

Carme Figuerola Cabrol, University of Lleida, Spain

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.47-56

Léguer le voyage: *Kyoto song* de Colette Fellous

Bequeathing the Journey: *Kyoto song* by Colette Fellous

RÉSUMÉ

Colette Fellous résume son expérience à Kyoto avec sa petite-fille de dix ans, Lisa, qui prête à sa grand-mère son regard innocent. Ce Japon réel coexiste avec un autre pays « mental », dont les coordonnées sont fournies en fonction des sentiments et des émotions de la protagoniste. Notre analyse a pour but de déceler les différentes instances narratives qui convergent dans le texte : l'approche de l'Autre s'accompagne d'un autoportrait, la réflexion sur le paysage découvert va de pair avec une visite de l'espace intérieur de l'autrice. Le récit constitue donc, un discours fragmentaire qui n'a de sens que dans une perspective multiple et en même temps, globale.

Mots-clés : Colette Fellous, voyage, Japon, mémoire

ABSTRACT

Colette Fellous travels to Kyoto with her ten-year-old granddaughter, Lisa, who lends her grandmother her innocent gaze. This real Japan coexists with another 'mental' country, whose coordinates are provided according to the protagonist's feelings and emotions. Our analysis aims to detect the different narrative instances that converge in Fellous' text: the approach to the Other is accompanied by a self-portrait and the reflection on the discovered landscape goes hand in hand with a visit to the author's inner space. As a whole, the narrative constitutes a fragmentary discourse that only makes sense in multiple and, at the same time, global perspectives.

Keywords: Colette Fellous, travel, Japan, memory

« *Kyoto song* a la forme d'un voyage qui contiendrait tous les voyages : un désir, une brûlure, un élan souverain, une quête, une danse » (Fellous, 2020, quatrième de couverture) : ces termes notés sur la quatrième de couverture et repris dès la première page du livre ont pour but d'introduire le volume de Colette Fellous auprès d'un éventuel lecteur. L'invitation à l'ailleurs se complète par un bandeau montrant une scène orientale dont rien ne marque l'exceptionnalité : un logement y est présenté avec un rideau balancé par le vent, orné de plantes, parmi lesquelles

Carme Figuerola Cabrol, Departamento de Filología Clàssica, Francesa i Hispànica Facultat de Lletres, Universidad de Lleida, Plaça de Víctor Siurana 1, 25003 Lleida, carme.figuerola@udl.cat, <https://orcid.org/0000-0002-5783-7851>

des bonsaïs. Le tout sous le titre *Kyoto song* : il se peut donc qu'on embarque pour le Japon, vu que dans le récit de voyages le paratexte joue le rôle de marque textuelle situant le lecteur face à un voyage réel (Albuquerque García, 2011, p. 18). Cependant l'espace *Kyoto song* n'est pas Kyoto ; le volume escamote les indications sur le genre : peut-on parler de littérature de voyage ou faut-il s'en tenir à un roman ? Rien de nouveau chez l'écrivaine qui, dans ses ouvrages les plus récents, a pris le soin d'éviter l'encadrement générique. Il faut bien continuer à déchiffrer la quatrième de couverture pour apprendre qu'il y a eu, en effet, un voyage à l'origine du texte dont la destination a été le Japon. Notre but est de montrer que le volume publié en 2020 résulte d'un voyage double où le déplacement physique s'accompagne d'un parcours introspectif, à la fois que d'un périple esthétique : espace, altérité-identité et création s'interpénètrent pour aboutir à un projet littéraire aussi complexe que sensible, vu qu'il permet différents niveaux de lecture.

Ecrivaine à l'âme voyageuse, Fellous n'est pas une débutante dans ce pays ni dans cette ville : Kyoto a autrefois été choisie comme l'un des « feuillets » de son émission radiophonique *Carnet nomade*. Le programme était défini comme une « invitation au voyage » où la productrice encourageait à la découverte des villes et des livres. En 2013, elle avait amené ses auditeurs en promenade vers Kyoto, définie alors comme « ville alphabet ». Dans le volume de 2020, Fellous reprend l'association traditionnelle entre voyage et vie. Ce tandem est inscrit dans le rythme même de la ville, marqué par Gozan, l'événement qui a lieu tous les ans au mont Daimonji pour rendre culte aux morts : le cycle des saisons ramène donc les trépassés chez eux pour faire connaissance des nouvelles générations. Au-delà de la nature, la culture aussi se fait écho de la translation entre le monde des vivants et celui des défunts : ainsi, le spectacle de nô auquel assistent en spectatrices Colette et Lisa, redoublé de l'intertexte de Paul Claudel, évoque la présence récurrente de la mort. L'ensemble, sous une métaphore globale qui traverse le récit et prend la forme d'une cigale. Cet insecte est évoqué par un haïku de Bashô¹ et repris sur l'image qui illustre le chapitre consacré à ce poète. Les vers, transcrits en italique de manière à mieux être repérés, reviennent systématiquement en guise de refrain qui rappelle au lecteur sa vulnérabilité. Au Japon les cigales ont intégré la culture populaire : considérées comme un signe de l'été, elles font l'événement de la saison. Leur chant est perçu par les autochtones comme un vrai langage (Raison, 1987, p. 38), de même que leur mort annonce l'arrivée irrémédiable du froid. Symboliquement, la cigale est récipiendaire du couple fondamental lumière – obscurité (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 253) et actualise ici le binôme vie – mort qui a déterminé les jours de Bashô, tout comme ceux de l'autrice.

¹ « Dans le chant de la cigale, rien ne dit qu'elle est près de sa fin » (Fellous, 2020, p. 37).

L'un des points essentiels de la relation de voyage, le témoignage, relève chez Fellous de sa double expérience : et sur le voyage et sur l'écriture. D'après le pacte de lecture du genre, le texte se doit de « parler vrai ». Le lecteur est embarqué dans un périple entre le vrai et le faux. Voyager permet de quitter un lieu, une ville, un pays pour un autre, mais surtout cela permet de « se déplacer hors de soi », expression que nous devons à J.-D. Urbain (1991, p. 249). Une telle possibilité se trouve être la clé de cet itinéraire :

C'était finalement le sens de ce voyage, découvrir un nouvel espace, une nouvelle organisation des pensées et, à travers cette découverte, avoir une autre vision de ce que je croyais déjà connaître ou m'appartenir ... (Fellous, 2020, p. 102).

Fellous, part-elle en touriste ? Nous confronte-t-elle à la figure habituelle et typique du voyageur contemporain ? En admettant, avec Jean Chesneaux (1999, pp. 228–229), la diversité de ce collectif, le statut de Fellous devient, pour le moins, particulier. Le plaisir qui définit la partance touristique est d'autant plus remarquable qu'elle jouit d'une forte complicité avec sa petite-fille. La puissance révélatrice, le choc émotionnel dérivé de l'ailleurs dépassent pourtant le plaisir standardisé du touriste. En reprenant la distinction établie par Michel Onfray (2007, p. 67), Fellous reste la voyageuse plutôt que la touriste, car elle ne cède pas à un regard aveuglé, elle ne cherche pas à frôler la civilisation orientale par une comparaison continue. En revanche, elle se propose de comprendre ce Japon sans préventions et sans jugements. Le lecteur devient compagnon de route et participe du jeu initiatique que les voyageuses entretiennent. Un jeu d'autant plus important, qu'il configure l'architecture du récit. La petite Lisa suggère de choisir un mot proche à elles pour y repérer une histoire cachée (Fellous, 2020, p. 35). Du coup, ces termes jalonnent les étapes du voyage puisqu'ils constituent les titres des chapitres successifs... Le tout constitue une partie qui rappelle l'intertexte de *Les Joueurs de cartes* de Cézanne dont la présence était remarquable dans des ouvrages précédents (Watson, 2013, pp. 129–138).

Pour l'ailleurs, le lecteur de *Kyoto song* est averti des implications géographiques d'une ville bâtie sur trois plaques tectoniques. Depuis l'arrondissement de Higashiyama, on contemple des espaces typiques de la ville : les temples Ginkakuji ou Ditoku-ji ou Obai-in ; on participe à une flânerie par les ruelles qui mènent au jardin Hakusasonso, on admire les rivières Kamo et Takase, on prend le train Sakura, on s'extasie face aux cerisiers du mont Yoshino... Le constituant descriptif qui se trouve à la base de l'écriture de voyage déplie des listes de mots qui se déclinent en cascade pour donner à voir :

On fait le tour du jardin merveilleux [autour du Ginkakuji] tous les jours pour ouvrir la matinée, les haies de bambous, les camélias, l'étang, le soleil qui rase les jardins de mousses, la délicatesse des érables, les ombres et leur dessin ouvrant, le jardin sec devant le temple de bois laqué, les

volutes d'encens au santal, les chaussures alignées près de la porte. Mais encore : le vent léger, le petit pont, les nénuphars, les pierres irrégulières, la goutte d'eau, la mélodie (Fellous, 2020, p. 8).

La procédure reprend le tricotage de mots que l'écrivaine utilisait dans ses œuvres précédentes où le glissement d'un terme à l'autre, le clivage entre concepts et le va-et-vient subjectif traduisait l'incessante mobilité physique et mentale de Fellous. Quelques illustrations sont insérées dans le texte : la présence d'habitants autochtones dont les traits ou les vêtements confirment l'origine, les photos de paysages de la ville ou de flore typique (l'érable, le cerisier) réaffirment le côté « pittoresque » du voyage. Sans doute, on est loin de l'art du *sight-seeing* où le touriste a une idée assez précise de ce qu'il faut voir mais, sans se limiter à un circuit réducteur, le lecteur découvre ou revisite les lieux qui « méritent d'être vus », ceux qui n'échapperaient à aucun guide réputé.

Ce Japon du réel cohabite avec une géographie d'une nature autre : Fellous crée de sa plume un espace « mental » qu'elle déclare sa patrie. La romancière se permet de choisir son appartenance et prend, ainsi, sa revanche contre les circonstances historiques qui ont voulu qu'elle quitte la Tunisie et parte en exil. Ce « nouveau pays natal » prend le nom d'une chanson interprétée par le groupe The Cure. Par sa mélodie orientale, une telle chanson a marqué un tournant dans le corpus musical du groupe. Ses paroles transportent l'auditeur dans le monde onirique présidé par la mort : les chanteurs y révèlent leurs propres hantises (Martínez, 2021). La musique est aux interprètes ce que l'écriture est à Fellous. La voyageuse avertit depuis l'*incipit* de la fausse illusion cachée sous le nom du lieu/titre : « Il ne ressemble pas tout à fait à la ville de Kyoto mais c'est tout de même depuis cette ville que je vais commencer à le dessiner puis à le construire » (Fellous, 2020, p. 16). Une première frontière est abattue : diluer la corporéité géographique suppose contrevenir les limites imposées par la politique au moment de se bâtir un foyer. La constitution d'un monde « différent », projeté ou imaginé, un lieu de rencontre entre les autres et soi-même, un lieu de fraternité fait appel à l'imaginaire utopique. Il appert que celui-ci transporte à un temps et un espace qui n'ont pas grand-chose à voir avec le réel (Martín Hernández, 1991, p. 301). La définition d'Utopie comme île, aussi bien que sa localisation toujours voilée, renforcent le lien imaginaire avec le Japon, dont l'emplacement insulaire a été conçu comme un atout pour son unité nationale (Pelletier, 1999, p. 103). Pour Fellous le charme de ce pays réside dans la « délicatesse de l'instant » (Fellous, 2020, p. 66). Par cette expression, elle désigne la fugacité du présent. Lieu et temps, temps et lieu s'associent lorsque Fellous accorde à la notion mythique un concept paradoxal : « ...je crois qu'il y a – et ceci dans toute société – des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte ; des utopies qui ont un temps déterminé ...» (p. 26). Seulement les guillemets suggèrent au lecteur l'emprunt de cette notion. La narratrice insère dans son texte

les termes de Michel Foucault. En 1966, le philosophe apportait une réflexion sur la spatialité où les « hétérotopies » ou « utopies localisées » visaient à rompre l'ordre établi. Il concevait une utopie réalisée, où un lieu contenait tous les autres (Roman, 2015, pp. 69–86). Par l'illusion et le jeu, il contestait les rapports entre les faits, les emplacements, la chronologie et la hiérarchie sociale, à la fois qu'il valorisait l'extra-territorialité. Or, « Kyoto song est à sa manière un lieu utopique, hors chronologie » (Fellous, 2020, p. 28). La subversion des catégories *temps* et *espace* s'inscrit au cœur du texte comme un axe qui gère l'analyse à part entière. La stratégie de trans-territorialisation ou de dislocation prolonge celle entreprise lors de la trilogie autobiographique où la romancière se voulait un demiurge ayant le pouvoir de briser les catégories du faux et celles du temps et de l'espace, donc du vrai : « Mon pays, je le dessine au jour le jour » – écrivait-elle dans *Avenue de France* (Fellous, 2001, p. 162). Une visée rédemptrice l'amenait à regarder de près les détails pour les empêcher de disparaître.

Kyoto song est plus ambitieux, vu que le volume se projette vers le futur. Cette volonté ne peut pourtant, s'accomplir dans la réalité, d'où que la narratrice se construise un espace interstitiel : passé et présent s'y concoctent, l'ubiquité y est de l'ordre du jour et la visibilité atteinte depuis cette plateforme se révèle exceptionnelle. La voyageuse peut alors contempler les soixante-douze saisons qui défilent en cortège entre l'autrefois et l'avenir ; le spectacle de nô vu au théâtre Kanze met en scène le passé et se superpose au présent issu des filles se prenant en *selfie* sur le bord de la Kamo, que Fellous regarde lors de sa promenade. Si ce « tiers lieu » (Kassab-Charfi, 2008, pp. 47–60) était autrefois incarné par le tableau de Cézanne, c'est vers le domaine musical qu'il glisse à l'occasion présente. La musique est le déclencheur du périple. La superposition de moments historiques rappelle le basculement continu entre vie et mort, séparées – pour parler avec Fellous – par l'aléatoire : trois mois de mars sont envisagés comme des points-clé. Mars 2011 où Fukushima a subi l'accident nucléaire provoqué par le tremblement de terre et le tsunami, mars 1992 où s'est produit le décès de la mère de la romancière, celle qui lui a appris à mourir tout comme à écrire, et un troisième mois de mars cette fois sans précision d'année où la naissance de la mère de Lisa a eu lieu et où Colette a frôlé la mort. Alors que l'intellect ne suffit pas à comprendre ces jonctions, l'écriture littéraire reste l'outil « médiateur » qui engendre ainsi, un nouveau déplacement, cette fois mental :

Il n'y a rien à démontrer ni à expliquer, juste mettre ensemble ces trois événements et les fondre soigneusement comme on fond des couleurs pour en fabriquer une nouvelle, rajouter quelques lucioles protectrices par-dessus et continuer (Fellous, 2020, p. 155).

La position de Fellous se situe dans la lignée proustienne car au-delà de la révélation de soi, le rôle de la mémoire est de rendre l'essence des êtres et des choses : la

madeleine de *La Recherche* correspond, chez Fellous, à la tresse au chocolat que la petite Lisa commande sur la terrasse du café Voltaire. La résurrection du passé pétrit une vie nouvelle. Il suffit d'un déclic capable de faire revivre ce passé : l'estampe de Kabuki devient une relique prouvant la présence japonaise dans l'intimité de la famille Fellous, au point de la transfigurer : « Cette estampe est le haïku de la naissance de ta mère, donc de la tienne » (Fellous, 2020, p. 113). Au dire de l'écrivaine, ce genre poétique fournit l'essence des êtres ; par analogie, la création munit l'individu de protection contre le péril. D'où que le livre soit comparé à une maison (p. 22) : Fellous fait ainsi appel à l'imaginaire collectif qui perçoit dans ce lieu un espace de l'abri, de l'intimité, du refuge (Bachelard, 1961, pp. 23–50).

Suivant l'influence proustienne, la voyageuse distingue la présence de mémoires différentes dont chacune a une logique. Une telle profusion avait été énoncée dans *Plein été* où l'auteure distinguait entre la « mémoire involontaire », la « volontaire », la « mémoire avalanche », la « mémoire zébrée, bariolée » et la « mémoire aimantée » (Fellous, 2014, pp. 59, 83, 145). De cet angle de vue, l'organisation temporelle ne répond plus à des critères objectifs : les sensations – sont souvent remarquées les couleurs, les odeurs – organisent la durée et l'articulation des moments. Un lieu inspire un souvenir et une telle impression fait désormais partie de l'identité de l'auteure. L'opération mentale est pourtant ambivalente en tant que complexe. Vu que la démarche provoque la désorientation, voire le vertige, Fellous réclame, comme le faisait autrefois Ricœur (2000, p. 47), la puissance de l'oubli ou mémoire empêchée, notamment pour les épisodes traumatiques. La thèse prend une nuance freudienne et le passé reste indestructible bien que refoulé :

La mémoire a deux faces, l'une qui garde, l'autre qui jette. Et puis, entre les deux, il y a celle qui invente, qui raccommode, embellit, sculpte, répare. Sur le chemin de ces pierres volantes, il y en a toujours une que je saute. Non pas que je l'évite, mais c'est plus fort que moi, tout simplement je ne la vois pas [...] je ne peux ni la voir ni la revoir cette pierre, je passe outre, je fais un grand pas et retrouve les autres pierres, j'avance, je construis mon aventure, je fais comme si elle n'avait jamais existé (Fellous, 2020, pp. 126–127).

Le voyage à Kyoto song acquiert donc une valeur thérapeutique puisqu'il permet un détachement, une distance nécessaire pour le deuil sur l'épisode du viol. La visite à Kyoto devient le sacre de son parcours car elle permet enfin le bonheur : c'est là que la vraie vie se déroule. La simple présence d'un objet ou d'un être dans un lieu suffit à le faire exister par les images qui s'y associent. La prise de conscience de ce procédé s'accompagne de l'évocation de l'accès mystique de Hakuin Ekaku, moine bouddhiste idéologue du zen. Celui-ci devient le « passeur » de Colette : guidée par lui, elle se transporte de 1691 à l'actualité, de la plage de Kadogawa à celle de la Tunisie de son enfance. Dans ce tiers espace, les expériences intimes de la narratrice convergent avec celles d'autres personnalités, à d'autres époques.

L'altérité décrite par Fellous se concentre, comme il en est question dans la littérature de voyage, sur la représentation de la différence. Constaté les particularités relève de la personnalité de celui qui regarde aussi bien que de son imaginaire collectif (Gohard-Radenkovic, 1999, p. 86). Par l'écart culturel entre le lieu d'origine et la destination, les « guides » sont importants : les deux voyageuses sont introduites à Kyoto par Baku, l'étudiant de cinéma à Tokyo avec qui elles visitent le café Bashô et partagent la causerie sur les films d'Ozu. Cet accompagnateur est cependant éclipsé par un autre dont la guidance se situe sur le plan du rituel : la rencontre d'un homme au Café des ours retient l'attention de la narratrice qui devine sur sa figure un visage connu. Comme elles, l'homme se trouve en voyage mais, à en juger par son allure et ses vêtements démodés, sa présence est plutôt féérique. Son côté surnaturel s'affirme peu après : au théâtre Kanze, il devient l'homme invisible, puis le « fantôme de *Millennium Actress* » (Fellous, 2020, p. 90). Loin d'être accidentelle, son importance s'accroît vu qu'il mérite qu'un des chapitres lui soit consacré peu avant le dénouement. Comme une Parque en train de filer le temps, il apparaît en train de feuilleter les échantillons de tissu portés à une époque révolue. Le bref entretien qu'ils maintiennent est l'un des moments essentiels de la découverte japonaise. L'entente, la syntonie entre elles et ce spectre prouve que dans cet espace interstitiel une fraternité au-delà des temps, des lieux et des mots est possible. Pouvant incarner le directeur cinématographique Ozu ou l'acteur Chishû Ryû, cet être représente un décodeur qui introduit les voyageuses à la culture japonaise, les consacrant comme des héritières de cet « autre » retrouvé dans l'ailleurs. Leur rapprochement est tangible malgré leur écart physique et culturel puisque l'écriture apporte une autre congruence à celle de la logique.

Le talisman d'autrefois, le tableau de Cézanne, est ici remplacé par le cinéma d'Ozu. Le directeur agit en guise de mentor de l'écrivaine : bouleversé par la catastrophe provoquée en 1952 par l'incendie des studios de la Shôchiku, il avait décidé d'introduire dans ses films les objets qui lui étaient chers (Fellous, 2020, p. 137). Comme lui, Fellous intègre à la narration les objets marquants de sa vie : l'estampe, les livres de lecture de sa mère, l'éventail... Ce dernier a une forte emprise sur elle par sa capacité de communiquer, ce qui rend logique sa présence dans toutes les étapes du voyage. S'emparant d'une idée de Paul Claudel, Fellous le consacre comme médium privilégié : « l'éventail était à la fois triangle et demi-cercle, l'instrument de tous les rapports et de toutes les connexions » (p. 175).

Un autre versant de l'altérité est représenté par la petite Lisa. La spontanéité propre à l'enfance évoque chez elle un état de pureté, d'innocence fondamental pour l'accès à la connaissance. Dès lors, sa volonté de regarder le Japon avec des yeux d'enfant contagie la narratrice qui, à son tour, entreprend le voyage de régression : « Je veux être encore une enfant pour voir le Japon » (p. 33). N'y a-t-il pas de la part de Colette Fellous un souhait d'observer le monde avec le regard d'avant la souillure ? La petite incarne

le double de sa grand-mère. Toutes les deux sont unies par une réaction commune face à l'idée du voyage, face à la découverte de l'ailleurs. Un *continuum* s'établit entre elles au point de vaincre les limites corporelles : « ses mots étaient les miens » (p. 51) assure la narratrice qui, plus tard, se demandera ouvertement : « Où commence un corps ? » (p. 131). Elles partagent des passions comme la danse, dont les arabesques constituent une source de liberté qui, en même temps, les confronte à l'altérité : incarner le rôle de plusieurs personnages – Colette Fellous revient à l'expérience décrite dans *Petit Casino* – est un moyen d'estomper les frontières entre les identités. Lisa devient le nouveau maillon intergénérationnel : son lien avec les origines tunisiennes de la lignée a beau sembler faible, il est assuré par son prénom. Dénommée comme une princesse phénicienne, « Elyssa » transporte sa grand-mère à la Carthage de son enfance, celle qui a abrité ses jeux et ses rêves, partagés avec son peuple. Son côté lumineux traverse le récit : au début elle apporte de l'espoir vis-à-vis d'une réalité terne, imbibée de mort et de ténèbres, que l'évocation du Bataclan actualise. À la petite de rester vigilante pour que les voyageuses trouvent le bon endroit. À elle d'éviter de possibles imbroglios, elle qui communique avec la patronne du Café des ours sans un mot. À elle encore, d'empêcher un excès d'engouement auprès de cette destination désirée : les toasts et la confiture de fraises commandés tous les matins, au Café des ours, fournissent une dose de repère rassurante. Lisa contrebalance par-là ce Japon qui l'initie au merveilleux. Nouvelle Alice, elle partage avec le personnage de Lewis Carroll – l'intertexte est explicite à la fin du récit – la curiosité et la gourmandise qui l'aident à grandir et à prendre de l'assurance. Une évolution se remarque entre l'enfant qui quitte Paris et la jeune femme qui atteint les 20 ans dans ce futur rêvé. Nouvelle victoire contre l'anéantissement, car Lisa prend le relais et devient le cicérone attitré : les rôles s'échangent, « elle me sourit, me prend la main [...] c'est elle qui conduit le voyage et qui écoute ce que je n'avais pas osé lui dire à Kyoto song » (p. 125). Une telle déclaration fournit la clé du paradoxe : le voyage en syntonie permet à la grand-mère de surmonter l'épisode douloureux qui l'a marquée, mais comment faire participer une petite fille de la blessure ancienne sans toutefois l'ahurir ? La création littéraire prend alors tout son sens. *Kyoto song*, cette fois devenu texte, apparaît comme un legs destiné à la petite fille pour qu'elle soit prête, un jour à venir, à braver la fragilité menaçante qui hante la vie. Alors que le souvenir de la « Maison Fleurie », la résidence familiale en Tunisie, interpellait l'autrice sur les rapports entre Lisa et ce pays, le texte assure la continuité du lien : Colette Fellous lui livre en vrac ce voyage introspectif, cette relecture de soi, ce manuel contre l'oubli.

Kyoto song contient donc un voyage au cœur de la création. Lisa stimule la découverte : la jeune fille demande très précisément comment écrire un roman. Sa soif de connaissance porte sur les composantes de l'écriture et revient comme une ritournelle à laquelle sa grand-mère répond par la composition du livre. Un livre conçu comme un don ayant le double but de garder en mémoire et d'offrir une protection (p. 22). Les références à l'écriture citent concrètement le roman comme

genre. Il appert toutefois, que le volume qui en résulte ne fait pas partie de cette catégorie. Question de style, car la prose de Fellous est très poétique et semée de métaphores ? À nos yeux, sa facture témoigne d'une tenace résolution d'échapper aux encadrements théoriques, aux à *priori*. Deux arguments en font preuve : *primo*, l'autonomie du livre. Comparé à un parcours – encore un voyage –, « le roman se construit » (p. 118) : le réflexif, maintes fois employé, suggère une indépendance de l'œuvre qui s'affirme au fur et à mesure qu'elle avance. « Les scènes m'étaient apparues » (p. 143), assure l'autrice. *Secundo*, la distance entre le texte résultant et la fiction se profile lorsque Fellous tient à ce que Lisa ne devienne un « personnage de roman » (p. 155). Elle questionne alors le rôle de l'écrivain. Porteuse d'une liberté bienfaisante, la création permet à la narratrice de se dédoubler et de se travestir en plusieurs personnalités – une nouvelle sorte de mobilité. La tâche de l'écrivain ne se borne pas à imaginer, mais à rendre vivant, comme un démiurge capable de créer un univers. De ce point de vue, la comparaison entre l'auteure et l'architecte en dit long.

Depuis ses origines, la littérature de voyage s'est accompagnée d'illustrations, croquis et gravures, photographies ou cartes. Malgré tout, *Kyoto song* dépasse ces limites : l'instance visuelle n'agit ni en guise de substitut ni de commentaire, elle apporte un prolongement, un accent, au même titre que les blancs contenus dans le volume. Or, les paysages de Kyoto, les illustrations de plats, les images d'éléments de culture japonaise, les portraits d'acteurs ou actrices ou tout simplement les photos prises par la narratrice paraissent sans légende ; à défaut de ce renseignement, le lecteur doit scruter le texte pour en déceler la connexion. Parfois l'explication de la photo est décalée quelques pages avant ou après, ou elle n'existe pas tout court. Au même titre que les images, les intertextes littéraires et cinématographiques sont nombreux à devenir des compagnons de route. Encore un clin d'œil au lecteur puisque l'éventail de références est large : Fellous se fait écho de Barthes, Claudel, Nabokov, Foucault ou Proust du côté occidental, ou de Bashô et Sei Shonagon de l'oriental, pour ne citer que des exemples. De plus, elle incorpore ses propres ouvrages sur cette cartographie dont chaque livre marque une halte. La stratégie suit de près le *modus operandi* des images : soit que la source est directement nommée, soit qu'un fragment est repris sans pour autant trop indiquer ses coordonnées. Toutefois, le procédé n'est pas dû au hasard vu que, dès l'*incipit*, comme dans toute partie de jeu, les règles sont indiquées aux destinataires (Fellous, 2020, p. 36). La promesse de nommer les sources de l'œuvre est tenue et la fin du récit offre un aperçu bibliographique. La liste de titres fait partie de la conclusion, elle contribue à synthétiser le sens de l'écriture et constitue un savoir transmis à Lisa.

Bref, le voyage à Kyoto entrepris par Colette Fellous incarne un moyen paradoxal de se dépayser : qu'on ne s'attende pas à cet Orient devenu évasion à la mode il y a quelques siècles. Par le biais de la littérature, la création de cet

espace à mi-chemin de la réalité et de la fabulation permet à l'auteure de se livrer enfin au bonheur de l'immanence. Elle se sait alors membre d'une communauté qui traverse les lieux et les générations. Rien à voir avec la nostalgie du paradis perdu. Sa position relève plutôt d'une responsabilité rigoureuse qui tient à faire persister une histoire, un monde dont Lisa et, par analogie nous-mêmes, sommes les légataires.

Références

- Albuquerque García, L. (2011). El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, 73(145), 15–34.
- Bachelard, G. (1961). *Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Chesneaux, J. (1999). *L'art du voyage. Un regard (plutôt ...) politique sur l'autre et l'ailleurs*. Paris: Bayard Éditions.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- Fellous, C. (2001). *Avenue de France*. Paris: Gallimard.
- Fellous, C. (2014). *Plein été*. Tunis: Elyzad poche.
- Fellous, C. (2020). *Kyoto Song*. Paris: Gallimard.
- Gohard-Radenkovic, A. (1999). « L'altérité » dans les récits de voyage. *L'Homme et la société*, 134, 81–96. DOI: 10.3406/homso.1999.3227.
- Kassab-Charfi, S. (2008). « Elles traversent des frontières » : Périple de la mémoire, déplacement et tracées du récit chez Colette Fellous. *Voix/voies méditerranéennes*, 4, 47–60.
- Martín Hernández, J. R. (1991). L'imaginaire mythique et symbolique des utopies. *Anuario de estudios filológicos*, 14, (301–316).
- Martínez, C. (2021). The Cure y el impacto sociocultural de su *The Head on the Door*. Retrieved November 12, 2021, from <https://revistacams.com/2021/04/27/the-cure-y-el-impacto-sociocultural-de-su-the-head-on-the-door/>.
- Onfray, M. (2007). *Théorie du voyage*. Paris: Le Livre de Poche.
- Pelletier, Ph. (1999). Le territoire surinsulaire japonais – approche géopolitique. In J. Bonnemaison et al. (Eds.), *La nation et le territoire. Le territoire, lien ou frontière ?* (pp. 103–112). Paris: L'Harmattan.
- Raison, B. (1987). *La folie Japon*, Paris: Lieu Commun.
- Ricœur, P. (2000). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Le Seuil.
- Roman, S. (2015). Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricoeur. *Le Philosophoire*, 44. Retrieved November 2, 2021, from <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm>.
- Urbain, J.-D. (1991). *L'idiote du voyage. Histoires de touristes*. Paris: Éditions Payot et Rivages.
- Watson, R. J. (2013). « I wanted them to breathe between my sentences »: the place of Paul Cézanne's Card Players in Colette Fellous's postcolonial life-writing. *Word & Image*, 29(2), 129–138. DOI: 10.1080/02666286.2012.741795.