

## ***Retour au futur : écritures hispano-américaines du « des-exil »<sup>1</sup>***

### **1. Des-exil :**

Dans la tradition occidentale et judéo-chrétienne, l'exil est une des figures par excellence de la condition humaine, marquée par la conscience de la mortalité et de la précarité de l'existence sur terre. Au fil du XX<sup>ème</sup> siècle cette figure se concrétise de manière inquiétante: d'une part, les exils se multiplient, et se confondent, de fait, avec les migrations massives qui continuent à l'heure actuelle<sup>2</sup>; d'autre part, la précarité, l'exclusion des sphères politiques et économiques et les restrictions des affectes propres de l'exil caractérisent chaque fois plus la vie des citoyens et citoyennes n'ayant pas du quitter leur lieu d'origine. C'est pourquoi, sans minimiser les souffrances ou spécificités des exils et migrations « en chair », la philosophe Marie-Claire Caloz-Tschopp (re)prend au sérieux le paradigme de l'exil comme condition universelle : « Dans l'étape actuelle de la globalisation, ne serions-nous toutes et tous en train de devenir des exilé.e.s dans un rapport complexe à la politique et au monde ? » (Caloz-Tschopp 2013 : 48)<sup>3</sup>. Cette solidarisation dans l'exil évite, comme le souligne la philosophe, la « logique de la différence qui manipule les peurs, les passions, cible les questions sur les 'étrangers' au point de nous faire oublier ce qui nous exile dans notre vie quotidienne » (Caloz-Tschopp 2013 : 48-9). Elle donne également des bases communes pour penser le dépassement de l'exil, ou ce que Caloz-Tschopp appelle le « des-exil », notion qu'elle définit comme le fait de « s'arracher » à l'exil, de le résister, en identifiant notamment les rapports de domination et en démontant les divers déterminismes qui le soutiennent (Caloz-Tschopp 2013 : 47).

En tant que « dépassement » de l'exil, le des-exil se distingue de son homologue espagnol, le *desexilio*, terme proposé par l'écrivain uruguayen Mario Benedetti pour nommer le processus de

---

<sup>1</sup> Mes remerciements aux organisatrices du Colloque *Écritures en exil*, qui a été l'occasion d'établir ces quelques liens entre des textes assez hétérogènes ; à Marie-Claire Caloz-Tschopp, pour son programme sur *Repenser l'Exil* et sa générosité intellectuelle, à Alexandra Lombardi pour sa lecture et ses commentaires.

<sup>2</sup> A cet effet voir les propos de Rada Ivekovic sur « La nouvelle universalité de l'exil » : « L'exil, dans sa forme appelée aujourd'hui "migration", est devenue la principale manière d'être, de vivre des humains dans le monde. C'est la figure de l'humain désormais » (Ivekovic 2012). Ivekovic ajoute : « Le citoyen et le migrant sont aujourd'hui des figures que le regard officiel, étatique, oppose. Les migrants dérangent cette opposition » (Ivekovic 2012). Dans ce sens c'est autour de la figure du migrant que s'articulent les véritables enjeux politiques actuels, plutôt qu'autour de celle de l'exilé, utilisée pour nier la valeur politique du migrant.

<sup>3</sup> L'exil/des-exil sont l'objet de réflexion des séminaires organisés par Marie-Claire Caloz-Tschopp avec le CIPH (Collège international de philosophie), dont les travaux sont publiés en ligne (<http://www.exil-ciph.com/pages/revue.html>). Voir en particulier le premier numéro de la revue *(RE)PENSER L'EXIL* : « Tous des exilés ? Exil-des-exil la double expérience de l'exil ».

réadaptation des exilés Sud-Américains des années 80 lors de leur retour aux pays d'origine. Or, ce processus reproduit à maints égards l'expérience de l'exil : sentiment d'aliénation, d'être à contretemps ou anachronique, distanciellement à l'égard de la langue, nostalgie redoublée pour la « patrie » remémorée, méconnaissance des lieux, des gens, de soi-même. Le retour concret et physique – rêvé ou imaginé souvent comme une « marche en arrière » de et à l'exil – ne résout donc pas la condition exilique, il met en évidence la complexité des de rapports et relations que l'exil déstabilise, le déséquilibre spatio-temporel, affectif, social et culturel qu'il produit. L'abondante littérature que ces retours ont générée<sup>4</sup> suggère de fait qu'ils sont un point de départ (plutôt que d'arrivée) productif pour traiter et penser l'exil, notamment lorsque leur sens strictement spatial est détourné pour figurer, non pas la fin de l'exil, mais ses possibles suites. Dans ce sens le retour permet de penser la notion de des-exil avancée par Caloz-Tschopp comme un travail de *conversion* de l'exil : un tour de l'exil sur lui-même, un tournant, un « retour sur place », un tour sur soi et les autres.

Comme le suggère déjà son étymologie (du latin *conversio*, *convertere* – se tourner vers, en, ou sur), on peut distinguer deux types de « tours » dans la notion de conversion : l'un, associé à l'usage religieux du terme, consiste en un changement subjectif (un tour sur soi et vers quelque chose), et l'autre, marqué par une longue histoire économique, implique plutôt une transformation d'une chose en une autre (se tourner en), avec le sous-entendu, généralement, que la valeur ou l'essence n'est pas altérée par le changement d'apparence (comme dans le cas des conversions de devises). Ces deux sens du terme pourraient paraître incompatibles, mais, historiquement, ils ont été inextricablement liés, notamment dans le contexte de la conquête d'Amérique, où le projet de conversion religieuse des indiens allait de pair avec le projet de la conversion des valeurs naturelles et culturelles du continent en valeur économique « universelle » et transférable<sup>5</sup>. Mais la notion de conversion ne s'épuise pas avec ces deux cas historiques, elle peut être dissociée de son lien avec la *violence* impériale, religieuse

---

<sup>4</sup> Dans le contexte sud-américain en particulier, mais plus généralement, dans l'histoire de la littérature. En effet, comme on le sait, la littérature du « retour de l'exil » reprend de fait un topique présent aux origines mêmes de la tradition littéraire occidentale. Sur les liens inextricables entre littérature et exil dans la tradition occidentale, voir Claudio Guillén, « El sol de los desterrados » (Guillén 1998).

<sup>5</sup> Je développe cette tension et relation entre la conversion religieuse et la convertibilité économique ailleurs, dans un article qui traite des scènes inaugurales de la conquête d'Amérique et des scènes de conversion dans les contextes migratoires contemporains (Wagner, à paraître).

et économique ainsi que des présupposés d'une *valeur universelle* et d'un *transfert* non-problématique (d'un système de croyance à un autre, d'une monnaie à une autre) sur lesquels elle repose.

Mon hypothèse est que l'exil est un des cadres où la notion de conversion se pose différemment parce que l'exilé est contraint (et il y a là de la violence, liée aux systèmes politiques et économiques) de « tourner » sur lui-même pour comprendre sa nouvelle situation, et d'effectuer toutes sortes de conversions de valeurs, de codes culturels, de références, etc. Et elle se différencie autant de la conversion du type religieux comme de la convertibilité économique dans la mesure où l'horizon de ces conversions n'est pas le remplacement d'un système de valeurs par un autre – l'adoption de l'un au détriment d'un autre, ou le transfert de l'un à l'autre – mais plutôt l'adéquation de ces systèmes, leur coexistence, voire compatibilité<sup>6</sup>. Pensée à partir du paradigme de l'exil universel – où il n'y pas deux systèmes de croyances, de culture, de valeurs économiques, entre lesquels il y aurait un transfert médiatisé par une mesure universelle (Dieu ou l'europpéen, sujets universels, une monnaie ou métal de référence) – la conversion se fait à partir de et sur le cadre de référence (aussi hétérogène et multiple soit-il) duquel les sujets, citoyens, se perçoivent ou s'analysent comme étant exilés. Dans ce contexte, la conversion qui a lieu, qui s'effectue, n'a ni terme ni modèle : il s'agit d'un travail de réorientations multiples, qui concerne autant les subjectivités, que les systèmes de valeur et les pratiques qui leur sont liées. Ce travail – ou effort, pour éviter un terme sur-connoté – de réorientation (conversion) implique, dans ces sens, un travail d'indétermination du présent et une ouverture vers l'avenir.

## **2. Retour au futur :**

Dans ce qui suit je vais investiguer certains aspects des conversions liées au processus de des-exil à partir de récits d'exil où il n'y pas de « retour » au sens strict. Je partirai tout d'abord d'un texte qui suggère que la démarche de des-exil commence avec l'analyse et compréhension d'une situation d'exil au sens strict en termes de sa valeur paradigmatique. Ensuite je me pencherai sur des récits qui travaillent sur le sentiment de perte caractéristique de l'exil, et qui proposent différentes manières de réécrire un présent vécu sous le signe du déficit. Nous verrons que cette démarche implique un travail sur les liens temporels, une ré-articulation du passé et du présent qui ne se pose pas en termes de

---

<sup>6</sup> Dans les imaginaires nationalistes, les immigrés étaient sensés se « convertir » à la culture d'accueil, « sans restes », ou avec le moins de restes possibles. Mais cet idéal est chaque fois moins défendu ouvertement.

continuité ni de justice poétique. Pour reprendre le topique du voyage dans le passé de la science-fiction on pourrait parler du des-exil comme d'un retour au futur, c'est-à-dire d'un retour au présent, après avoir établi qu'il était bel et bien, dans un sens, au moins un des futurs possibles du passé.

L'idée paradoxale d'un « retour au futur » appartient au topique du voyage dans le temps, développé principalement par la science fiction depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, mais présent dans l'imaginaire littéraire bien avant d'être associé aux avancées scientifiques et technologiques<sup>7</sup>. Dans le cadre de ce topique, le « retour » à un temps postérieur est tout à fait envisageable, puisqu'il est possible de se situer dans un passé dont le futur est le présent duquel on part. Mais les conceptions contradictoires et simultanées du temps, de l'espace, de la causalité que présuppose un « retour au futur » ne disparaissent pas pour autant.<sup>8</sup> En particulier, le voyage dans le temps met en évidence des conceptions contradictoires du présent, conçu à la fois comme prédéterminé et prédéterminant, comme ce qu'il y a à préserver (là où il s'agit de « retourner ») et à changer (en vue d'un futur meilleur). Le présent apparaît ainsi comme une temporalité dédoublée (voire multipliée), conditionnelle, toujours au point de devenir destin, mais – pour reprendre les termes d'une tension classique – aussi toujours l'expression du libre arbitre. Dans ce sens, le véritable enjeu du topique du voyage dans le temps est la conception du présent en tant que nœud d'articulation de temporalités diverses, comme le possible et le faisable, le donné ou le nécessaire, le désirable et le prescrit, etc.

Ce paradoxe du « retour au futur » n'est pas étranger à la littérature de/sur l'exil ; l'exil de fait ressemble à plusieurs égards à un voyage dans le temps, il en illustre même les dangers et les limites. Tout d'abord, le lieu d'origine et de départ tient lieu du passé qui a conduit à l'exil, et donc le précède tout en coexistant avec le présent de l'exilé. Il représente aussi un présent « alternatif », qui se déroule sans l'exilé, rappelant que sa vie aurait pu être autrement, plus proche de ce qu'il ou elle aurait

---

<sup>7</sup> Songeons à la magie, les prophéties, les rêves, ou les rituels initiatiques. Le voyage dans le temps explore de fait une possibilité ouverte par le langage lui-même, et développée dans les techniques de narration, spéculation, délibération. A cet effet, voir Wlad Godzich, « The time Machine » (Godzich 1994 : 123-132)

<sup>8</sup> Dans le film auquel j'ai emprunté le titre, « Retour au futur » (la trilogie de Robert Zemeckis, « *Back to the Future* », 1985, 1989, 1990), un jeune homme menace l'ordre du présent lorsqu'il remonte au temps de la jeunesse de ses parents et empêche qu'ils se rencontrent, créant notamment le contre sens du fils qui, déplaçant le père, empêche sa propre naissance, se faisant disparaître lui-même. Dans d'autres cas, comme dans le film célèbre de Chris Marker, *La jetée* (1962), où le protagoniste remonte dans le temps et devient témoin de sa propre mort, les interventions dans le passé suppriment le futur, créant des boucles ou spirales temporelles où se dédoublent et se répètent les présents et les passés, sans perspective de changement.

imaginé. Et puis, ce pays de retour représente aussi le « futur » du retour, le « futur » auquel l'exilé voudrait – peut-être – retourner pour reprendre le fil de ses projets, sans être sûr de pouvoir le faire, étant peut-être perturbé par l'« autre » présent, qui le réclame. Quant au présent en terre d'exil, n'est-ce pas comme un « futur » où l'exilé aurait débarqué, depuis un passé déconnecté? Un futur où l'exilé ne ferait que passer, sans intervenir, en voyageur, avant son retour paradoxal à « l'autre » futur. L'exil, en somme, est souvent présenté comme une expérience de déphasage temporel entre un passé surdéterminé et un futur conditionnel, une expérience de surcroît où le sujet court le risque d'être soustrait indéfiniment de son temps présent par son désir de « retour », ou encore, de se soumettre à une attente privative, dans l'espoir de renouer avec le fil de sa vie lors du retour au pays d'origine.

Les textes abordés par la suite participent dans l'élaboration d'un imaginaire d'un « retour au futur » qui éviterait ces risques de déphasage et paralysie, en reconfigurant de manière non-exclusive et non-exhaustive les liens sociaux et affectifs des exilés, pour les reconduire vers des formes d'appartenance adaptées à ces temporalités plurielles.

### **3. Le paradigme de l'exil : *Los Altísimos* de Hugo Correa**

Écrite aux années 50, en pleine Guerre froide, bien avant les différentes dictatures des années 60-80 responsables des vagues d'exil que l'on connaît, la dystopie *Los Altísimos* (*Les Très Hauts*), du chilien Hugo Correa, semble pourtant anticiper l'étendue de l'exil citoyen à venir dans le monde après la chute du mur de Berlin. Le protagoniste du roman, un chilien dénommé Hernán Valera, est soustrait par la force de son pays, et même de sa planète, par des hommes venus d'outre-espace, en tout semblables à lui à part dans leurs formes de socialisation, leur culture, et leur langue. Son absence passe inaperçue parce qu'il est remplacé avec succès par quelqu'un d'autre, un des hommes de l'équipage des extra-terrestres, qui fuit sa planète et son peuple d'origine à la recherche d'une meilleure vie (un migrant). Le retour au Chili du protagoniste est ainsi d'emblée compromis, puisque sa place et son identité même ont été usurpées ; il paraîtra par la suite décidément impraticable à la lumière des révélations sur la véritable situation du personnage et de la radicalité de son exil, que le récit dévoile graduellement. D'abord le protagoniste pense qu'il est dans un autre pays ; ensuite qu'il est sous terre, dans une civilisation intra-terrestre ; ensuite qu'il est sur une autre planète, dans une

autre galaxie. Les derniers repères d'appartenance terriens qui lui restent disparaissent lorsqu'il se rend compte que l'endroit où il séjourne clandestinement – il est en effet sans papiers ou identité officielle – est en fait une satellite, où il est désormais séquestré avec l'ensemble de la population, et condamné avec elle à sillonner les galaxies à la recherche de nouvelles terres à coloniser, au nom des maîtres suprêmes et invisibles, les « Très Hauts ».

Le protagoniste partage donc son exil radical avec tout un peuple, dont il décrit la profonde aliénation avant d'en connaître toute l'ampleur : les *cronios* (habitants de Cronn, nom rappelant, évidemment, Chronos, et dans ce contexte, le temps homogène de la modernité) sont une collectivité abstraite, qui n'est pas soudée par des liens affectifs, parentaux, familiaux, ni même économiques ; les individus sont constamment en mouvement, « des simples accessoires de cette fabuleuse puissance économique », il n'y a pas de propriété privée, ce qui est *propre* est aboli dans tous les sens du terme par une surabondance de biens collectifs ; ils « travaillent durement : il n'y a pas le temps pour l'amour : seulement pour travailler et cohabiter » (« Trabajamos duramente. No hay tiempo para el amor : sólo para trabajar y para convivir » ; Correa 2010 :115) ; ils sont de surcroît gouvernés par des machines programmées par ces êtres d'en Haut qui disposent de leur destin, et au moindre écart, ils subissent des massacres qui purgent les résistances. En bref : « Cronn est la prison la plus parfaite qui ait été inventée » (« Cronn es la cárcel más perfecta que haya sido inventada » ; Correa 2010 : 225).

Ironiquement, alors que cette dystopie était à son époque une critique dirigée principalement aux régimes totalitaires des pays de l'Est, aujourd'hui ce peuple en orbite, sans attaches, accessoire du fonctionnement économique d'une machine/satellite guidée par une logique expansionniste, ébauche au moins une tendance des nos sociétés capitalistes globalisées. Dans cette tendance, l'idéal ou cauchemar d'une société sans liens de dépendances affectifs et économiques entre les gens joue un rôle important ; et on peut argumenter que bien qu'en apparence célébrés, ces différents liens qui conforment *de facto* le tissu social, sont en réalité occultés. Dans le récit de Correa, en tout cas, ces liens deviennent visibles par défaut : c'est en remarquant qu'ils « manquent », qu'ils sont rendus le plus superflus possible, écartés du fonctionnement social, que leur irréductibilité est mise en évidence. De fait, ces liens persistent malgré tout, et suffisamment pour que les habitants de Cronn gardent l'espoir d'échapper à l'emprise des « Très Hauts ». Or, il est significatif que cet espoir réside dans le

développement de leurs capacités de « perception extra sensorielle », encore peu développées, mais seul moyen d'identifier les points faibles des ces être supérieurs dont l'existence macrocosmique leur échappe<sup>9</sup>. Dans le texte cette perception évoque la télépathie, la téléportation et autres pouvoirs psychiques dépassant nos limites corporelles et matérielles. Rapportée au contexte terrestre et contemporain, on peut imaginer que cette perception « extra-sensorielle » renvoie plutôt à une forme d'intelligence, capable d'entrevoir – d'outre-voir – ou d'identifier les actions et modalités de l'oppression de ces « Très Hauts », qui ressemblent, dans leur invisibilité et omniscience, à ce que nous appelons « le système »<sup>10</sup>. Apercevoir au quotidien ce « système » qui, dans notre imaginaire, lie et englobe tout, identifier et comprendre ses fonctionnements et points faibles dans l'espoir de le démonter, continue d'être un des grands moteurs de la recherche politique et utopique. Apercevoir les liens, également invisibles, qui ne se plient pas aux impératifs de ce système, qui persistent en dépit des exils, les pratiques qui tracent les parcours des affectés, est aussi une tâche fondamentale.

Les textes qui seront commentés ci-dessous mènent ce travail d'identification, création ou monstration de liens qui résistent à l'exil, ou qui sont capables d'être retournés en faveur d'un processus de dés-exil et de réappropriation de la sphère sociale<sup>11</sup>. Liens dont les situations d'exil historique mettent en évidence la plasticité et aussi l'irréductibilité, mais qu'il s'agirait de trouver et valoriser dans le cadre des exils « sur place ».

#### **4. Dettes de l'exil:**

D'abord un exemple tiré de l'époque coloniale. Dans les chapitres XVII et XVIII du livre VIII de son *Historia General del Perú* (1617), l'Inca Garcilaso de la Vega<sup>12</sup> raconte comment le dernier

---

<sup>9</sup> « Les Cronniens pourront-ils se libérer un jour? Cela paraît difficile. Leur seul espoir: la maîtrise des perceptions extrasensorielles » (« ¿Podrán los cronnios liberarse algún día? Parece difícil. Su única esperanza: el dominio de las percepciones extrasensoriales » ; Correa 2010: 230).

<sup>10</sup> Il ne faudrait pas croire que le « système » est un, qu'il « existe » sans autre, qu'il est en fait identifiable dans son ensemble : si on le compare ici au « Très Hauts », c'est aussi parce que le système est une entité tout autant imaginaire que réelle, mais que c'est au quotidien que le tout imaginaire peut se démonter, et les fragments de vie se reconstituer.

<sup>11</sup> Comme le rappelle l'anthropologue David Graeber dans son histoire de la dette (*Debt : the First Five Thousand Years*), l'esclavage, ou l'idée qu'une personne puisse avoir un prix et devenir un bien mobile, est seulement possible lorsque les individus sont arrachés de leurs liens sociaux, économiques et affectifs, de telle sorte qu'ils ne puissent être ni redevables ni responsables d'autres individus. D'où l'importance, comme on verra par la suite, de rétablir un imaginaire de la dette en tant que lien social et affectif.

<sup>12</sup> L'Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco 1530 – Córdoba, 1616) est fil d'un conquistador et d'une princesse Inca. Né Gómez Suárez de Figueroa, il se dote d'un nom qui combine ses deux origines pendant son exil (volontaire)

espoir d'un gouvernement autochtone disparaît avec la mort des derniers descendants, indiens et métisses, des Incas. En 1572, le dernier descendant direct (Túpac Amarú) est accusé d'insurrection, et avec lui tous les descendants de la famille royale, y compris les enfants des conquistadors et femmes de la noblesse Inca. Selon l'Inca Garcilaso, ces derniers sont incarcérés et condamnés à la torture et à la mort parce qu'ils avaient réclamé qu'on leur concède les titres et héritages auxquels ils avaient droit par leur double descendance. Or, grâce aux arguments, et surtout à la bruyante intervention d'une mère indienne<sup>13</sup>, leur peine est commuée en bannissement: « Et ainsi », commente amèrement l'Inca, « [le Vice-Roi] ne condamna aucun d'eux à la mort, mais il leur donna une mort plus longue et pénible qui a été de les déterrer à diverses parties du Nouveau Monde, en dehors de tout ceux que leurs pères gagnèrent » (« Y así no condenó ninguno de los mestizos a muerte, pero dióles otra muerte más larga y penosa que fué desterrarlos a diversas partes del Nuevo Mundo, fuera de todo lo que sus padres ganaron »; Inca Garcilaso 2009 : Chap. XVIII, 743). Tous ces malheureux mourront en exil, sauf un, dont l'Inca Garcilaso se permet de raconter l'histoire – en s'excusant de la « digression » – parce qu'il s'agit d'un « condisciple ». L'exception à la règle de l'exil royal a donc ici de liens personnels, d'amitié, avec l'auteur, et il servira étrangement de contre-exemple à la logique économique du bannissement.

En effet, après dix ans d'exil en Espagne, le condisciple de l'Inca Garcilaso obtient la permission de retourner au Pérou pour « rassembler ses biens, et rentrer avec eux en Espagne pour finir sa vie » (« Al cabo de largo tiempo de su destierro, le dió licencia el supremo Consejo Real de las Indias por tres años, para que volviese al Perú a recoger su hacienda, y volviese a España a acabar con ella la vida. » ; Ibid.). Étant « très pauvre et manquant de tout » (« muy pobre y falta de todo » ; Ibid.), ce personnage demande de l'aide à l'Inca Garcilaso avant son départ. L'Inca lui donne des tissus, des habits, et un cheval, pour lequel il reçoit l'assurance qu'il sera remboursé, dès l'arrivée au pays. Et c'est certainement ce qu'il serait arrivé, nous dit l'Inca, si son condisciple n'était pas mort trois jours après son arrivée, « du bonheur de se voir sur ses terres » (« Yo creo que él lo hiciera así; pero mi

---

en Espagne. Il est un des seuls auteurs métis à avoir été accepté dans le canon de la littérature hispanique « universelle ».

<sup>13</sup> L'incident n'est pas sans rappeler les mouvements des mères au XXème siècle, mais je ne peux pas le développer dans ce travail



buena fortuna lo estorbó, que llegando a Paita, que es término del Perú, de puro contento y regocijo de verse en su tierra expiró dentro de tres días » Ibid.).

Ce « retour fatal » de l'exilé laisse songeur : d'une part, il exauce, radicalement, le désir de retour et de fin de l'exil, puisqu'il y met un terme définitif ; d'autre part, alors qu'il était censé corriger les pertes matérielles liées aux bannissement (y compris ses titres et héritages), il les augmente avec la dette que la mort empêche d'honorer. Cette non-soldée donne à l'Inca Garcilaso des droits – au moins moraux – sur les biens de son ami défunt, prolongeant ainsi les réclamations royales bien au-delà du retour de l'exil qui devait les résoudre. En consignait dans l'histoire, et dans l'histoire de la littérature hispano-américaine (dont il est une des figures fondatrices), cette transaction non-achevée, l'Inca inaugure une autre lignée d'« héritiers », dont les liens sont figurés par une dette grandissante et impossible à rembourser. Ainsi, ce qui aurait pu n'être qu'une perte irrémédiable et sans appel, devient un nouveau principe d'appartenance : il revient à la littérature – au texte de l'Inca Garcilaso – de maintenir cette dette ouverte pour la transmettre aux générations à venir, comme héritage de leur avenir<sup>14</sup>.

## **5. Convertir l'exil :**

Retenons de l'anecdote racontée par l'Inca Garcilaso, l'idée que le retour physique ne résout pas la condition d'exil, mais que son impossibilité ouvre sur une forme de non-retour qui inaugure d'autres critères de descendance et d'appartenance, fondées sur des dettes non-remboursées, des transactions ouvertes. Ce constat est fréquent dans les textes écrits dans les exils liés aux dictatures des années 70 et 80 dans le Cône Sud. La nouvelle « Convertir el desierto » (« Convertir le désert »), de Reina Roffé, auteure argentine, en est un exemple parlant. Comme le titre le suggère déjà, pour Maria R., protagoniste de cette nouvelle, la vie est comparable à un désert : « un paysage de steppe sans horizon, un territoire ravagé » (« María. R. sólo veía el desierto. Sentía que así era su vida de los últimos años : un paisaje de estepa sin horizonte, un territorio desolado [...] » ; Roffé 2005, 47). On apprend au fil du récit que sa seule motivation depuis quelque temps – « son seul oasis » – est de retrouver l'homme qui a tué ses camarades de militantisme, et qui l'a épargnée, elle, la condamnant à

---

<sup>14</sup> Pour la dette comme figure de liens sociaux, voir Graeber 2005.

une existence dénouée de sens et de désir. C'est pourquoi elle prend le train tous les jours, et parcourt les rues d'une petite ville espagnole (Móstoles), où son tortionnaire habite maintenant, pour le trouver et le tuer. La nouvelle raconte sa rencontre avec un vieil homme, peintre et compatriote, qui l'aborde un jour avec l'injonction : « Il faut convertir le désert » (« *Hay que convertir el desierto* » ; *ibid.*) Avec ces paroles<sup>15</sup> se déclenche un processus qui permettra à la femme de quitter le passé où elle est restée figée et « convertir » le présent aride de sa condition d'exilée.

Concrètement, à leur deuxième rencontre, la protagoniste accepte de boire un café avec l'homme, qui lui raconte sa vie et expose sa philosophie – il a voyagé, a eu des rêves, a renoncé aux grands projets et se contente de travailler, dans sa vie, avec la « goutte de rosée qu'est la grâce » (« *Me di cuenta de que [...] debía trabajar con la gota de rocío de la gracia* » ; Roffé 2005 : 50) :

Le vieux parlait avec éloquence, elle l'écoutait, faisait comme si elle l'écoutait. Elle était gênée par la solitude honteuse qui l'avait assise sur cette chaise pour entendre une histoire qui ne l'intéressait pas le moins du monde.

*El viejo hablaba con elocuencia. Ella le oía, hacía que le oía. La incomodaba esa soledad vergonzante que la había sentado en aquella silla para atender una historia que no le importaba en lo más mínimo* (Roffé 2005 : 49)

Malgré son manque d'intérêt – ou peut-être bien à cause de lui – la protagoniste se sent de plus en plus concernée par les propos du vieux peintre, qui lui font remarquer les contraintes et restrictions que lui impose son désir de vengeance, ou de rétribution. C'est sans doute pourquoi, quand l'homme lui montre les peintures qu'il porte avec lui – tandis qu'elle, par contraste, transporte un pistolet – elle est émue par celles où

des figures émergeaient du fond et se pelotonnaient contre un des coins, comme si elles rendaient hommage au vide. Elles étaient simples. En apparence, naïves, mais elles provoquaient une fissure dans le plan, et l'impression qu'elle pouvait atteindre une certaine réalité ultime, ou l'approfondir. Maria observa que les figures, en plus de monter une trame d'espace immobile et interminable, suscitaient une sorte de beauté dans la précarité.

*aparecían figuras emergiendo del fondo y arrinconándose contra uno de los ángulos, como honrando tributo al vacío. Eran simples. En apariencia, ingenuas, pero provocaban una fisura en el plano y la impresión de que podía alcanzar cierta realidad última o ahondar en ella. María observó que la figuras, además de armar una trama de espacio inmóvil e inacabable, suscitaban una suerte de belleza en la precariedad* (Roffé 2005 : 50).

Touchée, donc, par la beauté précaire de ce « tribut au vide », la protagoniste avoue au peintre qu'elles lui plaisent. « La vie », lui répond le peintre, « est très souvent un désert, n'est-ce pas ? [...] Pour moi

---

<sup>15</sup> Tirées d'un poème d'Hugo Padeletti, poète et artiste argentin (1928-).

la peinture est un moyen de convertir le désert » (« *La vida es muy seguido un desierto ¿verdad ? [...]* *Para mí la pintura es un medio de convertir el desierto* », *ibid.*). Peu après, lorsque la protagoniste croise l'homme qu'elle cherchait, elle laisse filer cette chance unique et si attendue de le tuer : elle pense à « l'aridité des vingt ans d'exil », à tout ce à quoi elle a renoncé ; « [l]es formes en grappe des peintures du vieux s'interposèrent, elle fut encore émue par la danse des figures rendant hommage à l'espace, fracturant le vide » (« [l]as formas arracimadas de las pinturas del viejo se interpusieron, volvió a conmoverla esa danza de figuras rindiéndole culto al espacio, fracturando el vacío » (Roffé 2005 : 51).

On voit que l'homme n'a pas prêché dans le désert ; il a pu « convertir » son nouveau disciple, l'initiant à l'art de transformer le vide personnel en espace traversé par des traces, du mouvement, et des connexions – les figures disposées en grappes. Ces figures sont présentées comme le dispositif qui dénoue, qui déconnecte, ou sépare, sa condition présente d'exilée malheureuse de son projet de vengeance. Elles s'interposent entre l'homme et le désir de vengeance de la protagoniste, mettant en évidence qu'ils ne se correspondent pas, que l'objet du présent n'est pas celui du désir de futur du passé. C'est cette des-équation entre le désir et son objet supposé présent qui offre à la protagoniste l'emprise sur le présent lui permettant, pour reprendre les termes de Caloz-Tschopp, de *s'arracher à l'exil*. L'ouverture sur le présent repose ainsi sur le changement de la logique économique de la vengeance, sur l'invalidation de l'équation que réclame la vengeance.

Car la vengeance est au fond un désir de compenser ou défaire l'événement responsable de la rupture de la continuité temporelle et de sens de la vie, en l'opposant à un événement équivalent, de signe pour ainsi dire opposé. Dans le cas de Maria, la protagoniste, la rupture se cristallise dans l'exil, et son annulation dans le meurtre du responsable de son exil. Mais si la vengeance vise à solder les comptes avec le passé – en supprimant le responsable, le « débiteur », celui qui a causé la perte ou le manque – elle ne peut pas rétablir le projet d'avenir brisé, et elle semble même empêcher toute articulation temporelle qui ne renvoie pas à ce futur oblitéré et en répète la rupture. Ainsi, cherchant une explication à son « acte manqué », la protagoniste conclut : « Ce n'était pas de la couardise, mais du *destiempo* » (« *No era cobardía sino destiempo* ») ; la rencontre arrive à « contretemps », comme

une « erreur dans la chaîne du hasard » (« *un error en la cadena del azar* ), qui sera cependant particulièrement productive, puisqu'il génère un autre désir :

[...]elle l'avait tué déjà tellement de fois que répéter la scène lui semblait onéreux, absurde, un acte de violence contre elle-même. Elle voulait réserver son courage pour remonter par où ça fait le plus mal et alimenter le soudain et florissant désir de commencer de nouveau.

[...] *lo había matado ya tantas veces que repetir la escena se le hacía oneroso, absurdo, un acto de violencia contra ella misma. Quería reservar su coraje para repechar por donde más duele y alimentar el repentino y floreciente deseo de empezar nuevamente* (Roffé 2005 : 51).

Il est significatif que l'acte qui dans son imagination devait régler les comptes avec « son » tortionnaire – lui faire « payer » pour ses crimes –, s'avère, non seulement dépourvu de sens et autodestructeur, mais trop *cher* : il augmenterait, au lieu de combler, son déficit existentiel. Au contraire, l'envie de recommencer surgit lorsqu'elle laisse *filer* cette chance d'encaisser son « dû », en lieu et temps de l'acte manqué.

L'interposition du cadre pictural, non-narratif et non-figuratif, met ainsi en évidence un décalage temporel et spatial dans l'expérience de l'exil, qui ne peut être nié, mais qu'il s'agit d'assumer plutôt que de tenter de combler, annuler ou joindre. Le récit de vengeance manquée que nous venons de voir suggère d'ailleurs qu'une condition pour sortir de l'exil est que ce passé reste « out of joint »<sup>16</sup>, dans une relation d'apposition, de coexistence décalée, avec le présent. Une telle relation, qui ne tente pas de « combler » les ruptures et de rétablir une continuité narrative avec le passé, laisse ouverte les possibilités de divers rassemblements et rattachements des expériences passées au présent – un peu comme les dettes non-soufflées de l'Inca Garcilaso, l'auteur métisse, qui inaugurent des ramifications non généalogiques des descendants des Incas qui viennent de disparaître. Tant dans ces dettes non-soufflées que dans les « grappes » de Reina Roffé, on devine un double travail de détachement des expériences, des souvenirs et des récits du projet global dans lequel elles semblaient avoir exclusivement du sens, pour être réinscrites, dans d'autres relations significatives, ébauchant ainsi d'autres loyautés projetées dans l'avenir.

## 6. Les « grappes » du des-exil :

---

<sup>16</sup> Ce sont les fameuses paroles de Hamlet, personnage également pris dans la logique de la vengeance : « The time is out of joint. O cursèd spite, / That ever I was born to set it right ! » (Acte I, sc. v).

Retenons du récit précédant le travail de médiation – à la fois séparation (arrachement) et lien – qu’effectuent les peintures du vieil homme, capables de ramener la protagoniste en exil au présent et à l’avenir. Je vais traiter maintenant de deux autres dispositifs de « conversion » de la condition d’exilé qui travaillent sur la coexistence de différents cadres temporels et culturels sans tomber dans le piège des comptes soldés ni sombrer dans la nostalgie de la continuité.

Les textes que je vais survoler sont *Una vez Argentina*, d’Andrés Neuman, et *El descubrimiento de España*, de Fernando Iwasaki. Ces auteurs résident tous deux en Espagne, pays dont la langue, l’histoire et la culture sont étroitement liées à celles de leurs respectifs pays d’origine, l’Argentine et le Pérou. Or, ces liens sont conflictuels, marqués tant par l’histoire coloniale et ses conséquences sur les rapports culturels entre les communautés d’hispanophones à travers le monde, que par les intenses migrations et flux d’exilés dans les deux sens des deux derniers siècles. Les hispano-américains en Espagne sont inévitablement pris dans cette toile d’affiliations et animosités entre leurs pays d’origine et l’ancienne métropole, actuelle terre d’accueil, et ils font souvent part d’un sentiment à la fois de familiarité et d’étrangeté, d’appartenance et d’irréductible différence à l’égard de cette dernière. Le rapport à la langue d’accueil, notamment, est problématique : il s’agit de la même langue, mais différente ; tout en comprenant parfaitement ce qui se dit, l’hispano-américain en Espagne aura toujours un accent qui dévoile ses origines et/ou sa condition de migrant ; condition qui persiste au pays natal. En effet, dans la mesure où les différentes langues se touchent, elles ont aussi tendance à s’influencer mutuellement, et parfois même à rentrer en concurrence. Comme le résume Fernando Iwasaki dans un de ses textes :

Personne en Espagne ne m’a jamais demandé de quelle partie d’Espagne je viens et aucun Sévillan accepterait que mon accent est sévillan, bien que cela fasse vingt-cinq ans que j’habite à Séville. Pourtant, un nombre indéterminé de Péruviens pense que je parle déjà comme un Espagnol. C’est-à-dire que les uns croient que ma langue est celle de « l’autre », bien que les autres continuent à penser que dans mon accent résonne la voix « l’autre »

*Nadie en España me ha preguntado de qué parte de España soy y ningún sevillano aceptaría que mi acento es sevillano, a pesar de los veinticinco años que llevo viviendo en Sevilla. Sin embargo, un número indeterminado de peruanos piensa que yo hablo ya como español. Es decir, que unos creen que mi habla es la del « otro », aunque los otros sigan pensando que en mi acento reverbera la voz del « otro ».* (Iwasaki 2010 : 224).

Et c’est ainsi que les hispano-américains en Espagne rentrent en orbite culturelle : ce sont ces gens avec accent, ici et là-bas, et ils représentent toujours l’endroit où ils ne sont pas.

Andrés Neuman est un cas intéressant d'écrivain « avec accent ». Dans les textes qui renvoient d'une manière ou d'une autre à l'Argentine – ce n'est pas le cas de tous –, les deux accents (les deux espagnols) coexistent sans disparaître l'un dans l'autre. Dans *Bariloche*, par exemple, l'espagnol argentin des protagonistes est encadré par l'espagnol péninsulaire du narrateur, de sorte que les deux « accents » coexistent, l'un à côté de l'autre, en contact mais sans être en concurrence. Ces registres différenciés sont aussi à l'œuvre dans *Una vez Argentina (Une fois l'Argentine)*, récit qui rapporte les souvenirs du narrateur avant son départ avec sa famille en Espagne. Passage presque obligé de la littérature de migration, ces récits autobiographiques remplissent une fonction fondamentale, autant pour les auteurs comme pour les lecteurs migrants, parce qu'ils s'adonnent à la tâche de trouver des clés d'activation de la mémoire individuelle et des cadres de références pour l'accueillir, là où il n'y pas la collectivité et le contexte culturel dans lesquelles ces mémoires avaient initialement forme et sens<sup>17</sup>. Pour ce faire, la chronologie et les repères historiques ne suffisent pas tout à fait, et on constate un tournant vers des récits qui rassemblent de manière anecdotique et sans lien causal des événements d'ordres différents. Dans le texte de Neumann, notamment, le narrateur à la première personne se rappelle, selon une logique non-chronologique, parfois thématique, parfois associative, de moments de la vie de famille, du coup d'état, des lectures à l'école, des cours de violon, du zoo, de ses premières expériences sexuelles et politiques, de films qu'il a vus. Ces souvenirs en apparence désordonnés sont régulièrement mis en perspective, situés dans le contexte de l'« après » Argentine, et réactualisés avec des commentaires, « greffés » à des événements et à des cadres de références contemporains malgré leur manque de continuité événementielle et temporelle.

Le jeu d'accents participe à ce travail d'actualisation et de réinscription de la mémoire dans un cadre accessible aux conditions post-migratoires. C'est le cas avec les souvenirs de son grand-père Mario, dont le narrateur affirme bien se rappeler, mais ne pas avoir connu beaucoup (« *Te recuerdo bien, Mario. No te conocí mucho* », Neuman 2003 : 104). Voici comment il rapporte, par exemple, le souvenir d'une soirée pendant laquelle il regarde un match de foot avec lui :

---

<sup>17</sup> Voir à cet effet Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 2012 (2002). Comme d'autres théoriciens de la mémoire (Halbwachs, Assman), Jelin souligne que la mémoire n'est pas un fait individuel, qu'elle ne peut pas avoir lieu sans des cadres ou récits de référence, qui sont de l'ordre du collectif. L'idée d'une « clé d'activation » est intéressante car elle rappelle que la mémoire, collective et individuelle, n'est pas donnée : elle doit être constamment ravivée et réactualisée et donc aussi transformée.

J'avais six ans. Et toi, si médecin, pendant la mi-temps tu m'as obligé à tourner le dos au téléviseur parce que c'était mauvais pour la vue, et je t'obéissais et me couvrais le visage avec un coussin. Grand-père tricheur, entre temps tu continuais à regarder les annonces. Et toi, grand-père, tu ne soignes pas ta vue ? Laisse, ne t'en fais pas, elle est déjà abîmée, tu répondais.

*Yo tenías seis años. Y tan médico, tú, durante el entretiempo me obligaste a darle la espalda al televisor porque era malo para la vista, y yo te hacía caso y me tapaba la cara con un almohadón. Tramposo abuelo, que mientras tanto seguías viendo los anuncios. ¿Y vos, abuelo, no te cuidás la vista ? Dejá, no te preocupes, yo ya la tengo estropeada, respondías (Neuman 2003 : 105, mon emphase)*

Le passage met en évidence les différences de perspective entre le narrateur adulte et le narrateur enfant : le premier se rend compte de la « tricherie » du grand-père, tandis que l'enfant l'obéit et le questionne naïvement. Cette différence est accentuée par l'usage de différents pronoms selon l'âge du narrateur : enfant, le narrateur s'adresse avec le *vos* au grand-père, adulte, il emploie le *tu* péninsulaire. Mais cette différence ne fait pas que marquer une distance : elle permet aussi de mettre en évidence le rapprochement du narrateur adulte, qui relaie les propos et l'affection de l'enfant, tout en les adaptant à sa subjectivité présente. Le souvenir du grand-père est ainsi ostensiblement actualisé, tandis que celui de l'enfant qui lui parlait à l'époque en argentin est respecté.

L'actualisation de la figure du grand-père a par ailleurs une valeur symbolique dans l'œuvre, mise en avant par le propre narrateur lorsqu'il évoque sa mort, à deux reprises et de deux manières différentes. La première fois, juste après l'anecdote de la télévision, le narrateur raconte la scène en espagnol péninsulaire, depuis donc son présent post-migratoire :

La dernière chose que je t'ai vue faire ce fut planter un arbre. Regarde comme tu as su mourir, comme ça, symboliquement, *carajo*. C'était un saule pleureur. Dans le terrain que vous avez acheté entre Dorita, toi et mes parents [...] Là nous avons planté l'arbre ensemble. Bon, moi, je ne pouvais même pas bouger la pelle ; toi, tu suais beaucoup.

*Lo último que te ví hacer, lo sabes, fue plantar un árbol. Mira que supiste morirte así, simbólico, carajo. Era un sauce llorón. En el terreno que comprasteis entre Dorita, tú y mis padres [...] Allí plantamos el sauce juntos. Bueno, yo no podía ni mover la pala ; tú sudabas muchísimo (Neuman 2003 : 105, mon emphase)*

Suivant la symbolique de l'arbre, le narrateur imagine que le grand-père, médecin, savait que son cœur était « mal planté », suggérant ainsi que le saule pleureur annonçait déjà sa mort, ou que la planter était une forme déplacée de se soigner, etc. Mais à la fin du texte la scène est reprise et resignifiée, prenant une valeur encore plus symbolique dans la perspective de la vie du narrateur. Cette fois le narrateur adulte n'intervient pas, ou peu : on assiste à l'échange entre le grand-père et l'enfant tandis qu'ils

préparent l'arbre pour le planter. Le petit-fils, comme il se doit, est impatient, la démarche est longue: « Il manque encore un peu au trou », lui explique le grand-père, « Il faut lui peigner les racines, bien les mouiller, et après mettre l'engrais » (« *Hay que tener paciencia. Al hoyo le falta un poco, todavía. Hay que peinar las raíces, mojarlas bien, y después poner el abono* » Neuman 2003 : 255). Le petit-fils s'inquiète pour la suite : « Combien durent ces arbres ? » (« *¿Cuánto duran estos árboles ?* ») ; « Ne t'en fais pas », le rassure le grand-père, « Ce saule va nous durer beaucoup » (« *No te preocupes, este sauce va a durarnos mucho* »). Il « étire » alors les racines, les mouille, et murmure se dernières paroles, avec lesquelles se clôt le récit : « Dépêche-toi chéri, il se fait tard » (« *Apuráte querido. Ya nos va atardeciendo* », Neuman 2003 : 255). Ces racines retournées, en l'air, qui promettent de durer, reprennent l'image de l'arbre mal planté du cœur du grand-père, et inscrivent sa mort dans une durée généalogique qui se confirme dans le récit.<sup>18</sup> En effet, si l'arbre de la famille est mal planté – il y a migration et déplacement – ses racines hors sol s'étendent au futur et au petit-fils, qui incarne la promesse qu'on lui a faite dans son enfance.

L'arbre généalogique est souvent mis en avant dans les récits de migration hispano-américaine en Europe, puisqu'il permet, pour des raisons évidentes, de relativiser les catégories d'étranger et de « natif » et de raconter les différentes histoires nationales à partir des migrations qui les conforment. C'est ce que fait aussi le texte susmentionné de Fernando Iwasaki, *La découverte de l'Espagne*, sans cependant recourir à la généalogie familiale (qui dans son cas l'emmènera dans d'autres textes au Japon), mais plutôt à l'histoire entremêlée des littératures, des cultures populaires et des historiographies en langue espagnole. Concrètement, le texte consiste en une série d'essais autobiographiques qui retracent le processus de connaissance et reconnaissance de l'Espagne qui commence pour le narrateur au Pérou, avec les nonnes espagnoles de l'école de son enfance, des chansons, des doublages de dessins animés américains, de l'esthétique amoureuse de l'adolescence, des textes d'histoire d'une part et d'autre de l'Atlantique, etc. Au fil des discussions, dont le point de départ est généralement un souvenir d'ordre plus ou moins personnel – les fêtes de Noël de son enfance, la première fois qu'il a entendu le nom de « Colomb », etc. – les stéréotypes culturels sont

---

<sup>18</sup> L'image élabore aussi la nostalgie qu'évoque le saule : on songe au saule pleureur, et à la maladie du saule, le « *mal del sauce* », une sorte de mélancolie qui envahit ceux qui restent assis trop longtemps sous leur ombre, dans la région du Paraná.



mis côte à côte et désarmés, de sorte à mettre en évidence la construction des différences culturelles, ou en tout cas, des discours sur la différence culturelle.

Le premier essai, par exemple, rapporte la perplexité du narrateur enfant face aux différences de genre entre les choses en espagnol et en péruvien – « *la mar* » et « *el mar* » – perplexité qui devient une nette anxiété quand les nonnes espagnoles utilisent le petit nom féminin *cuquita* pour son sexe au lieu du masculin *pipilín* (Iwasaki 1996 : 11). Cette anecdote anticipe d'autres anxiétés, suscitées cette fois par des différences ou similitudes culturelles, qui tout comme les différences de genre, sont autant construites qu'indéniables, et peuvent être désamorçées avec humour et détachées des discours totalisants de la différence et de l'altérité. En même temps, notons que c'est aussi grâce à l'interposition, pour reprendre un terme utilisé avant, du regard post-migratoire entre le souvenir d'enfance et les deux cadres culturels – les deux langues, les stéréotypes – en question, que ces deniers sont identifiables dans leurs différences, spécificités et perméabilités. La figure autobiographique du narrateur fonctionne ainsi comme un filtre – ou un axe – permettant d'établir des « dissemblances de famille » entre ces deux pays/cultures, et les souvenirs sont mis au service des ramifications des arbres généalogiques inversés. Par ce travail de dé-systématisation des cadres de référence, l'opposition absolue entre les différences culturelles (et de genre) s'efface, et ces dernières sont réorganisées en fonction d'une subjectivité émergente ou en devenir. On retrouve les « figures en grappe » qui convertissent la condition exilique – entre deux temps, deux lieux, deux cultures – en principe pour des nouvelles filiations durables – comme le saule pleureur aux racines « peignées » et retournées.

## **7. Récapitulation :**

En guise de conclusion, récapitulons les étapes de ce parcours tortueux. J'ai commencé par proposer d'explorer la notion des-exil dans un sens large, comme un « retour » sur place et au futur depuis une condition d'exilé. Ensuite, j'ai présenté un exemple littéraire, tiré de la science fiction, d'un exil tout à fait radical, basé sur l'abstraction des individus de tous les liens d'interdépendance directe et sur l'invisibilité des sites ou opérations de pouvoir. J'ai proposé que contre ce type d'exil, il importe de tracer les liens invisibles et aussi d'identifier les liens qui résistent à l'exil, plutôt que d'essayer de remonter l'exil, le défaire. Le fragment de texte de l'écrivain métisse Inca Garcilaso de la Vega nous a

donné un exemple de lien transcendant l'exil tout en acceptant ses conditions matérielles : la dette non-soldée envers l'Inca ébauche une nouvelle lignée de loyautés, parce qu'il s'agit d'une dette ouverte, qui convertit un manque économique en lien social. En ce qui concerne la nouvelle « Convertir le désert », on a vu que la protagoniste réussit à imaginer un futur (à « recommencer ») lorsqu'elle abandonne le projet de vengeance et le désir de redresser le passé, laissant ainsi ouvertes les possibilités de divers rassemblements et rattachements des expériences (les figures en grappe) orientées vers le futur. Des textes des deux auteurs hispano-américains résidant en Europe j'ai souligné leur usage des accents comme moyen d'inscrire les différents cadres culturels et temporels de leurs récits sans recours à la continuité, et celui des généalogies – ces arbres avec les racines à l'envers – pour établir des liens basés sur les différences et dissemblances, qui résistent, justement, à la distance et aux changements. On remarque dans tous ces cas que la conversion de l'exil en ce qu'on peut appeler, au sens large, de la citoyenneté, demande des opérations de dé-systématisation et de désorganisations de cadres – temporels, culturels, de référence – et de réarrangements d'éléments (souvenirs, valeurs, histoires) qui ne reposent pas sur le principe de l'équivalence, et qui reformulent les pertes et les dettes en termes de liens sociaux.

### **Bibliographie :**

- BENEDETTI Mario 1994, *Articulario. Desexilio y perplejidades. Reflexiones desde el Sur*, Madrid, Ediciones El País.
- CALOZ-TSCHOPP Marie-Claire 2013, « Des-exil : explorer la face cachée de l'exil », in *Penser les métamorphoses de la politique, de la violence, de la guerre. Avec Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu, Paola Tabet, féministes matérialistes*, eds. M.C. Caloz-Tschopp et T. Veloso Bermedo, Paris, L'Harmattan, p.46-60
- CORREA Hugo 2010 (1951, 1959), *Los Altísimos*, Santiago de Chile, Alfaguara.
- GODZICH, Wlad (1994), « The Time Machine », in *The Culture of Literacy*, Cambridge, Mass., Harvard UP, p. 123-132.
- GRAEBER David 2011, *Debt : the First 5'000 Years*, Brooklyn, New York, Melville House Publishing.
- GUILLEN Claudio 1998, « El sol de los desterrados : literatura y exilio », in *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, p. 29-97.
- INCA GARCILASO DE LA VEGA, *Historia General del Perú*. (1617), Lima, edición digital SCG, 2009. (en ligne, <http://shemer.mslib.huji.ac.il/lib/W/ebooks/001531298.pdf>, consulté le 31 mai 2014)
- IVEKOVIC Rada, 2012, « La nouvelle universalité de l'exil », *(Re)Penser l'Exil* [en ligne], s.p. <http://revue-exil.com/la-nouvelle-universalite-de-lexil/> (page consultée le 2 mai 2014).
- IWASAKI Fernando 1996, *El descubrimiento de España*, Oviedo, Nobel.
- 2010, « Ningún lugar también es un lugar », in *Disonancias interamericanas*, eds. A. López-Labourdette, V. Wagner, Barcelona, Linkgua ediciones.
- JELIN Elizabeth 2012 (2002), *Los trabajos de la memoria*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos IEP.
- NEUMAN Andrés 1999, *Bariloche*, Barcelona, Anagrama.

2003, *Una vez Argentina*, Barcelona, Anagrama.

ROFFE Reina 2005, « Convertir el desierto », in *Aves de paso : autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, éd. B. Mertz-Baumgartner, E. Pfeiffer, Madrid, Iberoamericana.

WAGNER Valeria 2015, « De l'or, de l'histoire et de la littérature : les *Commentaires royaux* de l'Inca Garcilaso de la Vega et *Salomé* de Julia Alvarez », in *Regards sur l'interculturalité*, éd. N. Bourdessoule, P. Suter, Genève, MetisPresses