensuite, il démonte la narration grâce à des techniques postmodernes ; enfin, il réécrit la tradition romanesque en s'appropriant des traditions narratives indigènes (Juneja 106). Stuart Hall remarque en outre que la diaspora née de l'esclavage a créé une nouvelle identité hybride dans les colonies (235). Om Juneja décrit la personne issue de la diaspora coloniale comme un « *hybrid colonial* » :

Due to the ambivalent nature of his discourse, the hybrid belongs to neither world fully: neither the world of the colonizer, nor to the colonized. His alienation thus makes him an outsider—holly, sociological or existential depending upon the socio-cultural milieu of his existence. Having been uprooted from his history and tradition, he is constantly in search of his roots. (56)

Les Africains arrachés à leur terre natale, puis déshumanisés dans le Nouveau Monde, ont développé de nouvelles cultures afin de contrecarrer les tentatives européennes qui visaient à interférer avec leurs âmes. Cette résistance à l'oppression spirituelle, Kamal Salhi l'atteste, était exprimée avec tant de créativité qu'elle résonne toujours dans les colonies, et c'est pourquoi le continent Africain a continué d'être un immense espace de projections mythiques (15). En effet, l'Afrique est devenue ce que Benedict Anderson appelle une « *imagined community* », notamment pour les Antillais (Hall 232).

Pour les colonisés, qu'ils soient déracinés, dans un entre-deux, ou hybrides, un nouveau mythe émerge : celui du retour symbolique en Afrique.¹⁴ À travers les récits construits à partir d'un mélange de mythes africains et de mythes européens traditionnels dans le but de créer une nouvelle identité hybride, les écrivains postcoloniaux déconstruisent

¹⁴ Même si, comme l'explique Salhi, « the myth of return immediately began to be replaced by the struggle for French citizenship, and consequently the Caribbeans cultivated their memories of Africa with less and less commitment » (15).

les mythes imposés par les colonisateurs et reconstruisent leur identité tout en parvenant à une nouvelle reconnaissance d’eux-mêmes.

Pineau, en tant qu’écrivain migrant issu de cette diaspora africaine (après quelques générations), recrée le Grand Retour à sa façon. Julia illustre parfaitement l’héroïne mythique puisqu’elle subit une transformation incroyable et surhumaine. Salhi nous rappelle que ce penchant pour le mythe fait partie de la culture et de la pensée créoles, et qu’il contribue à beaucoup d’innovation dans la littérature caribéenne (15). Comme pour Irena, Josef, et Saad, le thème du retour guide les actions de Julia, mais, contrairement à eux et conformément au mythe d’Ulysse, Julia n’abandonne jamais son désir de revenir chez elle. De plus, la nostalgie la ronge, et ce mal du pays surpasse le mal physique qu’elle connut sous les coups de son mari. Cependant, ce mythe d’Ulysse, de tradition européenne, est éclipsé par son équivalent créole. Si c’est Dieu qui la retient ailleurs, comme les dieux retiennent Ulysse pendant son voyage,¹⁵ « le mal dont elle souffre est [aussi] le résultat de pratiques sorcières destinées à la tourmenter jusqu’à ce qu’elle retourne auprès de son époux » (125).

En outre, son désir de retourner chez elle s’accomplit à travers le lieu commun créole du sacrifice humain (Salhi 15). En France, Julia se sacrifie : elle cesse de manger, de boire, de parler, et elle reste au lit jusqu’à ce que son fils se rende compte de la nécessité de la laisser effectuer son retour. Après son retour en Guadeloupe, Julia renaît, et possède de nouveaux ‘pouvoirs,’ de nouvelles capacités. Ainsi, elle est capable de monter dans un arbre pour cueillir des prunes, ce que ses petits-enfants admirent « la tête renversée en arrière, hébétés, scrutant le mystère des feuillages » (217). L’émerveillement des enfants prouve que Julia est parvenue à « the full realization of the potential of [the] individual self », pour reprendre les mots d’Henderson.

¹⁵ Julia parle à Dieu : « Eh ben, si Tu as voulu me conduire en ces lieux, je Te rends grâce » (67).

La narratrice quant à elle souffre de nostalgie lorsque sa grand-mère la quitte pour effectuer son Grand Retour, car c'est en cette dernière qu'elle avait trouvé sa patrie.

« Retourne dans ton pays ! », lui crient les enfants blancs à l'école ; mais le retour physique aux Antilles ne sera pour elle qu'un retour au 'pays pas natal,'¹⁶ car au-delà de Julia, il n'y a pour elle aucun pays natal. Elle se demande, en réfléchissant aux mots cruels proférés par les enfants français, « Lequel de mes ancêtres a connu les fers ? D'où venait-il exactement ? Son nom ? Sa langue ? Tout était effacé... » (141). Ainsi, Julia représente pour la narratrice une identité familiale basée sur la force d'âme, l'amour, la ténacité et la résilience.

Si à l'école la narratrice souffre, à la maison elle monte au grenier pour lire. Ceci lui procure un sentiment de communauté : « je souris aux phrases, j'ai le sentiment de piéter dans un chemin d'écrits défendus fréquentés par de singuliers personnages » (63). Voici la seule communauté, à part celle de sa famille, dont elle fait partie. C'est en combinant les deux—la littérature et la famille—qu'elle crée sa propre patrie : « On croit que je serre ma fainéantise derrière mes folies d'écritures inutiles. J'écris les contes et légendes de Julia... Je la vois retournée à son Routhiers dans une gloire nouvelle » (141). À cela elle ajoute une description du processus lui permettant de tracer les lettres sur le papier, et explique comment celles-ci lui donnent un certain pouvoir, tout en admettant ses lacunes en matière de compréhension lorsqu'il s'agit d'interagir avec les étudiants français qui « parlent RRRR dans leur bouche » (65). Nous voyons ici une délimitation précise entre la patrie littéraire et la patrie nationale. La juxtaposition que la narratrice opère entre l'écriture de la langue et son usage quotidien et culturel nous rappelle que sa patrie littéraire existe en dehors de la nation.

¹⁶Ceci est d'ailleurs le titre de l'avant-dernier chapitre du roman de Pineau. C'est aussi le sujet d'un article de Sylvie Durmelat intitulé "Récit d'un 'Retour au pays pas natal.'"

Ying Chen : *Quatre Mille Marches*

Pour terminer, retournons à Ying Chen. Celle-ci a déménagé de Shanghai en 1989 afin de poursuivre ses études dans le département de français de l'Université McGill à Montréal. Elle est depuis restée au Canada et y a construit une famille. Le français est par conséquent devenu sa principale langue d'expression.¹⁷ Son livre *Quatre Mille Marches* (2004) est métafictionnel dans le sens où il s'intéresse au processus d'écriture en langue étrangère, à la psyché de l'écrivain migrant, et à son autoreprésentation dans ses livres. Celles-ci sont ses qualités postmodernes les plus marquantes. Tout comme les autres auteurs étudiés jusqu'ici, Chen s'interroge sur la position du migrant, mais elle se focalise plutôt sur les difficultés que peut avoir l'écrivain à s'exprimer. Afin de dépeindre l'attitude psychologique de l'écrivain migrant, elle a recours au mythe de Sisyphe. En effet, il faut dire que, si le mythe d'Ulysse est universel chez les migrants, c'est celui de Sisyphe qui l'est chez les écrivains migrants.

Rappelons-nous que Sisyphe, lui aussi symbole de la mythologie grecque antique, fait continuellement rouler un rocher pour qu'il remonte le long d'une pente, alors même qu'il retombe ensuite toujours en bas. Cette punition lui est infligée pour avoir trompé les dieux, et il y est condamné pour l'éternité. Pour l'écrivain qui écrit dans une langue autre que sa langue maternelle, « Il s'agit de faire comme Sisyphe : se contenter de l'instantané du travail, aimer l'incertitude, être heureux de verser des sueurs à chaque pas, conserver le moral même en se retrouvant en bas de la pente » (Chen 28). Pour Chen, « la langue française est cette pierre qui quelquefois m'échappe, d'autre fois me réconforte, mais jamais ne m'appartiendra de façon absolue » (27). Le mythe de Sisyphe symbolise donc le *travail* (évoqué par Pierre Halen et dont nous avons discuté précédemment) réalisé par les auteurs migrants afin

¹⁷ Ces renseignements sur l'auteur viennent de l'article "Ying Chen," disponible sur le site internet des Éditions du Seuil

d'atteindre une certaine reconnaissance dans leur langue d'écriture. Chen ne reconstruit pas le mythe de Sisyphe, mais tout comme les autres auteurs étudiés jusqu'ici, elle l'emploie afin de révéler une vérité psychologique propre à l'écrivain migrant qui ne s'identifie à aucune patrie nationale. Cette vérité suppose qu'il doit constamment faire ses preuves.

L'idée de patrie littéraire si chère à la narratrice de *L'Exil selon Julia* se complique chez l'auteur des *Quatre Mille Marches*. En réalité, Chen se contredit quelque peu à ce sujet. D'un côté, elle affirme que « la langue doit toujours être apprise », et que « chaque langue est une patrie », sous-entendant ainsi que la langue est construite, de la même façon que l'identité culturelle et la reconnaissance (20). Pourtant, d'un autre côté, elle explique que « l'écrivain [...] est irrésistiblement attiré par la langue de la littérature, cette chose vague, indéfinie et sans cesse en devenir, qui risque à tout moment de lui filer entre les doigts. L'écrivain est en exil dans la langue » (80).

Mais comment la langue peut-elle constituer à la fois une patrie et un exil ? Cette contradiction est en effet centrale dans les questionnements de l'espèce humaine, car nous sommes tous, en quelque sorte, des étrangers, mais « comme tant de monde vit à l'étranger, il n'y a pas de vrais étrangers » (Chen 16).¹⁸ Voici la raison pour laquelle nous comprenons tous, quelles que soient nos origines, les mythes qui traitent du voyage, du retour, et du travail continu pour la reconnaissance.

Chen complique davantage cette explication. Elle explique tout d'abord qu'« il n'y a qu'une littérature, même si elle est écrite dans beaucoup de langues » (81). Elle insiste ici sur la patrie littéraire, dans laquelle les écrivains migrants forment une communauté se construisant autour de leurs propres histoires de solitude. Comme nous venons de le remarquer, l'idée est paradoxale puisque l'écrivain se trouve solitaire, exilé même, dans sa

¹⁸ Julia Kristeva attire notre attention sur un paradoxe analogue dans *Étrangers à nous-mêmes* lorsqu'elle relie l'Autre (dans son exil, son pèlerinage, son errance, etc.) à « nous-même », identité précaire basée sur la reconstruction perpétuelle (283).

patrie. Mais selon Chen, la langue de la littérature est une patrie *dans* l'exil : grâce à l'écriture, on peut « fuir hors de l'illusion de l'identité, [...] errer constamment entre le plein et le vide » (81). Dans cet anti-espace, après cette coupure avec l'identité nationale, les conditions idéales pour l'écriture font surface. Ici, les histoires particulières s'ouvrent à l'universel en se basant sur les lieux communs supranationaux et atemporels qu'offrent les mythes.

Ainsi, la réponse à la question « comment la langue peut-elle constituer à la fois une patrie et un exil ? » est simple : la littérature est le moyen, et non pas la fin, de l'identité, « home [is] the navigation itself » (Clingman 166). « L'existence des origines est une croyance, et non pas une réalité », selon Chen, mais l'appartenance à l'histoire humaine est incontestable (24). La patrie littéraire s'étend donc au-delà d'une seule œuvre littéraire afin d'inclure toutes les autres ; et c'est la raison pour laquelle Chen croit qu'en ce qui concerne ses enfants, « leur véritable patrie se trouve [dans les livres] et nulle part ailleurs » (92).

Pascale Casanova explore les enjeux politiques de cette patrie littéraire, qui réunit les langues et les écrivains de toutes époques confondues, dans son livre *La République mondiale des Lettres*. Elle s'accorde avec Chen pour dire que la patrie littéraire est une expérience singulière, mais elle n'est pas convaincue que ce patrimoine littéraire soit complètement à part. Elle s'intéresse par exemple à la question de la loi littéraire internationale en ce qui concerne l'opposition entre les centres et les périphéries, où la langue et la culture ne sont que des commodités (24, 36). Bien que Chen soit sûrement contre cette hiérarchisation dans l'univers sacré et intangible de la littérature, elle participe à cette économie en faisant partie de ce monde commercial et politique. En effet, elle vend des livres.

La patrie en exil

Nous pouvons échapper à nos nationalités, mais nous ne pouvons pas échapper à la nature humaine, ni à l'affrontement culturel superficiel. C'est pour cela que nous ne pouvons pas parler de nous-mêmes sans nous rendre exotiques aux yeux des autres. Ajoutons à cela le fait que tout le monde a besoin d'argent pour pouvoir embellir son nid ou subvenir aux besoins de ses proches. Ainsi, nous participons tous à cette hiérarchie de la République mondiale des lettres, pour reprendre l'expression de Casanova, que cela nous plaise ou non. L'univers littéraire ne se détache jamais complètement du monde physique ni du monde économique, et c'est pourquoi, « lorsqu'on cherchera à caractériser un écrivain, il faudra le situer deux fois : selon la position de l'espace littéraire national où il est situé dans l'univers littéraire mondial, et selon la position qu'il occupe dans ce même espace » (Casanova 65). Le mythe lui non plus ne se détache pas complètement des mondes physique et économique : bien qu'il décrive l'expérience humaine universelle, son récit laisse parfois des traces de la culture dans laquelle il a été construit.

La patrie littéraire, surtout dans le cas des écrivains migrants, ne se limite pas à une langue, mais inclut toutes les langues. Elle ne se limite pas aux structures, mais se nourrit de la forme romanesque, qui permet la croissance des idées et la libre expression du récit de l'individu. Les romans postmodernes et postcoloniaux représentent de façon manifeste la réalité littéraire contemporaine. Ils permettent à l'individu déraciné ayant recours à toutes les traditions littéraires de se découvrir. Parmi ces traditions, celle du mythe, qui se retrouve dans toutes les civilisations du monde et est inhérente à l'espèce humaine, reçoit tous les écrivains égarés. Grâce aux exemples contemporains, nous avons mieux compris pourquoi le mythe d'Ulysse est principalement lié au migrant, au sens où il suggère l'interprétation du voyage (son voyage est un rite de passage qui lui permet de se réaliser complètement), alors que le

mythe de Sisyphe est central à l'expérience de l'écrivain migrant qui travaille à l'obtention d'une certaine reconnaissance dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle.

Ouvrages cités

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 2006.
- Barsky, Robert F., Dominique Fortier, et Marc Angenot. *Introduction à la théorie littéraire*. Presses de l'Université du Québec, 1997.
- Canaj, Luan. *Le Mythe d'Ulysse, chez Milan Kundera : approche intertextuelle et mythocritique du roman L'Ignorance*. Bibliothèque et Archives Canada, 2010.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Éditions du Seuil, 1999.
- Cauville, Joëlle. "Réécriture de la figure mythique d'Ulysse dans *Ulysse from Bagdad* d'Éric-Emmanuel Schmitt." *Tangence*, vol. 101, 2013, pp. 11–21.
- Chapelan, Mihaela. « KUNDERA, Milan ». *Passages et ancrages en France Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, édité par Ursula Mathis, Éditions Honoré Champion, 2012, pp. 499-504.
- Chen, Ying. *Quatre Mille Marches : un rêve chinois*. Éditions du Seuil, 2004.
- Clingman, Stephen. *The Grammar of Identity : Transnational Fiction and The Nature of the Boundary*. Oxford UP, 2009.
- Cuddon, John A. "Mythopoeia." *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3^e éd., Penguin, 1992, pp. 562-563.
- . "Myth." *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3^e éd., Penguin, 1992, pp. 563.

Declercq, Ellen. “« Écriture Migrante », « littérature (im)migrante », « migration Literature »: Réflexions sur un concept aux contours imprécis.” *Revue de Littérature Comparée*, vol. 339, 2011, pp. 301-310.

Durmelat, Sylvie. “Récit d’un ‘Retour au pays pas natal’ : Jardins et migrations dans *L’Exil selon Julia* de Gisèle Pineau.” *Journal of Caribbean Literatures*, vol. 4, no. 2, 2006, pp. 166-174.

Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. Traduit et édité par James Strachey, W. W. Norton & Company, 1989.

Gambini, Roberto. “MYTH (Jung).” *The Edinburgh International Encyclopaedia of Psychoanalysis*, édité par Ross Skelton, 1^{er} éd., Edinburgh UP, 2006.

“Gisèle Pineau.” *Mercure De France*, consulté 2 août 2017, mercuredefrance.fr/auteur-Gis%C3%A8le_Pineau-153-1-1-0-1.html.

Halen, Pierre. “Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone.” *Littératures et sociétés africaines : Regards comparatistes et perspectives interculturelles*. Gunter Narr Verlag, 2001, pp. 55-67.

Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora.” *Identity: Community, Culture, Difference*, édité par Jonathan Rutherford, Lawrence & Wishart, 1990.

Henderson, Joseph J. *Man and His Symbols*. Édité par Carl G. Jung, Dell, 1968, pp. 95-156.

Homère. *Odyssée*. Édité par Victor Bérard, Belles lettres, 2001.

Juneja, Om P. *Post Colonial Novel: Narratives of Colonial Consciousness*. Creative, 1995.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Éditions Gallimard, 1988.

Kundera, Milan. *L'ignorance*. Éditions Gallimard, 2003.

---. *The Curtain: An Essay in Seven Parts*. Traduit par Linda Asher, Harper Perennial, 2007.

Le Bris, Michel. "Pour une littérature-monde en français." *Pour une littérature-monde*, édité par Michel Le Bris et Jean Rouaud, Éditions Gallimard, 2007, pp. 23-53.

Lefter, Diana-Adriana. "Mythe et littérature au XXe siècle. Tradition et démythification." *Studii și cercetări filologice*, vol. 4, 2008, pp. 82-92.

Mathis-Moser, Ursula. "Littérature nationale versus littérature migrante." *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*. Publications de l'Université de Provence, 2006, pp. 111-120.

Pineau, Gisèle. *L'Exil selon Julia*. Stock, 1996.

"Pour une 'littérature-monde' en français." *Le Monde*, 3 fév. 2011,
http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.

Rajotte, Pierre. "Mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours." *Nuit blanche, magazine littéraire*, vol. 53, 1993, pp. 30-32.

Rouaud, Jean. "Mort d'une certaine idée." *Pour une littérature-monde*, édité par Michel Le Bris et Jean Rouaud, Éditions Gallimard, 2007, pp. 7-22.

Said, Edward W. *L'orientalisme, L'Orient créé par L'Occident*. Le Seuil, 1980.

---. *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard UP, 2002.

Salhi, Kamal. "Rethinking Francophone Culture: Africa and the Caribbean between History and Theory." *Research in African Literatures*, vol. 35, no. 1, 2004, pp. 9-29.

Schmitt, Éric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Éditions Albin Michel, 2008.

Slater, Michelle B. "Shifting Literary Tectonic Plates: Kundera's call for Supranational Literature and the World Literature in French Manifesto." *Modern Language Notes*, vol. 125, 2010, pp. 913-926.

Smyth, Edmund J. *Postmodernism and Contemporary Fiction*. B.T. Batsford, 1991.

Veldwachter, Nadege. "An Interview with Gisèle Pineau." *Research in African Literatures*, vol. 35, no.1, 2004, pp. 180-186.

Verbunt, Gilles. "Les objectifs du colloque." *Actes du colloques « Diversité culturelle – société industrielle – État national »*. L'Harmattan, 1984, pp. 11-16.

"Ying Chen, Biographie Ying Chen, Livres Ying Chen." *Seuil*, consulté 2 août 2017, www.seuil.com/auteur/ying-chen/1267.