

ESTHÉTIQUE ET ÉTHIQUE DE L'AGENTIVITÉ
DANS LE ROMAN ANTILLAIS

by

RAMON ABELIN FONKOUÉ

A DISSERTATION

Presented to the Department of Romance Languages
and the Graduate School of the University of Oregon
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy

June 2009

University of Oregon Graduate School

Confirmation of Approval and Acceptance of Dissertation prepared by:

Ramon Fonkoue

Title:

"Esthetique et Ethique de l'Agentivite dans le Roman Antillais"

This dissertation has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in the Department of Romance Languages by:

Karen McPherson, Chairperson, Romance Languages
Massimo Lollini, Member, Romance Languages
Andre Djiffack, Member, Romance Languages
Steven Shankman, Outside Member, English

and Richard Linton, Vice President for Research and Graduate Studies/Dean of the Graduate School for the University of Oregon.

June 13, 2009

Original approval signatures are on file with the Graduate School and the University of Oregon Libraries.

© 2009 Ramon Abelin Fonkoue

An Abstract of the Dissertation of

Ramon Abelin Fonkoue for the degree of Doctor of Philosophy
 in the Department of Romance Languages to be taken June 2009

Title: ESTHÉTIQUE ET ÉTHIQUE DE L'AGENTIVITÉ DANS
 LE ROMAN ANTILLAIS

Approved: _____
 Dr. Karen S. McPherson

This dissertation examines the intersection between aesthetics and politics in the French Caribbean novel. The major argument of this work is that French Caribbean novels pursue a political agenda. I contend that in this literature, unlike in that of any other part of the contemporary world, theoretical considerations take precedence over aesthetic concerns in writers' works. I call this an "aesthetics of rupture." Considering works by authors such as Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, Maryse Condé, Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Daniel Maximin and Gisèle Pineau, I argue that only by looking beyond aesthetic innovations in these authors' texts, can we fully ascertain the significance of this politically committed literature.

The first chapter discusses the relevance of the theoretical approach and the contribution this work brings to the field. The second chapter examines how West Indian writers use theoretical approaches to regain control over the metadiscourses applied to their works. The third chapter looks at Caribbean aesthetics as the product of writers'

collective effort and of the dialogic nature of their texts. The fourth chapter analyses the question of the hero in the Caribbean novel and the fifth chapter discusses the crossing of politics and ethics in Caribbean writing. The last chapter addresses the post-Césaire era and the future of literary production in the French Caribbean.

I contend that, preoccupied about the power of their writing to effect any real world change, Caribbean writers seem haunted by Fanon's call to engage in political action. The issue of ethics thus arises as a result of a dilemma born from the conflict between the subject's political agenda and his/her human values. The ethical question in this literature concerns the crossing of an ethical subjectivity with a political agenda. The first response to this quandary is a redefinition of the notion of the hero that departs from Western "vertical" heroism and promotes a "horizontal" heroism. In addition, through their novels, Caribbean writers distance themselves from a universal humanism to advocate for an "ethics of action" which locates its legitimacy in the urgency of political agency for their people.

This dissertation is written in French.

CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Ramon Abelin Fonkoue

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:

University of Oregon, Eugene
 Institut d'Etudes Politiques, Université Lumière Lyon 2, France
 University of Yaoundé I, Cameroon

DEGREES AWARDED:

Doctor of Philosophy in Romance Languages, 2009, University of Oregon
 Certificat d'Etudes Politiques, 2005, Institut d'Etudes Politiques, Lyon
 DEA in COLT, 2002, University of Yaoundé I
 Master of Arts in French Studies, 1999, University of Yaoundé I
 Bachelor of Arts in French, 1996, University of Yaoundé I

AREAS OF SPECIAL INTEREST:

Francophone African, Quebec and Caribbean Literatures
 Postcolonial Literary and cultural theory
 20th Century French Literature
 African Cinema
 Literary theory and philosophy

PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Graduate Teaching Fellow, Department of Romance Languages,
 University of Oregon, Eugene, 2002-2009

Assistant to the Resident Director, Oregon Study Abroad, Lyon, 2004-2005

Program Assistant, French Studies for International Students, University of
 Yaoundé I, Yaoundé, 2000-2002

GRANTS, AWARDS AND HONORS:

Doctoral Completion Award, Graduate School, University of Oregon,
Spring 2009

Graduate Travel Grant, Department of Romance Languages,
University of Oregon, Spring 2005, Summer 2006,
Winter 2007, Spring 2008

Beall Graduate Research Fund, Department of Romance Languages,
University of Oregon, Summer 2008

Beall Doctoral Scholarship, Department of Romance Languages,
University of Oregon, Spring & Winter 2008

Kenneth S. Ghent Scholarship, Office of International Affairs,
University of Oregon, 2007-2008

James T Wetzel Scholarship, Department of Romance Languages,
University of Oregon, Spring 2007

Graduate Student Merit Award, Graduate School, University of Oregon,
2006-2007

General University Scholarship, University of Oregon, 2003-2008

Graduate Research Fund, Department of Romance Languages,
University of Oregon, Spring 2003, Spring 2004 Spring 2006

Prize for the Best Student Presentation, International Council
of Francophone Studies (CIEF), Sinaia, Romania, Summer 2006.

John Haines African Student Scholarship, Office of International Affairs,
University of Oregon, 2004-2005

Françoise Calin Scholarship, Department of Romance Languages,
University of Oregon, Spring 2004

James T Wetzel Scholarship, Department of Romance Languages,
University of Oregon, Spring 2003

PUBLICATIONS:

Fonkoue, Ramon Abelin. "Identité en métamorphose et émergence du Baroque en littérature francophone." *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006, pp. 147-155.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express my sincere appreciation to my advisor and the supervisor of this dissertation, Professor Karen McPherson, for her assistance in the preparation of this work. She patiently read the manuscript and closely followed each step I took to help me keep my topic in sight at each juncture. I would also like to thank the members of my committee, Professors André Djiffack, Massimi Lollini and Steven Shankman for their valuable contribution, especially in helping me bridge aesthetics and ethics in my dissertation. In addition, I also thank Professor Barbara Altmann for accepting to informally join my dissertation committee.

Throughout this dissertation writing process, I received scholarships, fellowships and several travel and research grants from the Graduate School, the Department of Romance Languages, the Office of International Affairs and the Office of Financial Aid and Scholarship. I would also like to acknowledge the constant support from the Department of Romance Languages' staff throughout my program, especially Barbara Altmann and Linda Leon.

I owe profound gratitude to my parents Denise and Salomon Fonkoue, and my siblings, Theophile, Isaac, Henri, Daniel, Augustine and Edith, for their love and unconditional support.

To Ida, Nayanka and Nouma,
you pushed this work to its completion.

TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
I. CONSTITUTION ET DÉLIMITATION DU SUJET	1
II. REVUE DES PRINCIPALES THÉORIES	15
De l'historiographie de la littérature antillaise	16
Des repères historiques en littérature antillaise	16
Du titrage et des critères de choix des historiens	19
L'irruption des écrivains antillais dans l'historiographie littéraire	23
La littérature antillaise et l'obsession de la théorie	27
La réception critique du <i>Cahier d'un Retour au Pays Natal</i>	27
L'écriture littéraire et l'angoisse de l'inutilité	29
De la préséance du postulat en littérature antillaise	32
De la Négritude à la Créolité	35
La rupture de <i>Légitime Défense</i>	35
Négritude, Antillanité et Créolité	37
Le Paradoxe de l'existence de la littérature antillaise	42
III. LE DISCOURS THÉORIQUE ANTILLAIS: UNE ESTHÉTIQUE DE LA DISSIDENCE	45
A partir de quelques titres	47
<i>Légitime Défense</i>	48
<i>Tropiques</i>	50
<i>Soleil de la Conscience</i>	52
<i>Ecrire en Pays Dominé</i>	53
Intertextualité et voix narrative dans l'écrit antillais	56
Du dialogisme comme constante dans les textes antillais	57
Le traitement de la voix narrative	78
Continuité et rupture dans la littérature antillaise	84
La question des ancêtres	84
De l'héritage occidental	86

Chapter	Page
De la rupture esthétique et de la dissidence politique	92
Le politique comme fin(?)alité de l'artistique	93
L'écrivain antillais face à son peuple	95
 IV. LA PROBLÉMATIQUE DU HÉROS	 99
Du héros comme une « notion périmée »	102
Les cheveux dans le vent	105
Les raisons du rejet du modèle occidental	110
Le schoelcherisme	112
Héroïsme et agentivité dans le roman antillais	119
La sublimation de l'échec	121
Les formes de résistance dans le roman antillais	124
Vers une redéfinition du héros dans le roman antillais contemporain	130
Une nouvelle filiation	130
L'héroïsme du nous	133
 V. LA QUESTION ÉTHIQUE DANS L'ÉCRITURE ANTILLAISE	 137
La littérature antillaise face à la question éthique	143
L'humanisme césairien	144
Le militantisme fanonien	147
Morale et théorie postcoloniale	152
« Postcolonial agency » et responsabilité chez Hommi Bhabha	153
Emmanuel Levinas et la responsabilité éthique	155
La poétique de l'altérité d'Edouard Glissant	157
Le sujet éthique dans le roman antillais	160
Engagement littéraire et morale	161
De la plantation à la colonie	162
L'identité nationale entre la plume et l'épée	167
 VI. LES ANTILLES APRÈS CÉSAIRE	 172
 BIBLIOGRAPHIE	 179

CHAPITRE I

CONSTITUTION ET DÉLIMITATION DU SUJET

En 1942, Suzanne Césaire concluait une réflexion dans la revue *Tropiques* par cet éclat : « La vraie poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas » (*Tropiques* n°4). Les propos de l'écrivaine eurent un retentissement indéniable, de sorte qu'aujourd'hui, il n'est pas exagéré d'affirmer qu'ils ont constitué le credo des écrivains antillais.¹ Pour saisir la portée de ces propos dans la production littéraire antillaise contemporaine, il faut s'interroger sur le sens du mot « cannibale » ainsi employé. Maryse Condé explicite ainsi les propos de Suzanne Césaire :

In doing so, she was the first Caribbean writer to acknowledge and rehabilitate the appellation « cannibal », once a term of opprobrium, and transform it into a new, noncolonized self. The claim of a cannibal identity forms a part of any poetical self-rebirth or parthogenesis. (Citée par Newson, 64)

Comment part-on de l'anthropophagie, du cannibalisme ici suggérés pour aboutir à ce que Condé appelle un sujet décolonisé ? Les propos de l'écrivaine martiniquaise résumant poétiquement un projet révolutionnaire, la réappropriation de son être par l'Antillais. Dès ses origines, la littérature antillaise a placé la condition de l'Antillais au centre de ses préoccupations, et les écrivains se sont vu investir d'une mission, réhabiliter ce dernier et lui (re)donner prise sur son histoire et son destin. Le postulat de Suzanne Césaire jette les bases de ce que Edouard Glissant appellera plus tard une « littérature volontaire » (1969 :191), c'est à dire une littérature qui place le postulat à l'amont de l'oeuvre littéraire, et confère à celle-ci une vocation apostolique.

¹ Tout au long de ce travail, les termes « Antilles » ou « Caraïbes » réfèrent aux Antilles françaises.

L'on peut avancer la proposition que le dénominateur commun des écrivains antillais c'est l'engagement de leur oeuvre, critère qui semble être le standard à l'aune duquel s'apprécie leur écriture. Cet impératif était aussi contenu dans ce que Franz Fanon appelait une littérature de combat, « Littérature de combat, disait-il, parce qu'elle informe la conscience nationale, lui donne forme et contours et lui ouvre de nouvelles et d'illimitées perspectives » (*Les Damnés de la Terre*, 288). Il s'agit d'un projet éminemment politique, d'une entreprise subversive dont la justification remonte aux origines mêmes de l'histoire de ce peuple : « Notre histoire (ou plus exactement nos histoires) est noyée dans l'histoire coloniale. La mémoire collective est notre urgence. Ce que nous croyons être l'histoire antillaise n'est que l'histoire de la colonisation des Antilles », dira Jean Bernabé (36-37), soulignant ainsi l'urgence d'une réécriture de l'histoire. Albert Memmi note à ce propos que « La carence la plus grave subie par le colonisé est d'être placé hors de l'histoire et hors de la cité » (112).

Nombre de critiques soulignent l'enjeu du discours dans la construction du sujet postcolonial, mais aussi dans sa déconstruction subséquente, c'est-à-dire sa décolonisation. Helen Tiffin remarque justement que « Processes of artistic and literary decolonization have involved a radical dis/mantling of European codes and a post-colonial subversion and appropriation of the dominant European discourses. This has frequently been accompanied by the demand for an entirely new or wholly recovered 'reality', free of colonial taint » (« Post-colonial literatures and counter-discourse », *The Post-colonial Studies Reader* : 99). La cannibalisation dont parlait Suzanne Césaire peut être comprise comme ce changement de perspective qui place le ci-devant sujet colonial en position d'agent de son histoire.

L'écrivain antillais fait de la forme l'enjeu de son entreprise. Patrick Chamoiseau affirme opportunément que « La déflagration de l'oeuvre d'art dispose d'un impact direct sur ceux qui la reçoivent. [...] L'Écrire peut ainsi désagréger une domination, aiguillonner de l'énergie courante dans un sursaut » (*Ecrire en pays dominé*, 272). Le célèbre vers d'Aimé Césaire, « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche », devenu depuis 1956 une phrase quasi rituelle sous la plume des écrivains antillais,

témoigne davantage de l'importance que prend dans cette littérature l'aspect conceptuel de l'activité littéraire. Si tous les écrivains s'accordent sur l'urgence qu'il y a à mettre l'écriture au service de la cause antillaise, l'on peut supputer que ce besoin impérieux donne naissance à une sorte de projet d'écriture collectif.

En intitulant ce projet « *Esthétique et Ethique de l'agentivité² dans le roman antillais* », j'ambitionne de mettre à jour la genèse et les grandes articulations d'une esthétique littéraire antillaise susceptible de fédérer les écrivains, par-delà les idiosyncrasies incontestables. Il est indéniable qu'ici peut-être plus qu'ailleurs, le discours théorique joue une part importante dans la conception de l'oeuvre littéraire. La nature dialogique de la relation entre théorie et pratique, la dimension intertextuelle de l'œuvre de fiction témoignent de l'importance que prend dans cette production le travail de nature théorique.

C'est donc essentiellement à travers le discours, mieux le postulat que se construit le « nouveau » sujet en littérature antillaise. C'est aux composantes de ce discours que je m'intéresse d'une part, entendu que l'écriture ici n'est point une fin en soi, mais plutôt une arme dont la théorie post-coloniale révèle la portée. Selon Charles G. Young en effet, « Postcolonialism offers [the colonial subject] a way of seeing things differently, a language and a politics in which [his] interest comes first, not last » (2). L'écriture est le premier lieu où se traduit ce changement de perspective, qu'inaugure le sujet, plaçant l'écrivain à l'avant-garde de tout mouvement d'émancipation. Mais ce que Homi Bhabha (1994 : 172-173) appelle « the quest for agency » chez le sujet postcolonial ne va pas sans un impératif moral. Il pense en effet que dans sa lutte, le sujet ne saurait soumettre tous les moyens à la fin qu'il poursuit. Bhabha introduit dans la théorie postcoloniale un sujet qui n'y a pas souvent grande presse, l'éthique. Le sujet postcolonial est en effet coincé entre d'une part les impératifs de la lutte pour son émancipation, et d'autre part sa nature humaine qui lui suggère des limites au nom de la morale. Le célèbre vers de Césaire, « Ne faites point de moi cet homme de haine pour qui je n'ai que haine » (1956 : 24), témoigne de ce dilemme. Si l'on sait que Franz Fanon, pour sa part, prit résolument

² Empruntant la traduction de Barbara Havercroft (voir bibliographie), j'emploie le terme agentivité comme équivalent de "agency", qui peut se comprendre comme la capacité du sujet à contrôler son destin.

position dans sa théorie de la libération du sujet colonial, en justifiant la nécessité de la violence, peut-on postuler un projet humaniste dans le roman antillais engagé ? Aux appels à la modération, Fanon rétorquait en effet : « Le colonialisme n'est pas une machine à penser, n'est pas un corps doué de raison. Il est la violence à l'état de nature et ne peut s'incliner que devant une plus grande violence » (1961 : 92). L'on peut donc légitimement se demander quel sort est réservé à l'éthique dans une littérature dont l'engagement est le dénominateur commun.

La littérature antillaise contemporaine reçoit une attention constante de la critique, qui se penche très souvent sur ses innovations et les ruptures qu'elle initie, mais aussi, et de façon insistante, sur les querelles qui animent ses auteurs. Aux confluent de la théorie et de l'écriture de fiction, la présente étude voudrait montrer que l'héritage du passé crée une communauté sinon de destins, du moins de préoccupations qui déterminent les grands traits de l'esthétique littéraire aux Antilles. Je soutiens que par delà les divergences, les écrivains antillais souscrivent au projet glissantien d'une « littérature volontaire » dont les « héros »³ seraient, par leur trajectoire et les valeurs qu'ils incarnent, l'amorce d'un projet politique. Au terme d'une telle réflexion, la mise en lumière de lignes de forces devrait me permettre de dire en quoi le héros de roman antillais se distingue du héros romanesque tout court, qu'il soit le héros classique ou l'anti-héros de la tradition littéraire occidentale.

Ma réflexion sur l'esthétique et l'éthique du sujet chez les écrivains antillais portera sur quatre romans : *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau, *Traversée de la Mangrove* (1989) de Maryse Condé, *La Lézarde* (1958) d'Edouard Glissant et *L'Exil selon Julia* (1997) de Gisèle Pineau. Ce faisant, je recourrais nécessairement au reste de l'oeuvre de chacun de ces écrivains pour préciser ou approfondir mon analyse.

Texaco est une chronique et un témoignage du combat du peuple antillais pour sa survie, depuis l'ère des plantations esclavagistes jusqu'à l'assaut des vagues d'esclaves affranchis sur la ville coloniale où ils gagnèrent droit de cité. Dans ce récit « inclassable », le besoin d'une mémoire collective au peuple antillais irrigue une écriture

³ Je précise que l'un des objectifs du présent projet c'est justement de réfléchir à la terminologie qui serait appropriée pour analyser ces personnages.

qui débouche sur une oeuvre qui est à la fois un texte épique, un précis d'histoire, la chronique d'une résistance dont le témoignage ici vise à fouetter la fierté de l'Antillais. *Texaco* est un texte iconoclaste qui sacre les héros méconnus de l'histoire antillaise, et pour ce faire, pulvérise les canons.

Dans *Traversée de la mangrove*, Maryse Condé fait éclater la voix narrative, et laisse compétrer des versions concurrentes de la vie de Francis Sancher, personnage énigmatique dont l'arrivée à Rivière au sel change à jamais le destin de cette petite communauté. Francis Sancher est un errant qui s'est échoué dans ce petit village de la Guadeloupe, et dont les raisons de la présence resteront jusqu'au bout un mystère. Maints critiques ont tendance à considérer Francis Sancher comme un anti-héros, alors que la véritable question qui se pose est de savoir s'il se perçoit lui-même comme un héros. Sancher mort, la veillée funèbre est l'occasion d'interminables interrogations sur sa personne, qui n'ont pour utilité que de révéler la vanité de la recherche des origines.

L'Exil selon Julia est un roman qui relate l'expérience d'une grand-mère exilée en France pour échapper à la violence de son mari en Guadeloupe. Le séjour de la vieille Julia en France sert de prétexte à la romancière pour montrer la nature inconciliable de deux cultures, qui ne peut se résoudre que dans une profonde aliénation, celle de son fils et de sa bru. L'une des questions focales de ce roman est celle de la sauvegarde de la mémoire, ferment de toute identité.

Dans *La Lézarde* un groupe de jeunes gens se résout à passer à l'action pour éliminer le légat du pouvoir central dans une petite île. Le récit d'Edouard Glissant retrace la genèse et la maturation d'un projet révolutionnaire à travers l'évolution des acteurs, et met en lumière les difficultés de l'action héroïque, et le déchirement moral qui précède le passage à l'acte décisif, supprimer la vie.

Les quatre auteurs choisis ont fait l'objet d'un abondant discours critique. La renommée d'Edouard Glissant, qui touche à tous les genres, tient à un vaste discours théorique qui l'impose comme la figure de proue de la théorie littéraire aux Antilles. Sa plus grande contribution est la création de concepts théoriques aujourd'hui indispensables à l'étude de la littérature antillaise. Patrick Chamoiseau se situe dans le sillage d'Edouard

Glissant, et se distingue par son utilisation de la fiction comme un outil d'exploration et de réhabilitation de l'histoire et de la culture. Il est aussi connu comme l'un des leaders de la nouvelle génération de critiques antillais. Gisèle Pineau quant à elle a une renommée grandissante, et manifeste un intérêt prononcé pour les questions féminines et de genre, les conflits culturels et générationnels et l'errance. Ce qui est certain est que bien qu'à des degrés divers, tous les quatre écrivent avec une conscience accrue des questions théoriques. Je pense d'ailleurs qu'ils sont tous dans un sens ce que David Ellison appelle « theoretically inclined writers » (88).

Maryse Condé est probablement la plus étudiée, avec une bibliographie critique abondante, dont quelques titres méritent d'être mentionnés ici. Monique Blérald (2000) et Françoise Pfaff (1993) se penchent sur l'ensemble de l'œuvre de Maryse Condé. La première étudie son oeuvre romanesque tandis que la seconde discute avec Condé son écriture dans une série d'interviews. En 1995, un colloque lui fut consacré, dont les actes furent regroupés sous le titre *L'œuvre de Maryse Condé : à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*. Les contributeurs à cet ouvrage rendent hommage au caractère rebelle de son écriture. Ce titre fait écho à une autre série de réflexions publiées par Madeleine Cottenet-Hague et Lydie Moudileno, *Maryse Condé : une nomade inconvenante* (2002). L'un des sujets récurrents dans son œuvre de fiction, le statut de la femme, figure parmi les nombreuses questions discutées par Mireille Rosello (1992), Maryse Condé (1993, 1995), et Helen Timothy (1997). C'est dans cette catégorie de textes critiques que se retrouvent aussi les études consacrées aux romans de Gisèle Pineau, dans lesquelles les figures centrales sont généralement des femmes. Les couples mère/fille et père/fille figurent parmi les principaux motifs de son écriture. Celle-ci examine les questions de genre et de race (*Penser la Créolité*), de la relation de l'Antillais avec son île, faisant de ces questions la matrice de son œuvre. Gisèle Pineau se retrouve aussi dans des travaux consacrés à la littérature antillaise en général, ou au statut de la femme. *Elles écrivent des Antilles* de Rinne et Vitiello, par exemple, regroupe des textes étudiant l'originalité de l'écriture de femmes d'Haïti, de Guadeloupe et de Martinique. Joëlle Vitiello y analyse l'ancrage de l'écriture de l'écrivaine dans son île, la Guadeloupe.

Delphine Perret (2001) considère la créolité comme le meilleur ferment de la littérature antillaise. En fait, l'insistance sur la « créolité » maintient l'attention sur le langage. La question du langage est aussi analysée par Dominique Chancé qui lui consacre deux ouvrages, *L'auteur en souffrance* et *Poétique baroque de la Caraïbe*. Chancé y montre que la recherche d'un langage authentique reste au cœur des préoccupations de l'écrivain antillais. Balutansky et Souriau font une analyse pertinente de la dynamique du langage, de la littérature et de la construction de l'identité aux Antilles. Ces études montrent que la relation entre l'auteur et le langage est plutôt une relation problématique. Ceci tient au conflit entre la langue française imposée d'une part, et à l'urgence de raviver le créole disparaissant et l'héritage de la tradition orale d'autre part. Parlant de *Texaco*, Christine Chivallon a ainsi pu affirmer que « La menace définitive de raser le quartier fait émerger le discours. A l'urbaniste venu visiter les lieux, Marie-Sophie oppose la parole, sa seule « arme de persuasion » (*Notre Libraire* 127 : 91).

L'insistance sur le langage va loin au-delà de sa conception comme une arme pour en faire un pont entre le passé et le présent, et un point de convergence d'où peut émerger un sens de l'identité et de la communauté. C'est ce point de vue qu'explore l'ouvrage de Rose-Myriam Réjouis, *Veillées pour les mots : Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*. (2004). Les critiques se font tous écho sur l'importance du langage, et Edouard Glissant peut être considéré comme le chantre de cette bataille. Pour leurs études sur Edouard Glissant, Debra L. Anderson et Celia M. Britton méritent d'être mentionnées ici. *Decolonizing the Text* (1995) de Debra Anderson examine l'écriture originale de Glissant et explique comment ce dernier s'inspire de l'histoire et de la réalité, tandis son écriture débouche sur un style et une voix authentiques. Quant à Celia Britton, elle étudie dans *Edouard Glissant and postcolonial theory : strategies of languages and resistance* (1999) comment l'engagement de l'écrivain antillais se traduit par une manière d'écriture singulière. En général, les innovations formelles faites par les écrivains antillais cherchent à révolutionner le genre romanesque, et à créer une écriture authentique dans les Caraïbes françaises. C'est cette thèse qui est explorée dans

L'Héritage de Caliban (1992) de Maryse Condé. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature* (1997) de Lydie Moudileno analyse le phénomène de la récurrence du personnage de l'écrivain dans littérature antillaise.

Une revue de la littérature significative ne saurait omettre les suites d'un colloque consacré à l'ensemble de l'œuvre d'Edouard Glissant et dont les actes ont été publiés sous le titre *Horizons d'Edouard Glissant*. (1990) Les réflexions publiées sous ce titre m'intéressent dans la mesure où elles discutent l'ancrage de l'œuvre de Glissant dans l'histoire et dans le « lieu », mais aussi permettent de rechercher le fil qui conduit de la théorie aux divers genres qu'il a pratiqués. L'approche comparative qui clôt l'ouvrage permet enfin de situer le travail de Glissant dans une plus grande perspective. L'exploitation de cette abondante littérature me sera utile dans mon analyse des textes et dans la mise à jour des lignes de forces dans le roman antillais. Déjà, je remarque qu'hormis Mireille Rosello (1992), les considérations d'ordre éthique ne reçoivent pas souvent une grande attention de la part de la critique. Pourtant, j'essaierai de le montrer, l'éthique reste une préoccupation constante chez ces écrivains, et s'exprime de manière fort diversifiée.

Le titre de la présente étude exige aussi de s'y arrêter un moment. « Esthétique et Ethique » semble faire écho à l'ouvrage de David Ellison, *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature*. (2001) Au croisement de la philosophie et de la littérature, l'ouvrage d'Ellison étudie la tension entre l'éthique et l'esthétique dans la littérature moderne, dont il situe l'avènement au préromantisme allemand. L'une des idées fortes de cet ouvrage c'est l'affirmation que le texte artistique peut, de par sa nature et les questions dont il traite, avoir une connotation éthique, et que l'un des termes ne saurait être sacrifié à l'autre. *Ethics / Aesthetics* de Robert Merrill analyse le rapport entre les deux notions à partir d'une perspective postmoderne. *Between Ethics and Aesthetics* de Dorota Glowacka et Stephen Boos étudie l'interaction entre les deux termes, à partir du point de vue qu'ils sont étroitement liés. Pour revenir à mon sujet, j'aimerais préciser que j'analyse le rôle que joue l'éthique dans le roman antillais. Je me demande

notamment si l'éthique est une partie intégrale du projet esthétique, et comment le sujet appréhende les questions morales qui se posent à lui dans son combat.

Il y a aussi une différence de taille entre les ouvrages mentionnés et ce travail dans la mesure où si les auteurs se posent ces questions dans l'art et la philosophie occidentale, je m'interroge sur l'incidence de l'éthique sur le politique dans la théorie post-coloniale. Ce qui m'intéresse alors c'est l'exploration de cette tension qui surgirait entre une conception éthique de l'identité et un projet politique. Dans ce sens, le récent ouvrage de Claudia Alvarès, *Humanism after Colonialism* (2006) retiendra aussi l'attention.

Aux origines de la pensée littéraire antillaise, se trouve un double projet : au rejet de la raison occidentale fait pendant la « cannibalisation » de la langue française, projet à double détente qu'Aimé Césaire rendait si singulièrement dans ces vers : « Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce et du cannibalisme tenace » (1956:11) Au regard de la littérature antillaise actuelle, le projet césairien, qui donne au discours un rôle privilégié, reste d'actualité. Les réflexions publiées sous le titre *Nation and Narration* (Homi Bhabha, 1990) suggèrent que la nation est essentiellement projection et perpétuelle construction où le discours joue un rôle prépondérant. *The Location of culture*, publié en 1994, étudie les enjeux qui se nouent autour de la culture dans les luttes de domination et de libération. La culture émerge dans l'analyse de Homi Bhabha comme une arme privilégiée de l'agentivité (agency), notamment chez le sujet postcolonial. Pour Homi Bhabha, la théorie postcoloniale – qui constituera la charnière de ma méthode – est un outil d'analyse fécond pour saisir la portée d'une écriture de résistance. Bhabha indique en effet que le postcolonial, tout comme le postmoderne ne suggère ni la séquentialité, ni la polarité, mais un projet de subversion coexistentiel de l'entreprise coloniale. Pour lui en effet, « These terms that insistently gesture to the beyond, only embody its restless and revisionary energy if they transform the present into an expanded ex-centric site of experience and empowerment » (1994 : 4).

Edward Said met aussi en lumière le rapport entre l'expansion coloniale et l'hégémonie culturelle et montre notamment comment les canons servent la cause de l'impérialisme. Said note que « The colonial territories are realms of possibility, and they have always been associated with the realistic novel » (1993: 64). L'association du roman réaliste à l'expansion impérialiste suggère fortement une réflexion sur les formes d'écriture dans une littérature anti-impérialiste. C'est aussi le point de vue que défend Bill Ashcroft dans *The Empire writes back* :

A characteristic of dominated literatures is an evitable tendency towards subversion, and a study of the subversive strategies employed by post-colonial writers would reveal both the configurations of domination and the imaginative and creative responses to this condition. (32)

Les Damnés de la Terre (1961) analyse la violence imposée au sujet colonial et théorise sur le nécessaire recours à la violence pour la libération. L'œuvre d'Edouard Glissant, *Poétique de la relation* (1990), *Introduction à une poétique du divers* (1996), *Traité du Tout-Monde* (1997) et *Le Discours Antillais* (1997), fait largement écho à Césaire et Fanon, notamment sur l'urgence à nommer le peuple antillais, à lui donner une âme. Aussi déclare-t-il dès l'incipit de *L'Intention poétique* : « La première parole est pour crier cet unique du monde et de l'être. Dépasser l'ambition extatique de l'Un, c'est construire avec patience, sans renier l'éclat primordial, les paliers d'une connaissance qu'on sait enfin approchée » (1969 :11).

Ecrire en pays dominé (1997) de Patrick Chamoiseau rend compte de la problématique qui interpelle l'écrivain antillais. Il y retrace l'évolution d'une écriture du mimétisme aliénant des modèles occidentaux à la prise de conscience, débouchant sur ce qu'il nomme la « Poétique du guerrier ». Héritière de la Négritude, cette poétique en est aussi le dépassement : « La Négritude », dit Chamoiseau, « m'avait tétanisé comme une arme de combat ; la Créolité m'investissait comme l'assise prismatique d'une existence au monde » (271). C'est ce projet poétique et politique qui est synthétisé dans l'ouvrage collectif *Eloge de la Créolité* (1993). La préoccupation qui hante et informe l'écriture de l'écrivain antillais semble être la suivante : comment reprendre les rênes de leur destin en tant que peuple? Aussi, Maryse Condé, en phase avec les « créolistes », déclarait-elle :

Toute littérature est une recherche et une expression de soi qui passe fatalement par une connaissance des aïeux. Toute littérature est une tentative de se dire, de se situer dans le monde, de se définir dans ses rapports avec les autres et avec soi-même. (Cité par Pfaff,109)

Dans un ouvrage intitulé *Writers in Politics* (1997), Ngugi Wa Thiong'o réfléchit à la responsabilité qui incombe à l'écrivain en post-colonie. Comme Fanon, il invite l'intellectuel à se désolidariser de la bourgeoisie nationale disqualifiée, et à lutter pour une réelle indépendance. En outre, reprenant à son compte les thèses sartriennes de l'engagement littéraire, il somme l'écrivain de participer résolument à la lutte pour l'émancipation de son peuple. *Moving the Centre* (1993) explicite la théorie postcoloniale du critique kenyan, et embraye vers ce que Glissant appelle le « tout-monde ». Il s'agit, résume Ngugi dans une posture à l'évidence éthique, d'explorer « the possibility of opening out the mainstream to take in other streams » (8).

L'une des questions centrales dont cette étude aura à traiter est celle du héros et de sa définition. En effet, la récurrence des figures telles que Caliban et Prospéro, la « femme matador » ou encore le « nègre marron » suggère une réflexion chez les auteurs sur la nécessité de définir des archétypes dans la littérature et l'histoire antillaise. Mireille Rosello pose avec justesse la question du handicap fondamental chez l'écrivain à cet égard : la difficulté à donner de la consistance à un « héros de l'échec », dont la légende manque de hauts faits pouvant servir de ferment à une identité nationale. Je suggère qu'à travers leurs écrits, les écrivains antillais semblent proposer une nouvelle définition de la notion du héros, qui n'est ni le héros traditionnel, ni l'anti-héros de la littérature occidentale moderne.

La réflexion de Glissant pose comme une urgence la nécessité de transformer la subversion esthétique en volonté politique ; mieux, elle pose le projet politique au cœur de l'esthétique littéraire antillaise. L'analyse de l'agentivité en rapport avec l'éthique fera appel aux critiques tels que Homi Bhabha, Edouard Glissant (chez qui l'éthique est au centre de sa « Poétique de la relation ») et Emmanuel Levinas, notamment ses ouvrages de philosophie morale, où le philosophe défend des thèses sur l'altérité à bien des égards

similaires à celles d'Edouard Glissant. Levinas conçoit en effet la relation à l'Autre comme une relation essentiellement éthique :

Relation éthique qui, ainsi, ne serait pas une simple déficience ou privation de l'unité de l'Un réduit à la multiplicité d'individus dans l'extension du genre ! Ici au contraire – poursuit-il –, dans la paix éthique, relation à l'autre inassimilable, à l'autre irréductible, à l'autre unique. Seul l'unique est irréductible et absolument autre ! (1995 : 144)

Ce que Glissant nomme « le droit à l'opacité » fait certainement allusion à l'irréductibilité de l'Autre défendue par Levinas. Le roman antillais offre à la critique un champ propice à l'exploration de cette problématique. Edouard Glissant affirme que « Dans la poétique de la relation, l'errant, qui n'est plus ni le voyageur ni le découvreur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira pas » (1990 :32). L'humilité que suggèrent ces propos de Glissant, tout en définissant les contours d'une éthique du sujet postcolonial, invite le centre à renoncer à toute prétention totalisante.

Il me semble que si abondant soit le discours critique sur le roman antillais d'expression française, il laisse en friche la question de la spécificité du personnage de ce roman, de l'esthétique qui le met en branle sous la plume des écrivains et des leçons dont il est porteur, même dans ses impasses et ses échecs. Par ailleurs, quelle opportunité représente une écriture idiosyncrasique dans une lutte qui monte les enchères du discours ? Comment les écrivains concilient-ils la recherche d'une voie personnelle avec le besoin d'une voix collective sans laquelle leur écriture, si ambitieuse soit-elle, se neutraliserait ? Finalement, comment l'écrivain antillais résout-il le dilemme né du souci d'une posture éthique sur un champ de bataille politique ? C'est à ces questions que je me propose de répondre dans ma dissertation.

Ce travail s'organise en deux grandes articulations. La première partie se penche sur les considérations d'ordre théoriques, et la seconde analyse le héros de roman antillais.

Dans le chapitre suivant, « Revue des Principales Théories », j'essaierai de montrer que c'est le précepte et non l'œuvre de fiction qui constitue l'acte fondateur de la

littérature antillaise. En effet, les écrivains antillais sont unanimes à renier toute une période antérieure de leur littérature, considérée par eux comme perpétuant l'aliénation du peuple antillais soit en se réfugiant dans l'évasion, soit en mimant la voix du maître colonial. En dénonçant le doudouïsme qui fut une étape de la littérature antillaise comme étant une sorte d'écriture par procuration, les écrivains antillais posent la rupture comme principe fondateur de leur littérature. *Nuée ardente* de Raphaël Confiant met en scène ces écrivains doudous à qui il est reproché d'avoir porté sur le vécu antillais le regard de l'Occidental. Il s'agira, dans ce chapitre, de montrer comment, du fait de la trajectoire histoire des peuples antillais, le discours théorique prend le pas sur l'oeuvre de fiction pour poser les jalons de ce que devrait être cette littérature. Le troisième chapitre s'intitule « Le Discours Théorique Antillais : une Esthétique de la Dissidence ». Je montrerai ici que la rupture qu'opèrent les écrivains antillais contemporains avec la Négritude a pour conséquence de poser la littérature antillaise comme une littérature unique en son genre. Il s'agit d'une littérature dont le précepte est établi avant l'écriture de fiction, suggérant ainsi ce que je nomme « un cahier de charges ». Je crois qu'à des degrés divers, et quelques fois à leurs corps défendant, les écrivains antillais accordent une place centrale aux questions théoriques, et s'accordent ainsi sur ce qui peut être considéré comme l'esthétique littéraire antillaise. Dans ce chapitre, j'essaierai de mettre à jour les grands traits de cette esthétique, en mettant à contribution non seulement les textes théoriques, mais aussi les textes secondaires et critiques. Enfin j'examinerai la dimension intertextuelle des oeuvres de fiction, et le dialogisme qui apparaît comme une constante dans la littérature antillaise.

Le quatrième chapitre s'intitule « La Problématique du Héros ». Le terme « héros » est essentiellement un produit de l'esthétique occidentale classique, tout comme le terme « anti-héros ». L'une des principales questions que je me pose est celle de savoir comment le héros de roman antillais est en adéquation avec le discours théorique, et comment il tranche avec l'idéologie dont le modèle occidental récusé est porteur. Mireille Rosello résume peut-être mieux la complexité de la question dans cette interrogation : « Lorsqu'un texte envisage la Mort du héros comme l'une des étapes qui

conduisent à la libération de la collectivité, je me demanderai dans quelle mesure il n'énonce pas exactement la même loi que celle que le pouvoir entend imposer » (42). Il s'agit en somme de voir comment le héros du roman antillais émerge au croisement de la théorie et de l'écriture fictive pour incarner une force dynamique qui ne rompt avec la conception occidentale du héros de roman. Ce chapitre examinera aussi de façon attentive les questions soulevées par le statut du personnage féminin dans la littérature antillaise. Il sera sans doute utile de retracer l'épaisseur actancielle des figures féminines, pour essayer de répondre aux reproches au sujet de l'impasse sur la contribution des femmes dans cette littérature.

Le cinquième chapitre, « La Question Ethique dans l'écriture Antillaise », se penche sur la délicate question de la rencontre entre le politique et l'éthique. L'intérêt de ce que j'appelle le « sujet éthique » réside dans son statut d'opprimé, de sorte que pour lui, les considérations d'ordre moral seraient un luxe. Albert Memmi ne disait-il pas : « Mais attendre du colonisé, qui a tant souffert de ne pas exister par soi, qu'il soit ouvert au monde, humaniste et internationaliste, paraît d'une étourderie comique » (150). Si l'on en croit Memmi, les propos d'Ariel dans la pièce de Césaire détonnent, lorsqu'il déclare « Je ne me bats pas seulement pour ma liberté, pour notre liberté, mais aussi pour Prospero, pour qu'une conscience naisse à Prospero » (37). Edouard Glissant pour sa part préfère une « poétique d'altérité » à une « morale d'altérité ». En recourant à la philosophie de l'humanisme occidental, j'exposerai les raisons pour lesquelles l'esthétique littéraire qui m'intéresse ici préfère refuser de se poser en champion d'un nouvel « ordre éthique ». Ce chapitre s'interrogera enfin sur la présence d'un projet humaniste dans la littérature antillaise, pour répondre au vœu de Claudia Alvarès, « Humanism after colonialism ». Le dernier chapitre, qui est une sorte de bilan, ouvre aussi sur l'ère qu'inaugure dans la littérature antillaise la disparition d'Aimé Césaire.

CHAPITRE II

REVUE DES PRINCIPALES THÉORIES

Dans ce second chapitre, j'essaie de montrer que c'est le précepte et non l'oeuvre qui constitue l'acte fondateur de la littérature antillaise. En effet, les écrivains antillais sont unanimes à renier toute une période antérieure de leur littérature, considérée par eux comme perpétuant l'aliénation du peuple antillais soit en se réfugiant dans l'évasion, soit en mimant la voix du maître colonial. A travers la condamnation sans appel de leurs prédécesseurs qui prirent leurs modèles dans la littérature occidentale, et qui ne surent concevoir une écriture ancrée dans le réel antillais, les écrivains qui m'intéressent dans cette étude initient ainsi une révolution esthétique. *Nuée ardente* de Raphaël Confiant met en scène ces écrivains doudeux à qui il est reproché d'avoir porté sur le vécu antillais le regard de l'Occidental. Patrick Chamoiseau leur lance alors cette invective : « Votre écriture ne recevait-elle pas de l'entour adorable la commotion des génocides ? Vos doucelettes muses pouvaient-elles ne pas entendre l'étrave mortuaire des navires négriers déchirer la beauté océane ? Laquelle des rumeurs de nos champs de canne ne vous divulguait pas les violences esclavagistes ? » (1997 : 48).

Du fait de la trajectoire historique des peuples antillais, du fait des rendez-vous manqués dans la lutte pour l'accès à l'« initiative historique », du fait de l'impasse

actuelle, l'écriture aux Antilles ne saurait être approchée sans tenir compte de l'arrière plan sur lequel elle émerge et se développe. Il semble de ce fait qu'aucun choix n'est laissé à l'artiste, si ce n'est assumer entièrement par son œuvre la condition de son peuple. L'engagement de l'écriture s'inscrit donc au cœur du projet artistique, se constituant comme la seule source de légitimité de l'œuvre. Je commencerai par examiner l'historiographie de la littérature antillaise pour voir quelles en sont les difficultés et la spécificité. J'analyserai ensuite ce que je considère dans cette littérature comme l'obsession de la théorie, avant de terminer par une brève revue du parcours idéologique qui mène de la Négritude à la Créolité.

Dans la conclusion de ce chapitre, je repose la question du paradoxe de l'existence de la littérature antillaise, question problématique qui continue de hanter ses écrivains, mêmes les plus consacrés.

De l'historiographie de la littérature antillaise

Des repères historiques en littérature antillaise

Bien que l'étude de la genèse de la littérature antillaise ne soit pas l'un des buts que s'assigne cette étude, je ne saurais éluder la question de l'historiographie de la littérature antillaise d'expression française.

Question ardue s'il en fût, le découpage synchronique des phases de la littérature antillaise pose au chercheur des difficultés inhérentes à ce qu'on pourrait appeler le statut de cette littérature. Elles tiennent surtout au passé et à l'héritage historique des peuples antillais, dont tous les critiques et les auteurs s'accordent à dire qu'ils constituent les

éléments essentiels qui informent l'écriture des écrivains antillais. S'aventurer à poser des repères comme je le ferai dans cette étude porte à conséquence tant il faudra opérer des choix à la fois esthétiques et idéologiques. Une revue de la bibliographie de l'histoire littéraire aux Antilles montre bien que les historiens se sont eux aussi confrontés à cette difficulté. Michael Dash met d'ailleurs en garde contre la périodisation dans l'histoire littéraire lorsqu'il affirme que la périodisation de la littérature occidentale à travers les siècles de son histoire peut être factice et trompeuse. Dash affirme à propos des Antilles que « There is no clear sense of periodization and writing seems to be more characterized by absences and ruptures than by continuities and a slow evolution over time. » (dans Arnold, 407).

Des études proposées sur l'histoire ou la genèse de la littérature antillaise, le moins qu'on puisse dire c'est que les auteurs ne s'accordent point sur ses origines. Sur ce sujet, il convient peut-être de dire que la littérature écrite aux Antilles françaises ne commence ni avec Suzanne Lacascade, ni avec René Maran, ni avec Claude McKay, et encore moins avec Aimé Césaire. Pourtant, le nom de ce dernier a été unanimement associé par la critique à la naissance de la littérature antillaise d'expression française, et son œuvre est presque sans conteste considérée comme l'acte fondateur de cette littérature⁴. Les mises en garde contre cette fixation sur Césaire ne manquent pourtant point, à l'instar de celle de Mirëille Rosello qui, dans son introduction à l'édition bilingue du *Cahier d'un retour au pays natal*, prend soin d'avertir que « Césaire's poetry was not

⁴ Sur ce point, il est significatif que toutes les générations suivantes se réclament d'Aimé Césaire, par-delà les divergences pourtant exprimées parfois de façon heurtée. La relation de type oedipienne suggérée par maints critiques est à ce sujet fort éloquente.

born in a vacuum and it entertains an ambiguous relationship with the literary canon » (18). La critique d'origine martiniquaise souligne les risques de l'idée répandue qui veut que la littérature antillaise d'expression française soit née dans la seconde moitié du XX^e siècle, dans la mesure où des écrits ont été produits dans ces territoires depuis les premières heures de la colonisation. Jack Corzani (1978) exprime la même réserve en disant que « Ni Césaire, ni Nègre, ni Glissant ne sont apparus ex-abrupto : leurs œuvres ne sont que l'aboutissement d'un lent processus, d'une situation orageuse qu'expliquent d'autres œuvres antérieures ou contemporaines, trop souvent méconnues à cause de leur médiocrité. » (24). Pourtant, Lilyan Kesteloot n'hésite pas à situer la genèse de la littérature antillaise dans la première moitié du XX^e siècle. Dans son ouvrage *Les Écrivains noirs de Langue Française : Naissance d'une littérature* (1963), elle soutient que la littérature antillaise naît seulement à partir du moment où les écrivains décident de rompre avec l'imitation des modèles coloniaux pour faire œuvre authentique. Pour Kesteloot, la publication du numéro unique de *Légitime Défense* en 1932 est le moment charnière de cette rupture.

Les difficultés que pose l'histoire de la littérature antillaise sont peut-être le mieux visibles dans l'introduction que donne Michael Dash à la section consacrée à la littérature francophone de *A History of Literature in the Caribbean, Vol. 1* (1994). D'emblée, Dash prévient que tout comme l'histoire, l'histoire littéraire n'est jamais une activité innocente, ni un procédé objectivement scientifique. Dans une attitude apparemment contradictoire, Dash dénonce ensuite tour à tour la suggestion d'Auguste Viatte qui veut que la présence française dans les îles débouche sur une symbiose littéraire, et le choix de Lilyan

Kesteloot de situer la genèse de la littérature antillaise dans les années 30. Pourtant, Michael Dash n'hésite pas à affirmer dans les mêmes lignes que «A literary history of the region could conceivably be constructed around a literary tradition that attempts to write itself free of myths imposed from abroad » (312). Ce disant, Dash ne rend-il pas justice à Kesteloot qui, dans son histoire littéraire, fait le choix de l'authenticité au détriment du « servilisme littéraire »⁵ ?

La question qui découle de ce constat pourrait être posée prosaïquement ainsi : qu'est ce que la littérature antillaise ? Auguste Viatte et Lilyan Kesteloot incarneraient, à mes yeux, deux approches découlant de choix théoriques et idéologiques opposés : chez l'un, et fidèle à une tradition d'assimilation bien française, l'assomption que la littérature antillaise est une succursale de l'institution littéraire métropolitaine dont elle reproduit la lettre et l'esprit ; chez l'autre le constat d'une rupture comme acte fondateur, rupture qui est initiée dans l'esprit et s'épanouit ensuite dans une forme affranchie des modèles appris. Il est à cet effet significatif, comme j'essaierai de le montrer plus bas, que c'est l'essai et la poésie engagée et non l'œuvre de fiction qui marquent cette rupture (Dash dans Arnold : 408-409).

Du titrage et des critères de choix des historiens

La réflexion sur l'historiographie de la littérature antillaise pourrait utilement exploiter les titres de cette historiographie, et s'appesantir sur les choix des auteurs pour en examiner les motivations et les conséquences théoriques et idéologiques.

⁵ Le « servilisme littéraire » renvoie à une pratique littéraire qui émule les modèles occidentaux et est par conséquent aveugle face au réel antillais, jugé indigne de servir de sujet à l'écriture.

Un regard sur les titres des ouvrages d'histoire littéraire antillaise révèle une disparité et des postures dignes d'attention. Dans son *Histoire Littéraire de l'Amérique Française* (1954), Auguste Viatte soutient avec force arguments la francité de la littérature antillaise, et la continuité littéraire et esthétique jamais rompue entre les îles et la métropole de 1635 à 1950. L'auteur jette ainsi son dévolu sur l'une des figures de proue du « mimétisme littéraire », Gilbert Gratiant, dont il affirme :

Gilbert Gratiant nous apporte un « au-delà du racisme », une synthèse, dégageant sa personnalité des servilismes comme des violences et assignant à son métissage une fonction conjointe à l'œuvre unificatrice de l'esprit français : si ce n'est le dernier mot, c'est du moins une réponse neuve et sincère aux controverses sur le nationalisme littéraire. (499)

Voici donc l'historien pris en flagrant délit de prosélytisme culturel et idéologique, qui trouve, dans la même veine, le moyen de loger Gilbert Gratiant et Aimé Césaire à la même enseigne, au motif que tous les deux partagent la même « orientation ». Si Viatte change d'épithète 30 années plus tard dans l'*Histoire Comparée des Littératures Francophones* (1980), le lecteur se rend tout de suite compte que l'esprit reste le même et que c'est la francophonie politique au goût du jour qui justifie cette évolution dans les titres. En effet, l'auteur pose dès la préface que les littératures francophones cherchent « à se définir par rapport à la littérature de France, leur aînée, déjà riche de plusieurs siècles à leur naissance, et qui reste au centre de leur préoccupations » (3). Viatte met ces « jeunes » littératures en garde contre la tentation d'ignorer la littérature française comme la source qui les irrigue, au risque de s'appauvrir. L'historien conclut son étude comparée par la configuration qui veut que l'Hexagone et

Paris soient le « foyer primordial » autour duquel gravitent les littératures francophones (182).

Régis Antoine succombe quelque peu à l'éthos paternaliste lorsqu'il dit de la littérature d'Haïti, de Martinique et de Guadeloupe qu'il s'agit « de jeunes littératures se réclamant à notre attention, tant par l'intérêt humain de leurs contenus, que par l'ambition esthétique qui anime plusieurs de leurs chefs-d'œuvre » (12). L'on retrouve, implicite, la suggestion qui veut que l'Hexagone soit le centre de légitimation du travail des écrivains antillais. Dans *La Littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique*, Régis Antoine avertit d'entrée que l'expression « franco-antillaise » n'a pas une connotation politique, et que la « littérature franco-antillaise peut s'entendre comme littérature antillaise d'expression française, en toute indépendance » (9). L'ouvrage d'Antoine se propose de retrouver les traces de l'Indien des îles et la parole du nègre-marron dans la littérature actuelle des Antilles. Cilas Kemedjio (1999) perçoit dans ce titre la difficulté qu'il y a à nommer les pratiques littéraires dans ces territoires, du fait d'une « dépendance exacerbée ». Mais pour lui, l'épithète « franco-antillais » fait plus écho au vocabulaire politique de la coopération franco-africaine qu'à celui d'une entreprise d'interprétation de textes littéraires. Bien plus, renchérit-il, « La jeunesse des ces littératures par rapport à la vieillesse supposée de la littérature métropolitaine évoque une expression classique du paternalisme de la France envers les jeunes nations indépendantes » (1999 : 5). Le *Panorama de la Littérature à la Martinique* d'Auguste Joyau en deux tomes date de 1977. Si le premier tome couvre les XVII^e et XVIII^e siècles, le second tome quant à lui se limite au seul XIX^e siècle. Ce choix de l'historien est assez surprenant lorsqu'on sait

qu'en 1977, le chemin parcouru par la littérature antillaise est considérable, et que de nombreux titres ont eu un retentissement indéniable. Le lecteur se rend compte que les écrivains martiniquais dont le talent fait aujourd'hui autorité dans les lettres antillaises ne figurent pas dans l'étude d'Auguste Joyau. La seule figure littéraire présente ici et dont les écrivains antillais contemporains reconnaissent la parenté c'est Lafcadio Hern.

Ecrivain d'origine anglaise, il émigra aux Etats-Unis avant de passer deux années aux Antilles où il arriva en 1887. Son séjour dans les Caraïbes lui fournit la matière d'une œuvre essentiellement faite de contes et d'un roman, *Youma*, l'ensemble publié à New York en 1890 sous le titre *Two years in the French West-Indies*.

Dans l'historiographie de la littérature antillaise, les travaux de Jack Corzani font autorité. *La Littérature des Antilles-Guyane Françaises* publié en six volumes veut offrir en 1978 une vue générale de la littérature antillaise, et des questions auxquelles elle est aujourd'hui confrontée. Mais les travaux de Corzani se veulent surtout objectifs, et l'auteur dénonce le « mythe de la rupture » en se demandant :

Ne faudrait-il pas changer de problématique ? et substituer à l'idée de rupture celle d'une continuité, d'une recherche constante des Antillais de couleur pour résoudre, chacun à sa façon, le problème de son adaptation au monde, de son rapport avec la langue française et de sa responsabilité d'homme ? (24)

Clamant son extériorité et sa neutralité, Corzani affirme avoir voulu donner la parole à tout le monde, c'est-à-dire tous les courants (mimétisme, doudouisme, négritude et ses succédanés). Notons que Régis Antoine exclut Haïti de son étude au motif que ce territoire a amorcé avec l'indépendance de 1803 une trajectoire différente de celle des autres restés français. Il reste que même pour l'historien, substituer la continuité à la

rupture au nom de l'objectivité dans le cas de la littérature antillaise est un choix qui ne va pas sans conséquences. Le titre de l'ouvrage que Dominique Chancé commet sur ce sujet reste révélateur de la difficulté à nommer les pratiques littéraires aux Antilles. Paru en 2005, *Histoire des Littératures Antillaises* tient son titre de la complexité linguistique et culturelle de la région, et du statut politique disparate des territoires des Caraïbes.

Ainsi, à la question que pose d'entrée Chancé : « La littérature antillaise existe-t-elle ? », la réponse ne coule pas de source car, dit-elle, « ni la définition objective des Antilles, ni la conscience d'être antillaises ne sont une évidence pour ces îles de la Caraïbe » (7). Chancé se résout donc à parler de la « littérature française des Antilles » qui prend place dans le plus vaste ensemble des littératures antillaises. Dans son panorama, Chancé consacre la rupture qui s'opère au XX^e siècle et utilise le terme « première littérature antillaise ». Ce terme marque la reconnaissance qu'il y a eu aux Antilles un mouvement littéraire de rupture, et que la génération de Damas, Césaire, Ménil et autres ont initié dans la première moitié du siècle dernier un renouveau dans la littérature antillaise. C'est le terme employé par Lilyan Kesteloot, lorsqu'elle parle de la « littérature antillaise traditionnelle », qui établit clairement la ligne de démarcation entre une écriture antillaise dont les modèles étaient ailleurs, et la littérature contemporaine qui est ancrée dans la réalité antillaise.

L'irruption des écrivains antillais dans l'historiographie littéraire

On le voit, la critique et les historiens de la littérature antillaise n'ont pas fini de diverger sur l'appellation qui conviendrait à la pratique littéraire aux Antilles. C'est dans ce contexte d'instabilité nominative que les principaux protagonistes – les écrivains – de

ladite littérature interviennent. L'hypothèse de la « dépendance exacerbée » que suggère Cilas Kemedjio justifie sans doute que les écrivains concernés aient fait irruption dans le champ de l'histoire littéraire. L'ouvrage de Patrick Chamoiseau, *Ecrire en Pays Dominé*, est, de par son titre, symbolique de toute la problématique de l'écriture littéraire aux Antilles. Pourtant, ce n'est pas à travers des livres d'histoire littéraire que les écrivains antillais nomment leur littérature. Dans *Lettres Créoles. Tracées Antillaises et Continentales de la Littérature, 1633-1975* (1991), Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant disqualifient les méthodes « classiques » d'historiographie de la littérature, au motif qu'elles sont inaptes à rendre compte du caractère spécifique de la littérature aux Antilles. Au lecteur, ils lancent cette interpellation : « Alors, comprend bien : elle n'a pas une Histoire comme dans les vieilles aventures, elle s'émeut en histoires et mieux, elle sillonne en tracées » (12). Ils révoquent donc toutes les qualifications qui ont été proposées par les historiens de leur littérature, car, disent-ils, « Les docteurs ont sévi [...] Ils ont isolé sa trajectoire écrite de ses autres sillonnements » (12). Et de conclure : « Appelle-la simplement *littérature créole* ». La littérature créole ici postulée, dont les auteurs feront encore la promotion dans *l'Eloge de la Créolité* (1993), veut réhabiliter l'oralité comme ferment indispensable de l'écriture antillaise. Elle pose la rupture avec l'extériorité comme condition sine qua none d'une écriture authentique, dont le point de départ c'est la « vision intérieure ». Aussi, affirment-ils : « La créolité est notre soupe primitive et notre prolongement, notre chaos originel et notre mangrove de virtualités [...] Car le principe même de notre identité est la complexité » (28).

L'enjeu de l'affirmation d'une identité créole comme donnée essentielle de la littérature ne peut être perçu que si l'on comprend que pour les écrivains antillais contemporains, l'écriture aux Antilles sous le régime esclavagiste, puis colonial est une écriture frappée d'extériorité, dont le destinataire se trouve ailleurs : « L'écrit aux Antilles est donc avant tout un écrit métropolitain, un écrit exogène, en créole on aurait dit : un écrit « envoyé » (*Lettres Créoles* : 26). Dans *Le Discours Antillais*, Edouard Glissant disqualifie cette littérature au motif qu'elle est médiocre et incapable de comprendre le pays dont elle traite, « Parce qu'elle ne le prend pas en charge, qu'elle n'en fouille pas l'histoire, qu'elle n'en surprend pas la poétique » (311). A travers le travail de mémoire du conteur, l'oralité créole exhume un héritage du passé qui n'existe dans aucun document écrit, mais qui seul peut féconder une écriture authentique. C'est la substance d'un ouvrage collectif au titre fort indicateur, *Ecrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise* (1994). Les auteurs posent le « clivage entre scripturalité française et oralité créole » comme le point de rupture entre l'ancienne et la nouvelle littérature antillaise :

L'archipel est le lieu de contact et de confrontation entre le monde européen de l'écrit, de l'alphabétisation et des traditions littéraires d'une part, et le monde de l'oralité, de la langue créole, du conteur, de la fête populaire de l'autre. C'est de l'analyse de cet aspect particulier de la situation culturelle – le clivage entre scripturalité française et oralité créole – que découle la force motrice de la littérature antillaise. (15)

Pour Edouard Glissant, tout l'enjeu chez l'écrivain consiste à inscrire cette dialectique oral – écrit au cœur même de l'écriture. Ce n'est qu'ainsi qu'il parviendra à

ébranler, réformer et libérer la littérature des structures de l'écriture telle qu'enseignée par l'Occident.

Si l'écrivain antillais a pour tâche de reconstituer l'histoire de son peuple comme l'y convie Edouard Glissant et à sa suite les « créolistes », discréditant ainsi les approches classiques de l'histoire comme inaptées à rendre compte du vécu du peuple antillais, quelle conséquence ceci pourrait-il avoir pour l'histoire littéraire antillaise ? Dans *Le Discours Antillais*, Glissant postule en effet que

En ce qui nous concerne, l'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont donc pas l'affaire des seuls historiens. La littérature pour nous ne se répartira pas en genres mais impliquera toutes les approches des sciences humaines. Les catégories héritées ne doivent pas en la matière bloquer la hardiesse méthodologique, là où elle répond aux nécessités de notre situation. (228)

Quelles conséquences esthétiques découlent de cette invitation de Glissant, et quelles conséquences méthodologiques et idéologiques en découlent pour l'histoire littéraire concernée ? En faisant irruption dans le champ de l'histoire de sa littérature, l'écrivain antillais semble mesurer les enjeux qui se nouent dans l'écriture de cette histoire qui, finalement, serait aussi importante que l'histoire du peuple antillais. En refusant de laisser aux seuls historiens le soin d'écrire l'histoire de leur littérature, les écrivains antillais étendent ainsi à la littérature le soupçon qui pesait déjà sur l'Histoire, discréditée parce que n'étant qu'une « chronique coloniale » écrite de l'extérieur. Ils refusent ainsi que l'historiographie littéraire soit écrite sur le même mode que l'histoire officielle des Antilles, en faisant l'impasse sur le point de vue indigène pour promouvoir l'idéologie dominante. Les écrivains antillais contemporains veulent donc assumer

pleinement la rupture qui se fit autour des années 30, et la traduire à la fois dans l'esprit et dans la forme de leurs textes. Renonçant d'emblée à l'objectivité et la neutralité clamées par Régis Antoine, ils savent qu'il en va de l'histoire littéraire comme de l'histoire tout court: il n'y a pas de neutralité, et tout choix porte à conséquence.

La littérature antillaise et l'obsession de la théorie

Les questions d'ordre théorique seront largement discutées dans le troisième chapitre, qui devra retracer la trajectoire qui va de la Négritude à la Créolité. A ce point, je voudrais d'abord scruter ce que l'on pourrait appeler le phénomène, mieux le besoin obsessionnel de la théorie dans cette littérature. Je voudrais insister sur le fait que contrairement à l'histoire littéraire en général et à la différence des autres littératures, la théorie dans l'écriture antillaise devient constitutive du fait littéraire lui-même, qu'elle devient partie prenante de l'activité littéraire, au point où les lignes de la théorie et de la fiction finissent par se brouiller dans une sorte de symbiose naturelle. Ce que j'appelle donc l'obsession de la théorie, qui semble faire écho à la malédiction de la théorie qu'évoque Cilas Kemedjio, signifie ici non la difficulté à théoriser, mais pourrait plutôt être compris dans la littérature antillaise comme une nécessité impérieuse de théoriser. Il s'agit même à mon avis d'une sorte de syndrome qui reste à nommer, mais qui peut être diagnostiqué par des indices ou des signes bien précis.

La réception critique du Cahier d'un Retour au Pays Natal

La question théorique est centrale dans la littérature antillaise de sorte qu'à l'observation, son importance donne l'impression qu'elle finit par primer sur l'œuvre

artistique. L'un des indices de cette primauté peut justement être perçu dans la réception critique que le *Cahier d'un Retour au Pays Natal* de Césaire a reçue, depuis sa parution jusqu'à nos jours. Au-delà du discours tranchant et de l'écriture singulière du jeune poète martiniquais de l'époque, c'est surtout la mission qu'il s'assignait, et ainsi à tout écrivain antillais qui reste aujourd'hui le plus grand héritage de Césaire à la postérité, faisant du coup de son texte poétique une œuvre théorique par excellence. Ce n'est pas sans conséquence que les écrivains antillais contemporains voient tous en le *Cahier d'un Retour au Pays Natal* le « premier cri ». Plus qu'un cri de douleur ou d'indignation, c'est surtout un cri de héraut qui initie une nouvelle ère en montrant le chemin à suivre. C'est cette vision du poème de Césaire qu'on retrouve entre autres chez Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant lorsqu'ils voient dans le long poème de Césaire une « poétique du cri » (1991 :121). Il est significatif que Césaire rédige ce texte après avoir déchiré les poèmes qu'il avait jusque là composés, les considérant comme trop convenus. En inaugurant une nouvelle ère dans l'écriture antillaise, le *Cahier d'un Retour au Pays Natal* théorise en même temps sur cette écriture, cette littérature. Le mot « poétique » qu'emploient délibérément Chamoiseau et Confiant suggère qu'il faut voir dans l'œuvre de Césaire une œuvre pionnière sur l'esthétique littéraire antillaise.

La lecture de ce texte montre justement que Césaire la compose avec la pressante conscience de la nécessité de réfléchir en même temps sur son écriture. Il affirme d'ailleurs dans un entretien avec Ann Armstrong (2004) que ce poème est l'expression d'une lutte avec lui-même. Le rôle qu'il assigne ici à l'écriture et à l'écrivain est justement l'aspect de son œuvre qui animera le plus les passions chez les générations

suivantes d'écrivains antillais. Que ce soit l'unanimité dans leur réponse positive au postulat césairien du poète comme la « bouche des malheurs qui n'ont point de bouche », que ce soit les débats au sujet du divorce entre le poète du « grand cri nègre » et l'homme politique que fut Césaire, que ce soit enfin ce qui apparaît plus largement comme les « paradoxes césairiens » dont Raphaël Confiant fait l'objet de son étude *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, l'écriture antillaise francophone, qu'elle soit théorique, fictive ou critique, reste largement tributaire du postulat césairien contenu dans le « premier cri » du *Cahier d'un Retour au Pays Natal*. Il n'est pas exagéré de dire qu'une grande partie de l'écriture littéraire antillaise répond à cette invitation de Césaire.

Conclure à la forte tonalité théorique du *Cahier d'un Retour au Pays Natal* c'est tout simplement constater que la dette que les écrivains antillais reconnaissent vis-à-vis de Césaire, la filiation qu'ils revendiquent tout unanimement vis-à-vis du fondateur de la Négritude font de leurs œuvres autant d'échos où se répercutent le cri lancé par Césaire en 1939.

L'écriture littéraire et l'angoisse de l'inutilité

La réflexion sur la vocation de l'écriture est ainsi devenue un aspect caractéristique de l'œuvre des écrivains antillais, l'écriture se prenant elle-même régulièrement comme objet dans une littérature qui fut formatée justement par la dénonciation et la rupture d'avec une production antérieure jugée comme mimétique, frappée d'extériorité, et donc inutile. Il ne s'agit donc nullement de l'autoréférentialité caractéristique de certaines écoles occidentales. Il importe peut-être de préciser ici que l'écriture antillaise ne connaît pas le narcissisme du langage, l'écriture ayant pour

vocation de déborder le texte pour trouver dans le vécu quotidien des femmes et des hommes sa justification.⁶

Dans *L'Exil selon Julia* de Gisèle Pineau, la jeune narratrice qui vit avec ses parents en France rêve dans l'impatience du moment où elle retrouvera sa Guadeloupe d'origine, dont elle ne garde pourtant qu'un vague souvenir, renchéri par les récits que lui faisait sa grand-mère. Mais il n'en faut pas plus pour qu'elle se sente si attachée au pays, où elle entend jouer pour son peuple un rôle de premier plan : « Et je serais moi-même au pays des miens [...] Je lançais des promesses comme une plante grimpante avance ses attaches : voilà ! j'apporte mes bras pour construire avec vous ce pays ! [...] Je me ferai papier, encre et porte-plume pour entrer dans la chair du Pays » (232). L'accent et l'intertexte césairien du *Cahier d'un Retour au Pays Natal* sont bien visibles dans ces propos. Dans son poème, Césaire assigne à l'écrivain la mission de retourner embrasser son peuple et faire corps avec lui, de prendre la voix et de parler pour lui, de porter témoignage pour lui. Comme le poète martiniquais, la jeune narratrice de Pineau a vécu le racisme en France, et la découverte de sa différence face aux Blancs produit un effet identique, son attachement viscéral à la terre de ses parents. Le célèbre morceau du poème où Césaire se proclame mandataire de son peuple devenu une phrase quasi-rituelle chez ces écrivains, ce qui est la preuve qu'ici, la littérature ici se conçoit difficilement sans son ancrage référentiel.

⁶ La crise des valeurs que connaît l'Europe au XX^e siècle et qui se solde par le roman bourgeois, et les expériences d'écriture nouvelles telles que le nouveau roman, initie une mode où la langue se prend pour objet dans la littérature, à l'instar de « l'aventure d'une écriture » dont parle Alain Robbe-Grillet.

L'écriture fictive de *Texaco* de Patrick Chamoiseau a en toile de fond une réflexion profonde sur la créolité et l'identité créole. Dans l'une des notes qui donnent à son texte l'apparence d'un patchwork, nous lisons cette protestation : « Non, il nous faut congédier l'Occident et réapprendre à lire : réapprendre à inventer la ville. L'urbaniste ici-là, doit se penser créole avant même de penser » (345). Le roman de Chamoiseau est aussi une réflexion profonde sur la dichotomie oral/écrit qui est l'un des éléments de la problématique d'une écriture antillaise authentique. Le recours aux trésors de l'oralité fonde, avec l'urgence de la mémoire historique, le projet d'écriture de l'œuvre du Martiniquais. L'une des deux épigraphes (palimpsestes d'Edouard Glissant) qu'il place au début de la dernière partie de son roman en résume justement la technique d'écriture : « Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire à partir des traces parfois latentes, qu'il a repérées dans le réel » (491).

Cette question de l'utilité de la prose, Edouard Glissant la pose lui aussi dès les tout premières pages de *La Lézarde*. Conscient du sort préoccupant qui est celui de son peuple, l'écrivain semble se demander si l'écriture peut être ici de quelque utilité : « Mais peut-on nommer la terre, avant que l'homme qui l'habite se soit levé ?... » (20). Pareillement, les personnages de Maryse Condé s'interrogent sur l'utilité de la littérature, utilité qui est vigoureusement débattue par les personnages. Ce que je nomme l'angoisse de l'inutilité est incarnée dans *La Lézarde* par le personnage de Lucien Evariste, romancier qui n'arrive toujours pas à trouver son sujet, paralysé par la question de la pertinence du thème qu'il choisirait : « Lucien s'était mis en demeure d'écrire un roman.

Néanmoins, il n'arrivait à rien, hésitant entre une fresque historique retraçant les faits des Nèg mawon⁷, et une chronique romancée de la grande insurrection du Sud de 1837 » (217-218).

L'on peut donc affirmer que l'écrivain antillais, dans un contexte socio-historique qui menace – depuis la prise de conscience des années 30 – de faire de la littérature un luxe, est obsédé par la question de l'utilité de son écriture⁸. Question lancinante, elle se traduit par une interrogation sur ce que peut faire l'écrivain pour son peuple, mais aussi ce que l'œuvre de celui-ci peut avoir comme impact sur le vécu des Antillais. Point d'auteur qui ne se soit intéressé à la question théorique, d'Edouard Glissant à Gisèle Pineau, de Maryse Condé à Daniel Maximin ou encore Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant pour ne citer que ceux-ci, l'activité créatrice reste solidaire de la réflexion sur l'écriture. De ce point de vue, il est intéressant de souligner que au mépris des cloisons génériques, les textes les plus marquants de la littérature antillaise sont des textes à vocation poétique ou à forte tonalité théorique. Cette donne inaugurée par la rupture esthétique et idéologique opérée par *Légitime Défense* se traduit ensuite dans le retentissement du *Cahier d'un Retour au Pays Natal* de Césaire largement dû à la « poétique du cri » qu'il initiait.

De la préséance du postulat en littérature antillaise

La revue *Tropiques* que fonde Césaire et qui paraît en Martinique de 1941 à 1945 a surtout pour ambition de jeter les bases de l'art antillais. C'est de la série de textes

⁷ Nègres marrons

⁸ Je relève ici une sorte d'ironie qui tient au fait que la hantise de l'utilité de l'écriture existe alors que c'est cette même littérature qui a opéré chez les Antillais la prodigieuse prise de conscience des années 30.

publiés dans cette revue que prendra véritablement corps le mouvement de la Négritude, qui n'avait pas produit de manifeste ou de texte théorique majeur. Revue très engagée, *Tropiques* consacre le meilleur de ses pages à des textes à vocation théorique, de sorte qu'à côté des essais, c'est une poésie essentiellement militante à orientation théorique que nous y retrouvons. C'est dans un de ces poèmes que Suzanne Cézaire lancera le credo bien connu : « *La vraie poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas.* » L'un des tout premiers textes d'Edouard Glissant, au titre significatif, *Soleil de la Conscience* (1956), poursuit la tradition d'une écriture autoréflexive. L'on note que c'est par un essai sur l'éveil de la conscience et le rôle de l'écriture que Glissant inaugure son œuvre, de sorte que l'œuvre créatrice ne viendra qu'après et comme traduction en actes de cet éveil. Et Glissant d'affirmer dans un ton résolu : « Oui, je l'engage ici, la poésie : qu'elle m'accorde la signification de mon langage, pour témoigner de la signification de mon histoire. Qu'elle accomplisse par moi son travail, pour illustrer par elle le travail de ma conscience me saisissant. » (40) On le voit, l'art naît dans une tension entre l'écrivain et son histoire, entre l'écrivain et sa conscience pointue de sa situation, d'une crise qui révèle l'Antillais à lui-même et définit d'emblée la destination du travail artistique. L'œuvre théorique balise donc le champ de l'écriture fictive ou poétique de l'écrivain martiniquais, mais, surtout, elle revient la ponctuer régulièrement, comme le montrent les titres d'essais qui jalonnent toute sa carrière : *L'Intention Poétique*, *Poétique de la Relation*, *Introduction à une Poétique du Divers*. La vaste production théorique de Glissant, dont *Le Discours Antillais* constitue une sorte de synthèse, est d'ailleurs considérée par maints critiques comme plus accessibles que son écriture romanesque et,

probablement comme le meilleur de son œuvre. Pour se convaincre de la primauté du texte théorique dans la littérature antillaise, l'on pourrait enfin s'arrêter sur la dernière école qu'elle a secrétée, la Créolité. La parution de *l'Eloge de la Créolité* constitue dans la littérature antillaise l'acte majeur de ces deux dernières décennies, faisant de cet essai un événement littéraire par excellence. L'intérêt de la critique n'est pas prêt de s'émousser, les « créolistes » ayant ouvert une nouvelle ère dans l'histoire de la littérature antillaise. L'importance de cet événement réside dans le fait qu'il consacre le rôle capital que veut depuis les origines jouer le précepte dans l'écriture antillaise. C'est certainement pour donner à cet essai de théorie littéraire la plénitude de son importance que les auteurs prirent soin de le traduire avant sa publication. En effet, le désir de communiquer loin au-delà du seul lectorat francophone prouve suffisamment le retentissement escompté par Bernabé, Chamoiseau et Confiant. En outre, la préparation de la parution du livre lui-même marquait un désir certain de prendre date avec l'histoire de la littérature antillaise, et avec l'histoire tout court. Les échos ne se sont pas fait attendre, et comme le montre la publication de *Penser la Créolité*, ouvrage collectif dirigé par Maryse Condé, la question théorique suscite plus que des intérêts dans la littérature antillaise, elle soulève des passions.

Qu'ils soient unanimes ou qu'ils se contredisent, qu'ils se pastichent ou s'entre-citent en épigraphe, la question théorique chez ces écrivains apparaît indiscutablement comme le ferment qui féconde la littérature antillaise. Les écrivains s'interpellent et se font inlassablement écho sur des considérations d'ordre esthétique, de sorte que l'intertexte théorique dans les essais tout comme dans les œuvres de fiction apparaît

comme un aspect majeur de cette littérature. De Césaire aux créolistes, de la Négritude à la Créolité en passant par l'Antillanité, l'ardeur de poser des balises, d'encadrer l'œuvre littéraire apparaît comme une préoccupation constante, je dirais une obsession. Qu'elle soit adhérente ou polémique, la réponse au discours théorique dans la littérature antillaise montre bien que la question théorique est ici focale. De la parution de *Légitime Défense* à celle de l'*Eloge de la Créolité*, l'on voit bien non seulement le fil conducteur qui mène de l'un à l'autre manifeste – dont je discuterai dans les pages suivantes, mais surtout, l'on note une constance du manifeste, du précepte ou de la théorie, dont la raison se trouverait peut-être dans ce que Edouard Glissant appelle une « littérature volontaire ».

De la Négritude à la Créolité

La rupture de Légitime Défense

L'ardeur de théoriser dans la littérature antillaise contemporaine remonte en droite ligne à la rupture opérée dans les années 30, et dont le manifeste *Légitime Défense* fut le catalyseur. En 1932, un groupe de jeunes issus de la bourgeoisie martiniquaise publie à Paris un pamphlet orienté principalement contre leurs congénères imbus de culture occidentale. Dans ce manifeste, ils se mettent aussi en rupture de classe, et dénoncent violemment les valeurs bourgeoises. A une écriture qui peut être considérée comme naïve et ignorante de son statut, allait désormais succéder une écriture placée sous le signe d'une conscience extrêmement pointue de son importance. Voilà, me semble-t-il, pourquoi la théorie s'est instituée depuis lors comme partie intégrale de la littérature antillaise, lui procurant à chaque étape de son parcours comme une feuille de route, un

cahier de charges. Voilà aussi la raison pour laquelle l'on pourrait postuler une filiation de la Négritude à la Créolité, en dépit des procès faits à l'ancêtre théorique et idéologique de la littérature antillaise contemporaine. Césaire le dit lui-même dans une réponse à une question sur le mouvement de la créolité, réponse qui sonne comme une boutade. Il affirme en effet sur un ton tranchant que la Créolité était contenue dans le projet de la Négritude. Le brûlot que constitua *Légitime Défense* n'eut pas pour seule conséquence de reléguer aux oubliettes des figures qui jusque-là faisaient autorité, telles que Gilbert Gratiant et Daniel Thaly. Avec le ton incisif et la vocation iconoclaste, ce manifeste met fin à ce que Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant appellent « le mimétisme des poètes coloniaux envers leurs idoles métropolitaines » (1991 :114). Il met brusquement fin à une écriture antillaise qui s'était toujours voulue la succursale de la littérature métropolitaine, de sorte qu'on y retrouvait les mêmes provinces que dans la littérature française : les parnassiens, les romantiques, les classicistes et les symboliques. La dette d'Aimé Césaire à *Légitime Défense* n'est pas à démontrer, de même que l'on peut affirmer que l'impérieux besoin de faire profession de foi théorique et idéologique qui hante les écrivains antillais jusqu'aujourd'hui remonte à ce manifeste. C'est après la parution de ce manifeste que Césaire fait peau neuve en détruisant les poèmes qu'il avait composés jusque-là.

La première partie de l'ouvrage de Lilyan Kesteloot, *Les Ecrivains Noirs de Langue Française : Naissance d'une Littérature* a pour titre « Les Origines : « Légitime Défense » ». Situer la genèse d'une littérature à la parution d'un manifeste plutôt qu'à celle d'une œuvre créatrice est lourd de signification pour la littérature antillaise.

Kesteloot résume ainsi les deux voies que proposait René Ménéil dans ce manifeste pour sortir la littérature antillaise de l'ornière de l'aliénation et du « servilisme littéraire » :

prendre en charge le monde et ses problèmes, en une littérature qui chercherait à modifier l'existence et s'adresserait à ceux qui souffrent des mêmes passions : c'est la voie de l'efficacité ; ou bien s'approfondir soi-même, explorer son moi authentique, riche des réserves troubles et dynamiques qui font son originalité : c'est la voie de la redécouverte du vieux fond africain ! (31)

A six décennies de distances, ce sont les mêmes propositions que reprendront à une nuance près les auteurs de l'*Eloge de la Créolité*. L'on peut affirmer que la philosophie du mouvement de la Négritude dont *Légitime Défense* prépare l'avènement et qui prendra véritablement corps dans la revue *Tropiques* est, pour l'essentiel, celle dont héritent plus tard l'Antillanité promue par Edouard Glissant, et la Créolité promue par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant.

Négritude, Antillanité et Créolité

Comparant la Négritude, l'Antillanité et la Créolité comme trois tentatives de définition de la différence de l'Antillais, Richard Burton conclut que

We have, therefore, three principal ways of thinking Difference in the contemporary French West Indies : the pre-modern (Négritude), the modern (Antillanité) and – when it resists its penchant to nostalgia – the post-modern (Créolité). Identity as monad, as relation, as mosaic ; as root, rhizome and mangrove. (158)

En suggérant l'épithète post-moderne pour qualifier la Créolité, Burton ne succombe-t-il pas à la tentation des concepts en vogue et dont la séduction est si prégnante dans le discours critique contemporain ? Ne retombe-t-il pas dans l'erreur qu'il souligne dans la critique faite à la Négritude, celle d'avoir recouru aux modèles

occidentaux combattus pour définir l'identité du Noir ? La question qui se pose ici est de savoir si le post-moderne comme esthétique est approprié pour définir la littérature antillaise dans son état actuel, lorsqu'on sait qu'Edouard Glissant en est encore à la définition des conditions pour l'«irruption dans la modernité » du peuple Antillais. Mais ce qui m'intéresse surtout dans ces trois écoles c'est l'attitude, fort répandue chez les critiques, qui consiste d'une part à figer la Négritude comme pour justifier son caractère désuet, et justifier les attaques qui lui sont faites ; c'est aussi, d'autre part, la tendance qui consiste à faire peu attention au fait que Césaire, considéré comme le père de ce mouvement, était resté actif et méritait donc d'être écouté. Ce faisant, l'on occulte la différence d'époque qui permet de nuancer les différences d'une école aux autres, mais aussi, l'on oublie de se demander s'il n'existerait pas un fil conducteur qui irait de manière ininterrompue de l'une aux autres. D'ailleurs, les divergences idéologiques entre la Martinique et la Guadeloupe que Burton n'omet pas de souligner sont justement là pour suggérer une autre manière de considérer la Négritude césairienne.

Ce que toutes ont en commun, c'est qu'elles s'inscrivent dans une trajectoire historique marquée par la domination et l'asservissement, et qu'elles se résument chacune en une tentative de libération et d'accès à l'initiative historique, culturelle et politique. Césaire serait donc fondé de répondre avec agacement que la Créolité était contenue dans la Négritude. Les procès pour essentialisme ou illusionnisme qui ont été faits à la Négritude ne sauraient occulter l'essence du combat que mena le mouvement, et qui reste le même aujourd'hui :

Among the qualities, experiences and attitudes constituting negritude, the most outstanding is the heritage of suffering. All literary expression of the

black man has reference to this theme, as it is impossible to speak of him without recalling the historical fact that has marked him most deeply: servitude, either directly through slavery or indirectly through colonization. Conditioned, if not by the actual experience of slavery, at least by the knowledge of its existence as an integral part of his past, the Blackman feels himself wronged by the gratuitousness of this condition. (Washington Bâ ,27)

Sylvia Washington Bâ résume dans ces lignes la philosophie qui fut à l'origine du mouvement de la Négritude. Le débat sur la langue créole en littérature disqualifié, il resterait peu de choses dans la Créolité que la Négritude n'ait énoncé.

La théorie de l'antillanité qu'élabore Edouard Glissant est aussi une démarcation de la Négritude. Le plus grand reproche que celui-ci à la Négritude c'est d'avoir recherché dans l'universalisme la solution au problème du Noir. Selon Glissant, « Cette généralisation a fait la force et entraîné les limites de la théorie de la Négritude » (1997 :315). Il suffit de lire le *Cahier d'un Retour au Pays Natal* ou encore les textes publiés dans *Tropiques* pour tempérer la sévérité que l'on pourrait avoir à l'égard de la Négritude. La situation brossée ci-dessus par Sylvia Bâ démontre bien une continuité jamais rompue de la Négritude à l'Antillanité, puis à la Créolité. Glissant oppose en effet à la généralisation de la Négritude une

deuxième réaction, qui [...] conçoit pour toute la Caraïbe la convergence des réenracinements dans notre lieu vrai. C'est, dit-il, ce que j'ai appelé la théorie de l'antillanité. Elle a pour ambition de continuer en les élargissant à la fois la dimension africaine, qui se change ici en se retrouvant, et la souche du langage, qui se renforce en se multipliant (315-316).

Langage authentique, ouverture et enracinement, ainsi peut se résumer le chemin parcouru de la Négritude à l'Antillanité et à la Créolité. Pourtant, Aimé Césaire se définit

non moins comme un « homme d'ouverture et d'enracinement » et, citant Hegel dans *Phénoménologie de l'Esprit* dans un entretien avec Ann Armstrong en 2004, il affirme que « Ce n'est pas par la négation du singulier que l'on va à l'universel, c'est par l'approfondissement du singulier ». Césaire exprime ainsi des vues contenues dans les discours produits sur l'antillanité et la créolité, de sorte qu'au bout du compte, et toutes proportions gardées, les différences d'une école à l'autre semblent des variations d'un discours visant au même but – celui dont les préoccupations sont résumées par Sylvia Bâ – qui évolue en opérant une mue naturelle, et non l'expression de divergences irréconciliables. En se définissant comme un homme d'ouverture et d'approfondissement, Césaire reprend les deux termes qui constituent les piliers de l'Antillanité et de la Créolité, et par le même coup, inscrit ces deux écoles dans la continuité de la Négritude. La poétique de la relation, la poétique du divers chères à Edouard Glissant, et dont la Créolité n'est qu'une mise en forme esthétique, semblent donc anticipés dans le projet césairien. La filiation entre ces moments de la littérature antillaise peut donc enfin être perçue à travers cette définition négative de la négritude proposée par Amadou Ly : « Sa survie [de la Négritude] ne dépend pas de la volonté des Nègres. Elle dépend objectivement du désir sincère et irréversible de l'Autre, des autres de se départir de leurs idées aliénantes, de leur perception dévalorisantes et de leur discours méprisant. » (*Aimé Césaire, une pensée pour le XXI^e siècle* : 143). L'on ne peut manquer de percevoir ici l'écho des idées chères à Glissant, aux créolistes et même à Maryse Condé qui, dans un article au titre évocateur sur la globalisation des cultures, « O brave new world », soutient que : « It may become the creation of a universe where the notions of race, nationality,

and language, which, for so long have divided us, are re-examined and find new expressions ; where the notions of hybridity, métissage, multiculturalism are fully redefined » (1998 : 4).

L'inscription de l'Antillais dans son entour, l'exploration et l'étude de son environnement, le retour à une vision intérieure que prônent l'Antillanité et la Créolité étaient bien inscrites au cœur du projet de la Négritude, comme le montre le remarquable travail effectué par Césaire et ses compagnons dans la revue *Tropiques*. Césaire explique à Jacqueline Leiner que « Nous ne voulions pas faire une revue de culture abstraite, mais, autant que faire se peut, appréhender dans le contexte martiniquais la réalité martiniquaise, la bien situer. Nous voulions que cette revue soit un instrument qui permette à la Martinique de se recentrer » (IX). La différence majeure, sur le plan de la philosophie qui sous-tend chacune des écoles, serait, de la Négritude aux écoles contemporaines, l'ouverture à toutes les composantes raciales qui constituent la « mosaïque » des Antilles. A cette différence près, l'on peut postuler une continuité entre les discours sur la différence antillaise, continuité qui trouverait son fondement dans la stagnation de la condition du peuple Antillais, justifiant parfois le ton stressé ou désespéré des écrivains. Continuité à rechercher aussi dans une littérature qui, après plus d'un demi-siècle de production et de titres fort élogieux, met paradoxalement sa propre existence en doute et situe son avènement dans un horizon lointain.

Le paradoxe de l'existence de la littérature antillaise.

De l'esclavage à la colonisation, puis à la départementalisation, les Antilles françaises ont connu une évolution historique indéniable. Pourtant, les acquis sur le plan politique ont été sapés par une dépersonnalisation progressive et une perte de la prise sur leur destinée par les Antillais, aboutissant à l'érection d'une société artificielle et superficielle, d'une société de consommation économique et culturelle politiquement paralysée. Le terme de « génocide culturel » qu'emploie Edouard Glissant ne semble pas trop fort pour caractériser la situation du peuple antillais, une situation que Cilas Kemedjio qualifie aujourd'hui encore de « dépendance exacerbée ». En 1941 dans un texte intitulé « Naissance de notre art », René Ménil affirmait que la littérature antillaise restait à venir. Dénonçant « trois siècles de récitation » et vilipendant l'« Art abstrait des pastiches », Ménil demande à ses lecteurs antillais : « Pouvions-nous décemment venir au rendez-vous de l'art avec, en mains, les grâces empruntées d'une poésie empruntée ? Devions-nous avoir le front d'apporter des copies dont les modèles nous dénonceraient ? » Et de conclure que « L'existence du poète coïncidera avec notre existence à nous, hommes approximatifs. » (*Tropiques no 1, 61-64*). Ménil fait écho à Aimé Césaire qui, dans son propos de présentation du tout premier numéro de cette revue, lançait cette apostrophe : « Point d'art. Point de poésie. Pas un germe. Pas une pousse. Ou bien la lèpre hideuse des contrefaçons. En vérité, terre sterile et muette ».

Après six décennies d'écriture, si les Antilles ne sont plus une terre muette, elles semblent en revanche être restées une terre stérile, c'est du moins ce qu'affirment les auteurs de l'*Eloge de la Créolité*, lorsqu'ils déclarent sans hésitation que « La littérature

antillaise n'existe pas encore. Nous sommes dans un état de pré littérature : celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction auteurs/lecteurs où s'élabore une littérature » (14). Les créolistes expriment ainsi l'angoissante préoccupation qui lancine toute l'écriture d'Edouard Glissant. Ne posait-il pas dès 1958 dans *La Lézarde* cette anxieuse interrogation : « Mais peut-on nommer la terre, avant que l'homme qui l'habite se soit levé ?... ». En d'autres termes, et c'est la question que se posent tous les écrivains antillais, pour qui écrivent-ils ? Jean-Paul Sartre répondait à cette question dans *Qu'est-ce que la Littérature* en postulant la nécessité d'un public idéal comme condition sine qua none de l'écriture littéraire. Seul ce public donne à l'œuvre sa raison, qui ne naît véritablement que dans la rencontre œuvre/public. Ce destinataire idéal de l'œuvre la justifie en percevant le message qui y a été formulé expressément pour lui. Les écrivains antillais adhèrent tous au postulat césairien d'un art engagé, que le poète martiniquais expliquait ainsi : « Je ne peux imaginer, je considérerai, comme un *monstre d'égoïsme*, un Martiniquais qui ferait de l'art pour l'art ! Cela signifierait qu'il n'a jamais regardé en face de lui, où à côté de lui. Il y a une sorte d'*intolérance* de la situation collective, *cela m'engage* » Convenant tous avec Césaire de l'obligation où se trouve l'écrivain dans le contexte antillais d'engager son art, le désarroi naît de l'absence du public rêvé, le public réel étant un public extérieur, un public « inutile », un public par défaut. Ainsi, si l'écrivain antillais aujourd'hui parvient à articuler une relation étroite entre la textualité et le contexte socio-historique, la question qui reste posée à la littérature antillaise reste celle de sa définition dans un contexte de dépendance coloniale et postcoloniale. Ceci explique sans doute la propension à la théorie, aux

préceptes et manifestes dans une littérature qui, malgré le tournant décisif qu'elle prit dans les années 30, reste dans une posture de légitime défense. C'est pourquoi elle ne peut exister qu'en doutant de son existence, l'œuvre, condamnée à l'utilité publique, découvrant dans son procès son impuissance et l'impossible rencontre avec son public idéal.

CHAPITRE III

LE DISCOURS THÉORIQUE ANTILLAIS: UNE ESTHÉTIQUE DE LA DISSIDENCE

L'écrit antillais est singulièrement caractérisé par le primat du théorique sur le fictif, primauté qui fait que même les textes de nature fictive prennent souvent au fil des pages une forte tonalité théorique.⁹ Le qualificatif « *theoretically inclined writers* » employé par David Ellison pour parler des écrivains dont le travail a une forte tonalité théorique s'applique presque uniformément à tous les écrivains antillais, qui, comme j'ai essayé de le montrer au premier chapitre, écrivent avec une conscience très pointue des questions théoriques et esthétiques qui se greffent à leur écriture. Ce que j'appelle dans le discours théorique antillais une esthétique de la dissidence serait la conséquence de cette sorte de « conscience malheureuse » qui hante l'écrit antillais. En effet, la coexistence dans l'écriture d'une dimension artistique et d'une obligation d'« utilité publique » contribue d'une part, à donner au discours théorique une importance prépondérante. D'autre part, cette coexistence a pour conséquence de faire de l'écrivain antillais un dissident par essence. Le plus petit dénominateur commun des écrivains antillais c'est

⁹ *L'Isolé Soleil* de Daniel Maximin illustre ce dialogue crucial entre théorie et fiction.

leur extériorité revendiquée vis-à-vis de la France, avec laquelle la distance ici n'est pas seulement géographique. Si l'héritage du passé reste d'une pesanteur indéniable sur le peuple antillais, les écrivains s'emploient par leur travail à desserrer l'étreinte de la métropole, et à définir pour leur peuple une trajectoire qui diverge radicalement de celle imposée par un long passé d'esclavage, puis de colonisation.

De ce fait, l'écrit antillais est d'emblée politique. Edouard Glissant affirme dès 1956 que l'esprit ne peut plus se départir du monde en tant qu'espace et en tant que durée. A la suite de Césaire, il réaffirme l'urgence chez l'écrivain antillais à s'abreuver à la source de son histoire et du vécu de son peuple. L'écrivain se voit ainsi frappé d'interdiction de se complaire dans les abstractions ou la rêverie alors qu'urge la tâche d'éveil des consciences. Aussi, prévient Glissant, « Nous ne pouvons plus rêver des villes secrètes de l'Amérique du sud, sans évoquer la condition actuelle des *peones* ; et nous ne pouvons plus réfléchir à la connaissance dont l'homme est assoiffé, sans que la pulsation terrestre vienne battre contre son irrémédiable et tentatrice volée » (1956 :69). Il engage donc l'écrivain antillais à fonder son écriture dans son entour, c'est-à-dire à la politiser : « Alors, il faut écouter soigneusement [le flux] grandir ; mais s'attacher aussitôt à quelque carré de terre, à des problèmes quotidiens, à la stricte mesure de la vie » (70).

Le contexte dans lequel éclôt la littérature antillaise destine l'écriture à une trajectoire absolument politique. La politisation de l'écriture dès ses origines lui fournit en même temps un fil conducteur, de sorte que l'étude du discours théorique peut tout aussi s'apparenter à la recherche de ce fil qui, d'un texte théorique à l'autre, d'un texte de fiction à l'autre, s'efforce d'éveiller la conscience du peuple antillais et de le faire naître à

lui-même. La réflexion sur cette esthétique de la dissidence peut s'ouvrir sur quelques titres qui me paraissent significatifs, avant de s'arrêter sur des techniques d'écriture dans la littérature antillaise. Je me pencherai ensuite sur la délicate question de la rupture dans cette littérature, avant d'analyser la relation complexe entre la rupture esthétique et la dissidence politique.

A partir de quelques titres

Dans le chapitre précédent, j'affirmais que c'est l'œuvre théorique qui marque la naissance de la littérature antillaise, et en donne le ton dès l'origine. Il serait sans doute intéressant de faire attention à la manière dont la très grande importance du théorique face au fictif se traduit par la bonne fortune de tel ou de tel genre particulier en littérature antillaise. Déjà, on peut remarquer que pour une littérature dont l'expression prend racine dans les viscères de l'écrivain, la poésie semblait comme naturellement la plus apte à traduire les sentiments originels. C'est en effet par la poésie que les écrivains antillais ébranleront les assises de la société coloniale et des modèles qui leur ont été enseignés. *Pigments* de Léon-Gontran Damas et *Cahier d'un Retour au Pays Natal* d'Aimé Césaire peuvent être cités en référence à ce sujet. Pour évaluer la portée du discours théorique dans la littérature antillaise, il me semble utile de se pencher tant soit peu sur quatre titres à l'importance indéniable. Il s'agit de *Légitime Défense* publié en 1932, de *Tropiques* parue entre 1941 et 1945, de *Soleil de la Conscience* paru en 1956, et enfin de *Ecrire en Pays Dominé*, qui date de 1997.

Légitime Défense

La littérature antillaise naît dans une série de saillies où les titres jouent un rôle à l'évidence significatif. Selon Cilas Kemedjio, « La poussée de la littérature franco-antillaise décrit un mouvement de remontée des profondeurs du mutisme, une explosion de la parole qui fait du “bruit” et réclame sa place sur la scène universelle des expressions culturelles, forçant les métropoles constituées à s'accommoder de son existence » (1999 : 5). Si le titre d'une œuvre n'est jamais un choix fantaisiste, les quatre titres retenus ici montrent, à l'analyse, que le titre peut en lui seul résumer tout un projet. Les titres examinés ici sont choisis pour leur force suggestive et pour leur potentiel subversif. Ils traduisent mieux que tout autre la rupture du mutisme dont parle Kemedjio. Le premier, *Légitime Défense*, est une revue qui prend la forme d'un manifeste, et qui est publié par un groupe d'étudiants antillais à Paris en 1932. Le choix du titre est évocateur de la situation dans laquelle les jeunes étudiants antillais se trouvent. Par ce titre, les auteurs se posent comme victimes d'une agression qui leur confère un droit naturel à se défendre. L'attaque virulente contre la bourgeoisie de couleur antillaise est aussi un réquisitoire sans appel contre la France et l'aliénation que cette dernière perpétue chez l'Antillais. Les auteurs déclaraient en effet que « Issus de la bourgeoisie de couleur française [...] nous déclarons [...] que nous entendons, traîtres à cette classe, aller aussi loin que possible dans la voie de la trahison. Nous crachons sur tout ce qu'ils aiment, vénèrent, sur tout ce dont ils tirent nourriture et joie » (2). En même temps qu'il revendique le droit des Antillais à se défendre, le titre traduit surtout, de manière plus significative, la rupture

que veulent opérer ses initiateurs d'avec la société française dont ils ne se veulent plus partie prenante.

Poser la France comme l'adversaire c'est surtout la poser comme l'Autre avec qui les auteurs prenaient leurs distances. Se considérer comme en état de légitime défense pour les jeunes Antillais de l'époque était une posture dont la traduction idéologique est sans équivoque. Sujets /Citoyens français qui refusent de continuer de l'être, l'offensive lancée dans *Légitime Défense* peut être sans conteste considérée comme un acte de dissidence politique. D'ailleurs, les auteurs avouaient dans ce tout premier numéro leur intention de mieux élaborer leur programme dans les numéros qui allaient suivre. Dénonçant la dépersonnalisation chez l'écrivain antillais qui « se fait un point d'honneur qu'un blanc puisse lire tout son livre sans deviner sa pigmentation », *Légitime Défense* annonce l'avènement d'une littérature révolutionnaire qui sera l'écho de la personnalité de l'Antillais et de son histoire. Comme on le sait, ce tout premier numéro allait être aussi le dernier. La censure qui frappa la revue allait, en lui conférant son caractère purement politique, lui assurer une fortune et un retentissement certains. Conscients de la difficulté à se situer dans une position d'extériorité par rapport à l'agresseur présumé – les auteurs sont antillais (et donc français) et se retrouvent physiquement sur le sol de la métropole – le titre qu'ils choisirent avait pour but de creuser la ligne de démarcation qu'ils étaient désireux de tracer entre leur terre natale et la France. Il n'est pas hasardeux de croire que c'est cette préoccupation qui motiva le baptême de la revue d' Aimé Césaire, *Tropiques*.

Tropiques

La revue *Tropiques* paraît à Fort-de-France en Martinique de 1941 à 1945. Si les articles et les textes publiés dans cette revue ont quelque chose en commun, c'est, comme le dit Césaire, leur désir d'amener le Martiniquais à prendre conscience de lui-même. Mais le baptême de la revue me semble encore plus important que tous les textes qu'elle aurait pu publier. En effet, le titre s'annonce comme le point de rupture, à la fois géographique et idéologique avec la France. Comme le suggère Suzanne Césaire, il ne s'agit pas de se complaire ensuite dans l'auto-exotisme et la béate célébration de la luxuriance tropicale : « Allons, la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des plaintes, des perroquets. Bambous, nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers » (50). La portée de ce titre ne peut être perçue que si l'on met en perspective tout l'héritage colonial français, qui se traduit par des incongruités telles que l'enseignement de la géographie de la France (l'exemple souvent cité des quatre saisons) aux jeunes antillais, ou encore l'alignement des heures des examens officiels sur ceux de la métropole. Dénonçant alors « trois siècles de Récitation », René Ménénil souligne que « Nous avons lu la culture des autres. Les plus sots d'entre nous prennent pour la culture les textes qu'ils ont appris en classe et croient que la culture est chose qui se passe dans la mémoire » (59). Le séjour français de Césaire et de ses compagnons leur fera découvrir, tout comme avec les auteurs de *Légitime Défense*, leur différence, et suscitera le désir ardent de revendiquer cette différence. Il est en effet établi que c'est en France que l'Antillais découvre sa différence identitaire, et que s'effondre le mythe de sa francité. Mireille Rosello suggère à ce propos que « La prise de

conscience politique et littéraire qui résulte du contact avec la France fait du retour la seule stratégie possible pour un auteur déterminé à participer à la naissance d'une nation et d'une écriture antillaises » (1992 : 97).

Créée par Césaire au retour de ses études en France, la revue, de par son titre, semble bien résumer l'état d'esprit de jeunes Antillais aux prises avec leur dilemme identitaire, et soucieux de solder leurs comptes avec l'héritage de l'éducation coloniale. Le message sous-jacent est donc destiné à la France qui est mise en demeure de reconnaître la distance géographique qui la sépare de la Martinique. Mieux encore, sous la distance climatique suggérée par le titre, perce la voix dissidente qui fera de sa parution sous le régime de Vichy un exercice périlleux. On se souvient en effet des relations tumultueuses entre les responsables de *Tropiques* et l'administration coloniale sous l'occupation. Les auteurs lançaient par leur titre une croisade contre l'aliénation et l'assimilation de leur terre et de son peuple. Daniel Maximin, dans *L'Isolé Soleil*, ne manque pas de rendre hommage à cette revue phare de la conscience antillaise. Il souligne en effet que « La revue *Tropiques* que Suzanne et Aimé Césaire et René Ménil ont lancée [est] comme un défi calme et sûr à toutes nos petites et nos reniements » (156). Pour avoir connu le froid hivernal si frappant dans les relations de séjours d'Antillais en métropole, baptiser leur revue *Tropiques* est une initiative aux intentions par trop visibles. C'est aussi sur un arrière plan de contraste qu'Edouard Glissant publie en 1956 *Soleil de la Conscience*.

Soleil de la Conscience

Chez Edouard Glissant tout comme chez les autres rendus en métropole pour leurs études, c'est en terre française que se produit l'opération mentale qui aboutit à la découverte de soi en tant qu'autre, en tant qu'Antillais, et que se révèle de façon implacable la dichotomie Français/Antillais. La découverte de l'antillanité chez ceux immigrés en France se fait dans la réalisation douloureuse de leur différence, différence raciale comme mise en lumière sous la plume de Gisèle Pineau ou Maryse Condé, mais aussi différence culturelle visible dans la vie des minorités antillaises en France, tout aussi bien relatée dans le roman antillais. Pour Glissant, le signe le plus visible de sa différence qui lui est révélée c'est le dépaysement et le froid. Par une série de dichotomies opposant l'« insulaire » ou le « tropical » à la « vérité française », Glissant démontre à son lecteur comment c'est non le soleil, mais plutôt la neige qui, par un effet déceptif, le révèle à sa propre conscience. Se refusant aux séductions de Paris, à la maîtrise et l'organisation de l'espace qui par contraste lui rappellent qu'il n'a jamais possédé sa terre, la neige devient la métaphore de l'étrangeté de l'espace où il vit et l'étincelle qui illumine sa conscience. Loin de sa terre natale, c'est dans le confinement solitaire de l'exil français que s'opère la rupture avec la France : « Quels sont pourtant ce manque, ce dépérissement dont il faut que je m'évade – sinon le signe que tout être vient à la conscience du monde par son monde d'abord ; d'autant universel (pour parler large) qu'il est particulier [...] » (18).

Faisant un réquisitoire sans appel contre l'exploitation de sa terre (métaphore de la femme tétée par le serpent) et la colonisation réussie, Glissant appelle son peuple à un

« élan commun » car, dit-il, « Où que j’aie, je me sentirai solidaire de cette « parcelle de terre » (non par quelque régionalisme sentimental, mais parce que pour moi cette terre a lentement pris figure de symbole – d’une liberté à gagner, d’une éminence à sauvegarder [...], d’un élargissement et d’une conquête des domaines par tous ceux présents et à venir » (54). Engagé à une « solution française » du fait de la possession d’un passeport français entre autres, le Martiniquais avoue sa séduction tout en refusant de succomber au charme de la métropole. En lui révélant sa solitude d’immigré antillais, Paris l’éveille aussi à sa conscience et à son identité. Edouard Glissant engage alors les siens à faire le même parcours mental, car il urge pour chacun « que se lève le Soleil de la Conscience ». C’est cette prise de conscience qui est à l’œuvre dans l’essai de Patrick Chamoiseau.

Ecrire en Pays Dominé

Des quatre titres analysés ici, c’est le plus récent, le titre de Patrick Chamoiseau, qui est aussi le plus militant. L’écrivain et critique martiniquais ne s’embarrasse pas de subtilités pour décliner dès le titre l’objet de sa réflexion : la problématique de l’écriture aux Antilles françaises dans le contexte particulier d’une sujétion totale à la France. C’est toujours la question des modèles et de l’aliénation qui hante et aiguillonne l’analyse que fait Chamoiseau du statut de l’écriture dans la société antillaise post-esclavagiste et coloniale. Par son titre, l’auteur se pose d’entrée de jeu comme un sujet colonial dont la terre est sous contrôle étranger tandis que l’esprit a été subjugué par des modèles d’ailleurs. La suggestion qui est faite ici c’est que l’Antillais rejette la francité pour, comme Edouard Glissant, revendiquer sa terre et son antillanité. Et Chamoiseau de demander : « Comment écrire alors que ton imaginaire s’abreuve, du matin jusqu’aux

rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas tiennes. Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ?

Comment écrire, dominé ? » (17). L'essai du Martiniquais est la réflexion la plus synthétique et la plus attentive à l'évolution de l'écriture aux Antilles en rapport avec l'histoire. *Ecrire en Pays Dominé* reprend en écho la dénonciation de la dépersonnalisation de l'Antillais déjà fustigée dans les textes présentés ci-dessus, et postule une littérature résolument militante. Si l'on en croit son auteur, dans le contexte de « domination exacerbée » où se trouve l'Antillais, l'écriture militante est dotée d'un fort potentiel subversif, car dit-il, « La déflagration de l'oeuvre d'art dispose d'un impact direct sur ceux qui la reçoivent. [...] L'Écrire peut ainsi désagréger une domination, aiguillonner de l'énergie courante dans un sursaut » (272). Dans une configuration où peu de recours lui est laissé, l'Antillais perçoit l'art comme une arme par excellence dans le combat qu'il mène pour son peuple. La réflexion sur l'écriture à partir de ce que Edouard Glissant appelle une situation bloquée débouche donc logiquement sur les stratégies de lutte et d'affranchissement, sur la nécessité d'une écriture de combat, ce que l'auteur appelle la « poétique du guerrier ». Dans une démarche similaire à celle effectuée dans un autre ouvrage dont il est coauteur, *Lettres Créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature*, Patrick Chamoiseau retrace la trajectoire de la conscience antillaise des premières pulsions mimétiques jusqu'à l'éveil et au combat où l'écriture est appelée à jouer un rôle de premier ordre.

Plus d'un demi siècle sépare l'unique numéro de *Légitime Défense* de l'essai de Patrick Chamoiseau, *Ecrire en Pays Dominé*. Pourtant, l'identité des préoccupations est

évidente, si bien que le fil qui conduit de l'un à l'autre des quatre titres analysés ici est bien visible. Toutes proportions gardées, tous les auteurs reprennent la rengaine entonnée par les pamphlétaires de 1932, faisant ainsi de *Légitime Défense* le texte qui donne le ton de l'écrit antillais. L'éveil de la conscience antillaise prôné par *Légitime Défense* lui confère la forme d'un manifeste, forme qui sera privilégiée dans chacun des textes étudiés ici. De façon rétrospective, l'on note que cette revue aura initié le foyer qui allait illuminer la conscience antillaise. Après *Légitime Défense*, il est permis d'affirmer que rien ne sera plus pareil dans l'écriture antillaise. Mieux, la revue introduisit de façon durable, comme nous le montrerait un examen sommaire des genres en littérature antillaise, la prépondérance du manifeste et de l'essai sur l'œuvre de fiction. Comme nous l'avons vu, chacun des titres semble annoncer l'autre dans cet effort finalement collectif d'éveil du peuple antillais à lui-même.

De l'une à l'autre œuvre, la posture dissidente est indéniable, et la rupture postulée par le titre se traduit par une écriture sagement tenue en éveil. Par son titre, Patrick Chamoiseau fait écho à Césaire, et chez l'un comme chez l'autre, le terme « pays » n'est jamais une simple clause de style, ni même l'expression d'un chauvinisme vain, mais plutôt la conviction que leur pays est bien distinct de la France, puissance tutrice. Edouard Glissant renchérit cet attachement à la terre, et situe l'accès de l'Antillais à la pleine initiative dans un avenir où il possèdera sa propre terre. En 1932, *Légitime Défense* formulait le vœu que naisse une littérature pour accompagner le projet révolutionnaire dont elle était porteuse. Une soixantaine d'années plus tard, évaluant le chemin parcouru, Patrick Chamoiseau pose la rencontre entre la production littéraire et le

peuple antillais comme le point de naissance de cette littérature dont l'œuvre aura valeur de pistolet chargé, selon l'expression de Robert Musil. Par ailleurs, l'étude de Patrick Chamoiseau est particulièrement intéressante dans la mesure où elle révèle ce qui, dans l'écriture antillaise, est devenu une constante indéniable : il s'agit du dialogue qu'entretiennent entre eux les textes.

Intertextualité et voix narrative dans l'écrit antillais

D'écho en écho, l'œuvre littéraire aux Antilles n'offre presque jamais uniquement une prise sur la réalité ou la situation du peuple antillais. Elle est aussi très souvent le lieu d'un dialogue avec les autres écrivains, avec les autres textes qu'ils ont écrits. *Ecrire en Pays Dominé* de Patrick Chamoiseau par exemple répercute explicitement les idées promues dans les trois autres titres analysés ci-dessus. De façon plus subtile, l'éveil de la conscience suggéré par l'un des titres d'Edouard Glissant est perceptible dans l'« aube » comme moment propice à la prise de conscience dans la phrase qui scande le discours de Césaire dans le *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, « Au bout du petit matin... ». Le jeu de miroir qui résulte de ce phénomène si prégnant dans la littérature antillaise ne se contente pas refléter l'esprit des textes précédents, il les reprend souvent à la lettre, faisant ainsi de maints textes antillais des lieux de rencontre entre plusieurs voix. L'on peut à loisir citer les références à Edouard Glissant dans l'œuvre fictive de Patrick Chamoiseau, ou encore dans le manifeste *Eloge de la Créolité*. L'étude de l'esthétique littéraire ici peut utilement analyser le dialogue qu'entretiennent à travers leurs écrits les auteurs antillais, que ce soit les textes théoriques ou fictifs. Cette analyse permettra de

voir comment l'esthétique en littérature antillaise francophone s'élabore non par un nombre limité d'écrits théorisants, mais plutôt par un réseau de textes qui met à contribution tous les genres. Dans les textes de nature fictive, la voix narrative requiert une attention particulière du fait de son statut singulier. En effet, ici, les techniques narratives sont très souvent le lieu par excellence d'inscription de la « différence » et de la rupture antillaise. L'étude du dialogisme et de la voix narrative n'aura pas pour objectif de mettre au jour l'esthétique propre à tel ou tel auteur, travail qui a été à l'origine de nombreux articles et monographies. Il s'agira plutôt de voir comment cette esthétique se dessine par une sorte d'effort collectif à travers des textes qui se parlent et se répondent de loin en loin, dans une pratique scripturale qui brouille les lignes génériques et confère finalement à la quasi-totalité des textes antillais une dimension théorique. Il sera alors question de s'attarder sur cette autre hantise dans l'écriture antillaise, la réflexion sur l'utilité de l'écrit et sur le rôle de l'écrivain au moment même où s'épanouit l'écriture fictive.

Du dialogisme comme constante dans les textes antillais

Dans le chapitre précédent, j'affirmais qu'il est possible de considérer que la littérature antillaise contemporaine répond, dans une très large proportion, à l'appel lancé par Aimé Césaire dans le *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, et que Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau appellent « poétique du cri » (1991, 121). Jean Bernabé se joint à eux dans *l'Eloge de la créolité* pour affirmer justement que « La Négritude césairienne est un baptême, l'acte primordial de notre dignité restituée. Nous sommes à jamais fils de Césaire » (18). Il est établi qu'en lançant le cri contenu dans son *Cahier*, Césaire lui-

même répondait dans une certaine mesure à l'interpellation des pamphlétaires de *Légitime Défense*. Dans la réédition de *Légitime Défense* en 1978, René Ménil fait bien de remarquer que « *Pigments de Damas* (1937) et *Cahier d'un Retour au Pays Natal* de Césaire (1939) viennent répondre à cette faim de littérature dont la revue était l'expression passionnée ». Une lecture attentive du poème de Césaire par exemple révèle entre ce texte et *Légitime Défense*, puis *Pigments de Damas* une convergence de vues visible notamment dans la critique du larbinisme caractéristique des Antillais éduqués à l'école française. C'est cette élite de couleur que raillent tour à tour Damas et Césaire dans un tour ironique et grinçant, mais dont la dénonciation est une réminiscence du procès initié dans *Légitime Défense*. Il s'agit, comme le disait la revue, de « [C]eux [qui], à force de conformisme se font une blancheur » (4), et dont Damas tançait l'aliénation dans ses poèmes « Hoquet », puis « Solde » d'ailleurs dédié à Aimé Césaire. Césaire dressera le portrait-type de l'Antillais aliéné dans l'extrait devenu célèbre : « Ceux qui se drapent de pseudomorphose fière ; ceux qui disent à l'Europe : « Voyez, je sais comme vous faire des courbettes, comme vous présenter mes hommages, en somme, je ne suis pas différent de vous ; ne faites pas attention à ma peau noire : c'est le soleil qui m'a brûlé » (29). L'identité entre le « très bon nègre » de Césaire et ce que *Légitime Défense* appelle la « bourgeoisie de couleur française » est indéniable, et c'est bien au même personnage que réfèrent les extraits ci-dessus.

L'intertexte de *Légitime Défense* se fait encore plus explicite lorsque le discours césairien prend un ton militant et plus combatif, comme dans cet appel :

« C'était un très bon nègre

et il ne lui venait pas à l'idée qu'il pourrait houer, fouir, couper tout, tout autre chose vraiment que la canne insipide » (30).

Voici le poète pris en flagrante campagne pour une révolution violente. Qui ne voit en effet que dénonçant le conformisme et la soumission (notamment dans l'image du nègre « coupeur de canne », le poète invite les siens à transformer l'outil de soumission en arme de combat. La litote ne saurait échapper au lecteur attentif, tout comme la quasi-identité avec ce passage de *Légitime Défense* auquel Césaire emprunte explicitement : « Quelques-uns apprennent à accommoder l'indigène avec la perspective de « faire » toute une carrière en Afrique comme Européens. Administrateurs ils iront piller leurs congénères, magistrats les juger, officier les assassiner [...] Pendant ce temps, dans les campagnes, des noirs continuent à couper la canne et ne pensent pas encore à couper la tête de ceux qui ne cessent de les trahir » (4).

La Lézarde d'Edouard Glissant est, de par sa date de publication, le roman le plus proche du poème de Césaire. A la lecture, l'on constate que l'auteur emboîte le pas au précurseur de la négritude militante, et reprend le plus fidèlement la problématique énoncée dans le *Cahier d'un Retour au pays Natal* de Césaire. En effet, qu'il s'agisse de la misère, de l'exploitation (notamment à travers la plantation de canne à sucre comme motif récurrent), de la rupture entre le passé et le présent, et du questionnement sur l'avenir, Edouard Glissant se fait largement l'écho des préoccupations qu'exprimait Césaire dans son œuvre pionnière. Ainsi, l'intertexte césairien peut être analysé chez Glissant à travers deux notions fondamentales, celle du héros et celle du peuple. Le héros de *La Lézarde* a une trajectoire à bien des égards identique à celle du héros de Césaire.

L'un et l'autre se posent en libérateur de leur peuple, mais cette mission n'est endossée que concomitamment à une sorte de parcours initiatique au cours duquel le personnage doit au préalable découvrir l'étendue de la misère de son peuple, prendre conscience de l'enjeu que représente la terre et de la nécessité de la conquérir, découvrir la rupture qu'il y a entre le passé et le présent de son peuple et percevoir l'urgence à relier l'un et l'autre pour restituer à son peuple sa personnalité et son identité véritable.

La flamme qui consume le héros de Césaire à l'exploration de son histoire est pareille à celle qui s'exprime dans ces propos de Mathieu s'adressant à Thaël :

« Confronté alors à ces choses d'hier qui nous ont fait si sûrement, je suis saisi de vertige » (83). Ces « choses d'hier » sont à n'en pas douter le passé qui, chez les écrivains antillais (et Césaire le premier), explique la situation présente, et où figurent essentiellement la longue condition d'esclave et l'aliénation qui s'en est suivie plus tard à travers l'instruction. Le travail de Mathieu, tel qu'il l'explique à Thaël, est alors identique à la tâche du héros césairien et consiste à exhumer le passé pour expliquer aux siens les données du présent. Mathieu peut alors résumer en ces quelques mots la portée de la mission qui est assignée par le groupe de jeunes révolutionnaires à Thaël : « Tu es venu pour décider, oui ; tu raccordes le passé bruissant au présent plein d'amertume » (84). Se retrouve ainsi exprimée explicitement sous la plume de Glissant l'un des thèmes chers à tous les écrivains antillais, le passé. Comme Glissant et tous les auteurs concernés par la présente étude le montrent, le passé et la lecture qui en est faite constituent un enjeu majeur dans la portée de l'écriture antillaise. S'il est d'une importance capitale, c'est parce que seule sa relecture par les Antillais peut permettre d'écrire une histoire

différente de l'histoire « reçue », et déconstruire les schémas mentaux imposés par une histoire faussée et écrite avec un regard de l'extérieur.

A côté de la figure du héros, le peuple constitue chez Glissant, comme avant chez Césaire, un sujet de préoccupation. L'image césairienne d'un peuple qui ne sait pas faire foule, d'une foule bavarde et muette, d'une foule passée à côté du seul vrai cri qu'on eût été en droit d'attendre d'elle est reprise par Glissant qui, lui aussi, recherche un facteur unificateur, un point de ralliement pour son peuple. D'où la franchise désabusée du narrateur dans cette perception qu'a le juge après l'acquittement de Thaël :

Le juge se rassurait ainsi. Oui, ils avaient profité de la circonstance, il fallait considérer cette agitation comme impatience de boire et de crier. Il n'y avait là nulle signification plus grave. Ce peuple est comme un enfant. Ils sont bruyants, mais enfin ils sont gentils. Ils ne pensent pas plus avant.
(165)

Cette infantilisation du peuple dont la liesse après l'acquittement de Thaël est à mettre au compte de sa joie de vivre toute naturelle et non d'une ferveur révolutionnaire rappelle, avec la propension à boire de l'alcool et faire la fête, le peuple que décrit Césaire à son retour au pays. L'amertume est bien visible chez le narrateur de Glissant, et est une réminiscence de celle de Césaire décrivant son peuple. Le fait que le juge attribue la joie du peuple à sa nature festive dégonfle entièrement l'acte de Thaël qui vient de supprimer « l'ennemi », transforme cet acte hautement symbolique en un banal accident, et du coup, menace de vider l'assassinat de Garin de toute signification. Dans ce sens, le peuple sous la plume de Glissant en est encore au même stade que chez Césaire, et le peuple en tant qu'entité et force politique reste une donnée subjonctive. C'est à cet égard

que deux autres motifs césairiens prennent du relief sous la plume de Glissant, l'aube et la station debout.

Dans le *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, c'est à l'aube qu'émerge la conscience du sujet dominé, et que dans la dissipation de l'obscurité, s'opère le déchirement de la nuit qui embrumait l'esprit du poète. L'aube devient, au fil des pages, dans la scansion du morceau « Au bout du petit matin » la métaphore du moment où s'illumine la conscience, et où le sujet se révèle douloureusement à lui-même et décide de s'assumer. Ainsi, le parcours qui chez Césaire mène du captif étendu dans la cale du bateau au peuple debout à la fin peut se comprendre aussi comme la trajectoire de la conscience qui va de l'ignorance à la révélation de soi, de l'obscurité esclavagiste et coloniale à la lumière de la liberté. La dichotomie obscurité / lumière est reprise par Edouard Glissant, qui en fait un motif essentiel de l'action dans *La Lézarde*. L'on note que dans ce roman, les protagonistes sont aux prises avec l'obscurité, qu'ils n'auront de cesse qu'elle n'ait cédé la place à la clarté. Chez le narrateur, la connaissance et la douleur sont étroitement liées, et la connaissance ne peut être atteinte que dans la douleur. Il s'agit, dans cette logique, de la douleur inhérente à la déchirure du voile d'ignorance dans laquelle est maintenu son peuple. C'est ainsi que parlant du cours de la rivière qui jouera un rôle de premier ordre dans le projet révolutionnaire, celui-ci affirme : « Je ne sais pas encore [...] que ce flot sans retour mène au-delà de nos magies, qui est l'aube de la vraie et douloureuse science » (35). L'aube et la rivière sont ainsi associées dans un couple qui en fera des acteurs majeurs de l'action. Celle-ci s'ouvre à l'aube avec le jeune Thaël qui quitte la montagne pour aller à la rencontre des jeunes révolutionnaires, et au fur et à mesure qu'il

marche, le soleil monte comme pour dégager la brume qui obscurcit la conscience. Que ce soit le métal noir des canalisations qui acheminent la canne à sucre (symbole par excellence de l'oppression), que ce soit les « cannes sinistres » ou encore la « route noire » qu'est la « grande artère coloniale », il ne fait aucun doute que le noir connote l'oppression, et appartient au même champs sémantique où Césaire puise ses contrastes. La nature est donc étroitement associée au destin du peuple antillais, que ce soit pour traduire sa condition ou pour venir à son secours, ainsi que le suggère cet appel lancé à la Lézarde : « N'avait-elle pas compris que dans le ciel nous guette ce fantôme ? Une ombre qui sur toute la terre efface la chaleur, et dont l'ombre c'est la misère par ici ! » (29).

C'est Mathieu qui, expliquant son travail d'historien, résume les enjeux de la lutte dans laquelle ils sont engagés, et dont il est le leader : « L'éclat de l'aube m'enivre, mais nous avons perdu l'éclat !... Il faut remonter si loin, si loin, avant d'entrevoir les premières lueurs. L'histoire de notre peuple est à faire (c'est mon travail : je mets à jour les archives de la ville), et ainsi, nous nous connaissons » (83). Le jeune Mathieu est l'historien qui combat ce que Glissant appelle la « surdétermination » de l'histoire antillaise (1997 : 271-276).

Le combat de ce peuple se résume en une confrontation entre les forces de la nuit qui « surdéterminent » son histoire, et celles antagonistes du jour, d'où l'enjeu majeur que revêt l'élection du représentant : « Ces élections dépassaient l'enjeu habituel, ce n'était pas seulement l'affaire d'élire un Représentant, il fallait maintenant savoir si la nuit était tarie, si c'était enfin l'aube » (191). L'aube et le soleil revêtent au terme de cette

équipée une importance fortement symbolique. C'est le même soleil qui éblouit, réchauffe et protège, sacrant l'avènement d'une nouvelle ère.

Le peuple dans *La Lézarde* inaugure cette nouvelle phase de son histoire aussi par un autre symbole césairien, la station debout. Le narrateur pose en effet au seuil de son récit cette question fondamentale : « Mais peut-on nommer la terre, avant que l'homme qui l'habite se soit levé ?... » (20). En cette interrogation, se résume toute la problématique de l'existence d'une écriture antillaise, d'une écriture autonome et qui soit l'expression d'une personnalité et d'une identité assumée. Peut-on, se demande le narrateur, légitimement revendiquer une voix dans la condition actuelle de sujétion de notre peuple ? La question sous-jacente n'est autre que celle de l'utilité de la parole et des mots dans un contexte qui pose la question de leur efficacité. Ainsi, le texte glissantien, tout comme la poésie césairienne qui le précède, pose la difficile question de l'efficacité du verbe chez le sujet post-colonial sous domination. Alors, chez l'un comme chez l'autre, la prise de parole et la naissance du peuple sont deux actes solidaires et coexistentiels, chacun fécondant l'autre, comme nous le montre la parole incantatoire de Césaire dans le *Cahier*. La question de la station debout que pose Glissant au début de *La Lézarde* trouve sa réponse au bout d'un parcours symboliquement identique chez les deux écrivains antillais. C'est au terme de l'exploration de son pays et de l'inventaire de sa condition que le héros césairien finit « inattendument debout et libre », trajectoire mentale semblable à celle des jeunes combattants de la liberté dans *La Lézarde* : « Lorsque paraît le premier soleil, la Lézarde surprise en son détour semble là s'assoupir,

guetter l'astre, jouer à la dame, prudente ; puis soudain elle bondit, c'est comme un peuple qui se lève » (33).

Ce passage qui met en lumière toute la symbolique du fleuve éponyme souligne en même temps le mouvement qu'opère le peuple dans le roman d'Edouard Glissant, qui se lève tout en se nommant dans un double déploiement, de sorte que le résultat de l'inventaire réalisé tout au long du trajet peut être fait par Thaël au terme du parcours : « Regarde. J'ai vu tout le pays s'ouvrir devant moi [...] Et puis la Lézarde, depuis la source jusqu'à la mer. Et avec la Lézarde, j'ai connu la terre, les mornes rouges, la terre grasse, les sables. Bon. Avec les amis, nous avons découvert le pays. Nous ne savions rien, mais nous avons regardé à la fin. Et à la fin nous avons pu le nommer, en toute connaissance » (241).

L'on peut, sans exagération, affirmer que *La Lézarde* poursuit dans une très grande mesure le projet militant césairien en transformant la parole poétique incantatoire en une prose révolutionnaire. Dans son roman, Edouard Glissant se fait l'écho de la « poétique du cri » dont parlent Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1991 : 121-122), l'auteur parle de façon insistante de l'urgence pour le peuple à pousser son cri. C'est ainsi que d'un auteur à l'autre, les écrivains antillais adhèrent au projet prométhéen dont Césaire fut le chantre, et qui consista à donner la parole à son peuple. En écrivant *Traversée de la mangrove*, Maryse Condé ne déroge pas à ce principe.

L'œuvre de Maryse Condé est souvent présentée comme s'inscrivant en rupture avec les écoles de pensée de la littérature antillaise. Aussi, *Traversée de la Mangrove* a-t-il parfois été perçu par la critique comme une attaque à ce que j'ai nommé ci-dessus une

« littérature prométhéenne », une réponse aux créolistes et une critique de l'héroïsme masculin aux relents patriarcaux dans la littérature antillaise. La figure centrale de Francis Sancher est le fond sur lequel se développent la majorité de ces lectures que détermine aussi sans doute la nature frondeuse de la romancière. C'est du moins ce que suggère par exemple Kathleen Balutansky en affirmant que « The fundamental irony of Condé's novel is that its dead Caliban lays bare the possibility of ever recovering a « conscience commune », and the danger of pursuing it ».¹⁰ Cependant, si l'on considère que l'éclatement du foyer de narration dans *Traversée de la mangrove* traduit le souci de la romancière de contester d'emblée toute centralisation du pouvoir narratif et de la parole par/sur une figure centrale, l'on peut alors scruter le texte de Maryse Condé pour voir ce qui le rapproche et ce par quoi il s'incère dans un discours antillais endogène. Dans ce sens, la parole que distribue l'auteur à une multitudes de narrateurs suggère, non pas comme le conclut Balutansky, que « In Rivière au Sel there is no collective consciousness, no comprehensive story, only fragmented perceptions and self-centered memories », mais plutôt, elle me semble inviter à considérer la mort comme le plus petit dénominateur commun qui force la communauté dispersée à s'assumer et à se dire en tant que communauté à partir du prétexte qu'est la mort d'un inconnu. Il suffit, pour s'en convaincre, de s'arrêter sur le témoignage de chaque personnage, qui, fidèle au rituel classique de la veillée mortuaire, finit par être moins une réflexion sur la mort du défunt que sur la vie de ceux qui lui ont survécu. La mort offrirait de ce fait à la communauté un miroir dans lequel se regarder sans complaisance.

¹⁰ « Créolité in question: Caliban in Maryse Condé's *Traversée de la mangrove* », *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, pp 101-111.

Sous la plume de Maryse Condé, se dessinent les mêmes « Antilles dynamitées d'alcool » et minées de mille petits maux. Sous-jacente à la réflexion sur le mort, pointent des préoccupations plus profondes sur la condition des Antillais. La situation géographique de l'île perçue comme un jouet entre les mains de la nature est une préoccupation que partageait déjà Césaire, chez qui la mer frappe la plage « à grands coups de boxe », « la mer est un gros chien qui lèche et mord la plage aux jarrets, et à force de la mordre, elle finira par la dévorer » (1937 : 34). On retrouve la même considération angoissée de l'île chez les habitants de Rivière au Sel, et c'est Moïse qui parle de la calebasse de cette petite île que ballotte la mauvaise humeur de l'océan. Cette angoisse d'insulaire est l'une des préoccupations les plus récurrentes chez les écrivains antillais, chez qui l'exiguïté géographique de l'île est toujours éprouvée comme une métaphore de l'impasse géopolitique dans laquelle elle se trouve. Maryse Condé n'échappe pas au questionnement sur l'utilité de l'écriture qui hante tout écrivain antillais, interrogation qui apparaît bien tôt dans son récit à travers les personnages de Francis Sancher et Lucien Evariste. A l'annonce que l'intrus est écrivain de profession, la population de Rivière au Sel s'exclame : « Un écrivain, est-ce donc un fainéant, assis à l'ombre de sa galerie, fixant la crête des montagnes des heures durant pendant que les autres suent leur sueur sous le chaud soleil du Bon Dieu ? » (219).

La romancière peint une société antillaise « ordinaire », caractérisée par les mêmes clivages de races et de classes, avec une attention ironique pour la « bourgeoisie de couleur » qui fit l'objet de violentes critiques sous la plume de Césaire et Fanon, ou encore dans *Légitime Défense*. Emmanuel Pélagie en est la parfaite illustration, dont la

femme dresse le portrait révélateur du bourgeois « typique » antillais : « Sous ses beaux discours, il méprisait secrètement ses compatriotes et ne se sentait en harmonie qu'avec les métropolitains qui défilaient à notre table. Il paradait devant eux, mettant sur l'électrophone des disques d'opéras, *La Flûte enchantée* ou *Madame Butterfly*. Jamais une biguine, une mazurka ! » (208).

Condé reprend la question obsédante de la race, et fait écho aux réflexions de Frantz Fanon, notamment dans *Peau Noire, Masques Blancs*. C'est le personnage de Léocadie Timothée qui fait un procès à ses parents pour son physique ingrat, et les condamne d'avoir cru qu'il était plus important d'éduquer les Noirs. Elle découvre une société où seuls comptent le teint de la peau et les nuances résultant du mélange entre diverses races. Aussi, conclut-elle avec amertume : « Je me mis à en vouloir à la terre entière, à mes parents surtout qui croyaient qu'améliorer la race consistait à l'instruire, à lui bourrer le crâne de leçons d'histoire et de géographie locale ! A moi, il n'aurait suffi que d'un peu de beauté. Ou à défaut d'une peau claire qui chez nous fait le même usage » (144-145).

Pourtant, la voix de la conscience antillaise n'est pas éteinte pour autant : « Mais j'aimais lire ! Lire ! Je regrettais seulement que les livres ne parlent jamais de ce que j'étais, moi, petite Négrresse noire, née à Rivière au Sel », dira avec amertume Man Sonson (84). C'est la même dépersonnalisation qui constitue la toile de fond de *La Lézarde*, et justifie le combat que doivent mener Mathieu et ses compagnons. L'historien qu'il est peut donc constater à la fin que « C'est cela le plus criminel : quand on vole à un peuple son âme, qu'on veut l'empêcher d'être lui-même, qu'on veut le faire comme il

n'est pas. Alors, il faut qu'il lutte pour ça, et le fruit à pain est amer » (228). A ce sujet, il est significatif que dans le roman de Condé, c'est le personnage de Xantippe qui boucle la série de témoignages à la veillée de Francis Sancher. Xantippe, considéré par les siens comme un vaurien à l'esprit fêlé, s'avère en réalité le nègre-marron dont la figure émerge dans la littérature antillaise comme symbole par excellence de la résistante. Xantippe fait preuve d'un panthéisme aux accents césairiens, cette fusion de l'être avec la nature, tandis que sa revendication de son entour dont il a fait l'inventaire participe d'une démarche identique à celle des protagonistes de *La Lézarde*. Ne dit-il pas justement : « J'ai nommé tous les arbres de ce pays [...] Les arbres sont nos seuls amis [...] J'ai nommé les roches au fond de l'eau et les poissons, gris comme les roches. En un mot, j'ai nommé ce pays » (241-242).

L'inventaire de cette richesse n'est pas un simple exercice d'exploration, mais s'apparente, comme dans *Tropiques*, à une entreprise de réappropriation du pays dont on a été spolié. Xantippe se pose donc à la fin du récit de Maryse Condé comme la conscience vigilante du peuple antillais, celle que les épreuves de la vie ont mise à rude épreuve, mais qui est restée à jamais en éveil : « J'ai vu s'ouvrir les écoles et, n'en croyant pas mes oreilles, j'ai entendu les enfants chanter : « Nos ancêtres les Gaulois... » (244).

Le couple Xantippe-Sancher sur lequel je reviendrai dans l'analyse du héros de roman antillais est révélateur des véritables raisons de la fixation de cette communauté sur Francis Sancher. L'attention portée à ce dernier permet de voir dans quelle mesure le récit de Maryse Condé rejoint, contrairement à une opinion répandue, une communauté

de préoccupations sur le sens du destin des Antillais. Francis Sancher ne vaut point par lui-même, il ne vaut qu'en tant qu'il incarne chez les Antillais un rêve impossible, le rêve d'une révolution à la cubaine. Dans la fixation qu'opère sur lui cette petite communauté, s'inscrit en creux le rêve d'émuler Cuba, et de fédérer le peuple Antillais autour d'une figure héroïque semblable à celle de Fidel Castro. C'est par la voix de Lucien Evariste que s'exprime ce rêve:

Lucien était heureux d'être revenu au pays, sitôt terminée sa maîtrise. Plus souvent qu'à son tour, il est vrai, un poignant regret le prenait de la torpeur de cette terre stérile qui ne parvenait pas à accoucher de sa Révolution. Ah, être né ailleurs ! Au Chili ! En Argentine ! Ou tout simplement à un jet de pierre, à Cuba ! Vaincre ou mourir pour la liberté ! (217)

Ici, le roman de Maryse Condé rentre dans un dialogue ouvert avec les textes qui l'ont précédé. Lucien c'est le bourgeois Antillais en rupture de classe qui publia le brûlot que fut *Légitime Défense*, c'est aussi le héros césairien qui rentre de son séjour en métropole pour prendre en charge le destin de son peuple. L'on comprend ainsi la séduction qu'opère sur les hommes Francis Sancher, qui tient au seul fait qu'il aurait combattu dans la Sierra Maestra aux côtés de Fidel Castro.

La dichotomie France-Antilles revient aussi de façon récurrente, avec la remise en question de la participation des Antillais à la Grande Guerre, ou encore la démythification de la métropole : « Souvent des camarades de la poste se faisaient muter en métropole. On les voyait aux congés annuels, une blonde au bras, un lac de tristesse au fond des prunelles et les houles amères de l'exil labourant les commissures de leurs lèvres » (48).

Le cliché de « négropolitains »¹¹ revenant au pays exhiber leur belle réussite est désormais un thème classique de la littérature antillaise, phénomène qu'analyse Edouard Glissant dans *Le Discours Antillais*, tout comme la situation économique des Antilles dont l'effondrement de l'économie de traite a jeté les populations en proie à une économie capitaliste essentiellement prédatrice. C'est à travers le témoignage du petit Joby que *Traversée de la mangrove* s'aligne résolument sur le discours de la conscience antillaise : « Lucien Evariste dit qu'à nous aussi, il faudrait une révolution et un Fidel, mais qu'hélas, cela n'arrivera pas. La société de consommation a pourri le cœur des Guadeloupéens, comme le sucre les dents des Polynésiens » (95). Son texte rejoint de ce fait, et sans qu'il y paraisse, les « classiques » de la révolution que sont *Pigments*, *Cahier d'un Retour au Pays Natal* et *La Lézarde*.

Dans la littérature antillaise contemporaine, *Texaco* de Patrick Chamoiseau peut être considéré comme le texte dialogique par excellence. Le romancier martiniquais se propose de retracer trois siècles d'histoire pour témoigner de l'élan qui arracha les esclaves des plantations pour les porter à la conquête de la ville coloniale. Mais l'objectif primordial de l'entreprise de Patrick Chamoiseau c'est de considérer l'histoire de la Martinique et des Antilles de façon plus globale à partir d'une perspective radicalement différente. Dénonçant la chronique coloniale et délaissant l'écriture narrative classique, l'écrivain ambitionne de révolutionner les techniques narratives tout en « réinventant » l'histoire de son peuple. Ces options prises dès l'incipit du roman produisent un texte qui est, au fil des pages, un carrefour où rentrent en dialogues plusieurs voix, et où se croisent

¹¹ Néologisme utilisé pour désigner les Antillais immigrés en France et qui reviennent visiter le pays.

tous les discours qui animent le présent aux Antilles, qu'il s'agisse de l'actualité littéraire ou de l'actualité tout court. Outre l'écrivain, les voix prépondérantes dans le roman de Patrick Chamoiseau sont celle d'Aimé Césaire et d'Édouard Glissant. Le dernier offre au roman son encadrement esthétique et idéologique.

Comme Glissant, Chamoiseau s'interroge tout au long sur la problématique d'une écriture authentiquement antillaise, c'est-à-dire d'une écriture « informée de la parole, et des silences, et qui reste vivante, qui bouge en cercle et qui circule tout le temps, irriguant sans cesse de vie ce qui a été écrit avant, et réinvente le cercle à chaque fois comme le font les spirales qui sont à tout moment dans le futur et dans l'avant, l'une modifiant l'autre, sans cesse, sans perdre une unité difficile à nommer » (413). L'intertexte glissantien ouvertement revendiqué par Chamoiseau définit la vocation de son écriture romanesque, et ambitionne d'exhumer sous l'« Histoire des gouverneurs, des impératrices, des békés [...] » les histoires mutilées par la censure coloniale. Il s'agit d'un projet révolutionnaire dont Édouard Glissant pose les enjeux dans *Le Discours Antillais* : « Là où se joignent les histoires des peuples, hier réputés sans histoire, finit l'Histoire. (Avec un grand H.) L'Histoire est un fantasme fortement opératoire de l'Occident, contemporain précisément du temps où il était seul à « faire » l'histoire du monde » (227). Il précise aussi que « Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire, à partir des traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel » (227-228). L'urgence du travail de mémoire historique qui est à l'oeuvre dans *Texaco* est la même qui pousse le jeune Mathieu dans *La Lézarde* à sauver les archives de la ville, et ce même au prix de sa santé. Sous la plume de Patrick

Chamoiseau, ressurgissent les grandes questions qui lancinent les personnages de *La Lézarde* et de *Traversée de la Mangrove*. L'auto-dévalorisation consécutive à des siècles de sujétion est l'un des traits distinctifs de la bourgeoisie de couleur, dont Gros-Joseph et Alcibiade sont les prototypes. Tous rêvent d'un « séjour merveilleux en cette bonne terre de France où la bestiole esclave redevenait humaine » (91). C'est cette frange de la population qui copie jusqu'à la caricature le « maître » blanc qu'elle ne cesse de singer. Alors, les clivages raciaux et l'obsession de blanchir la race, la résistance et l'assimilation, la dichotomie campagne/ville et les enjeux qui se nouent autour de la conquête de la ville constituent la matière première du roman de Chamoiseau.

Comme chez Edouard Glissant l'assaut sur la ville est rendu indispensable en tant qu'elle est le point névralgique du système oppressif. La trajectoire d'Esternome dont le mentô prescrit de quitter la campagne pour aller à la conquête de l'En-ville est semblable à celle du jeune Raphaël de *La Lézarde*, le jeune marron qui doit quitter sa retraite solitaire pour descendre dans la plaine et frapper le pouvoir dominateur au cœur de celui-ci. C'est la narratrice qui explique en ces termes ce que symbolise aux yeux des nègres la ville créole : « Ville haute. Ville massive. Ville porteuse d'une mémoire dont ils étaient exclus, Pour eux, l'En-ville demeurerait imprenable [...] Ces parcs, ces jardins, tous ces gens qui semblaient en manier les secrets ? Bonbon lui dit un jour, et il avait raison, que l'En-ville c'était une Grand-case. La Grand-case des Grand-cases » (107)¹². La ville créole sous le système esclavagiste (*Texaco*) est identique à la ville sous le régime colonial (*La Lézarde*). Elle symbolise le pouvoir, elle est cette forteresse que le sujet

¹² Dans la topographie de la plantation esclavagiste, la Grande-case est la maison du maître, et le centre qui régent la vie de la plantation.

n'aura de cesse qu'il n'ait pénétré. Elle est, en dernière analyse, le siège du pouvoir que les protagonistes visent à renverser.

Dans ce sens, l'élection revêt un enjeu capital dans la lutte que mènent les protagonistes pour le contrôle de leur destin. L'euphorie de la victoire électorale qui porte Césaire au pouvoir dans *Texaco* rappelle l'ambiance dans laquelle les révolutionnaires de *La Lézarde* reçoivent l'élection du Représentant. Sous la plume de Patrick Chamoiseau, Aimé Césaire devient alors un personnage central de l'histoire qui s'écrit à la limite du réel et du fictif dans un style qui renchérit le dialogue avec l'œuvre césairienne, artistique et politique. La parole invocatoire du *Cahier d'un Retour au Pays Natal* trouve dans *Texaco* sa matérialisation lorsque Césaire, lancé à la conquête de la mairie de Fort-de-France, redonne à son peuple la dignité dont il a été spolié : « Il nous porta l'espoir d'être autre chose. De voir ce petit-nègre, si haut, si puissant, avec tant de savoir, tant de paroles, nous renvoyait une image enthousiasmante de nous-mêmes. Nous avions désormais le sentiment que nous pouvions nous en sortir et conquérir l'En-ville » (320). Césaire politique et héraut de son peuple devient un personnage clé de l'accès du peuple martiniquais à la fierté et à l'humanité, donnant à son œuvre poétique une tonalité prophétique indéniable. C'est encore la force invocatoire du *Cahier* qui, finalement, scelle le destin du quartier Texaco en le sauvant de la démolition, lorsque Marie-Sophie en cite un extrait chez Aimé Césaire en personne : « et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête et nous savons maintenant que le soleil tourne autour de notre terre, éclairant la parcelle qu'a fixée notre volonté seule [...] » (470). Le fragment du texte césairien, et précisément le passage choisi met en relief la portée du *Cahier* en tant qu'il

donne au peuple antillais l'armement mental et psychologique dont il a besoin pour se relever de sa longue sujétion. C'est dans ce grand projet que s'inscrit aussi le récit de Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*.

Le roman de Gisèle Pineau pose la problématique raciale et la mémoire du passé au cœur de sa réflexion sur la situation du peuple antillais, et fait de l'exil et du retour au pays le cadre conceptuel dans lequel se déploie cette exploration. A travers la voix de la jeune narratrice, Gisèle Pineau « marche » sur les traces des auteurs qui l'ont précédée dans l'exploration de la condition de l'Antillais, Césaire le premier. Pourfendant le mythe de la France enchantresse qui redonne au Noir son humanité, son roman pose l'impossible question suivante : Comment être Français et Noir ? La France prend la forme d'un miroir aux alouettes où seule une alternative salutaire est laissée à l'Antillais : partir. C'est dans la nostalgie du pays natal que s'inscrit l'ardeur de partir. Verbe césairien par excellence, verbe de délivrance et du retour « chez soi », Mireille Rosello qui en souligne l'importance pour l'écrivain antillais : « La prise de conscience politique et littéraire qui résulte du contact avec la France fait du retour la seule stratégie possible pour un auteur déterminé à participer à la naissance d'une nation et d'une écriture antillaises » (1992 : 97) Les deux personnages centraux de Pineau (La grand-mère et sa petite fille) sont autant de répliques du Glissant de *Soleil de la conscience* se refusant à la séduction de la France, ou du Césaire qui trépigne d'impatience de « partir ». Ceci se traduit dans cet attachement viscéral à la terre natale, qui défie la raison :

Enfin, elle s'en retourne, après ce grand détour en France. Elle veut une seule chose, retourner sur sa terre de Guadeloupe... même s'il est vrai que cette terre maudite ensorcelle, amarre les destinées. Elle ne philosophe

pas sur le pourquoi et le comment de l'attachement à sa terre. La raison s'affaisse devant les sauts du cœur. (190)

Asdrubal, son mari et bourreau, n'est-il pas le symbole de ce pays natal qui fait mal au cœur et qu'on n'en aime pas moins ? Symétriquement, les parents de la jeune narratrice et leurs amis sont ces bourgeois antillais aliénés, qui n'ont de cesse de renaître « Français », à renfort d'auto-censure et d'amnésie. Ces Nègres qui se font une humanité par leur éducation, par l'exil, par le blanchiment de la race ou simplement par la francité sont autant d'échos au *Cahier*, à *La Lézarde*, à *Traversée de la Mangrove* ou encore à *Texaco*. C'est alors que le portrait qu'ils dressent de la grand-mère dans *L'Exil selon Julia* est, comme le perçoit lucidement la jeune narratrice de Pineau, un auto-portrait révélateur de la psyché de nombreux Antillais :

A leurs yeux, elle [la grand-mère] représente un état ancien, l'époque reculée d'avant où on ne connaissait pas la ville, ses tournures de phrases, ses souliers vernis à hauts talons, ses beaux habits [...] Elle est une pauvre vieille femme de la campagne, illettrée, talons cornés, jambes écaillées, gros ventre. Ils ne peuvent pas admettre qu'ils viennent de là aussi et mesurent, en se mirant les uns les autres, le chemin parcouru par le Nègre [...] Ils sont infiniment redevables à la France. (114-115)

Il s'agit de cette catégorie de la population antillaise pour laquelle René Ménil a les mots les plus durs dans *Tropiques*, et qui symbolise l'une des deux principales forces antagonistes dans la littérature antillaise depuis *Légitime Défense* : celle du « bourgeois de couleur » ou encore du « bon nègre » selon l'expression de Césaire. A l'opposé, se trouve la force de la conscience antillaise, celle qui s'assume en tant que sujet historique.

En opposant la jeune narratrice à ses parents, Gisèle Pineau traduit plus qu'un clivage de générations, elle inscrit son récit dans une tradition, celle qui oppose une

identité qui se nourrit d'amnésie et de déni à une identité qui embrasse la condition de l'Antillais sans complexe. En se comparant à Poucet, la jeune narratrice devient, comme le héros du *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, la voix de la conscience antillaise qui survit au silence qui menace d'anéantir les siens. C'est logiquement que s'exprime l'anticipation du retour au pays natal : « Et je serai moi-même au pays des miens... Je lançais des promesses comme une plante grimpante avance ses attaches : voilà ! j'apporte mes bras pour construire avec vous ce pays ! Dites-moi l'histoire vraie, je l'écrirai pour ceux qui viennent [...] Je me ferai papier, encre et porte-plume pour entrer dans la chair du Pays » (232). Le pastiche du poème de Césaire est à n'en pas douter un hommage rendu à Aimé Césaire par Gisèle Pineau, dont la jeune narratrice se veut elle aussi, à la veille de son retour aux Antilles, héraut de son peuple, et héroïne avant la lettre. Ici, Pineau répond aussi à l'invitation d'Edouard Glissant qui presse l'écrivain antillais à suspecter l'« Histoire » et à participer à l'écriture d'« histoires » différentes nourries de la mémoire et suivant une voie radicalement nouvelle. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre l'épithète dans le groupe nominal « l'histoire vraie ».

A travers la figure de la grand-mère et le thème de l'exil, Gisèle Pineau porte le marronnage au cœur de la France, et sacre le triomphe de la mémoire, mémoire dont le travail apparaît au fil des textes que j'étudie comme la seule véritable urgence pour le peuple antillais. L'exemple du statut du narrateur dans ces textes met d'avantage en relief, à travers le traitement de la voix narrative, l'importance de la mémoire historique dans l'exploration de la condition présente de l'Antillais.

Le traitement de la voix narrative

L'examen du foyer de la narration et de la voix narrative dans le roman antillais renforce l'impression d'un discours collectif, d'une expérience scripturaire collective du fait, entre autres, d'un phénomène constant dans les textes étudiés ici, le récit à la première personne. Telle est, au plan narratif, la principale caractéristique des quatre textes concernés par cette étude. Bien plus, le lecteur note qu'il s'agit de narrateurs homodiégétiques¹³, et qui assument entièrement le récit dont ils ont la charge. Il s'agit donc toujours de personnages qui sont entièrement parties prenantes des événements relatés, même si, à l'instar du narrateur de *La Lézarde*, il ne semble qu'un spectateur au début du récit : « J'ai entendu ce cri ; j'étais près d'eux sur la place, ne comprenant pas encore tout cet assaut de mots. Je les ai vus sur la place, et je ne savais pas que ma vie à ce moment était prise, décidée, contaminée déjà par ce jeu » (22). Ici, en s'introduisant comme témoin privilégié, le narrateur se déclare aussi concerné, irrévocablement pris dans la trame des faits qu'il relate. Il semble impossible alors de feindre, comme parfois dans la littérature occidentale, à un statut de témoin extérieur qui observe froidement les faits qui se déroulent à ses yeux. Le narrateur est un enfant qui avoue ne rien saisir à l'origine des enjeux de la lutte qui se prépare, mais prévient aussi d'entrée le lecteur qu'il « grandit à chaque mot ». Alors, au fil des pages, il se coule dans l'ombre des protagonistes et fait sienne leur lutte révolutionnaire. Bien qu'il ne soit pas aux premiers rangs, il n'en participe pas moins à l'histoire nouvelle qui s'écrit : « J'étais dans les rues, je criais, je courais. J'entrais dans les privés, je cherchais ce héros qui avait échappé à la

¹³ Genette utilise ce terme pour désigner le narrateur qui fait corps avec l'histoire racontée. Se référer à *Figures III* où cette terminologie est détaillée.

barre dans des circonstances si extraordinaires. Je voulais connaître Mathieu, ses amis, leur dire que je comprenais, leur faire savoir que j'existais, que j'étais leur camarade, leur frère » (165). Finalement accepté par le groupe, c'est à lui que reviendra à la fin la lourde tâche de porter témoignage : « Fais une histoire, dit Mathieu. Tu es le plus jeune, tu te rappelleras [...] Fais-le [le livre] comme un témoignage, dit Luc [...] Et n'oublie pas, n'oublie pas de dire que nous n'avions pas raison. C'est le peuple qui a raison » (226). Le récit est pour le narrateur de *La Lézarde* un parcours qui mène de l'enfance à l'âge d'homme, à la raison et à la conscience en tant qu'Antillais. L'écriture apparaît dès lors à la fois comme un témoignage et un parcours initiatique qui mène à la connaissance de soi et à la conscience des données de sa condition.

L'adolescente qui assure la narration dans *L'Exil selon Julia* ne déroge pas à ce schéma qui, selon Genette, veut que l'écriture assure à la fois une fonction de témoignage et une fonction initiatique. Loin d'être de la littérature pour enfants, le récit de Gisèle Pineau se révèle au fil des pages comme le parcours initiatique d'une enfant qui part de l'ignorance et de l'incompréhension des données de sa culture et de son identité à une conscience pointue de ce que signifie être Antillais. Abreuvée depuis son enfance d'une rhétorique exaltant la France salvatrice, l'arrivée de sa Grand-mère de Guadeloupe marque un arrêt à l'aliénation, alors que commence pour les enfants une éducation qui tranche avec celle reçue jusque-là. Le récit à la première personne révèle une implication entière de la narratrice dans l'histoire, et laisse percer clairement, comme dans *La Lézarde*, la voix auctoriale. C'est une écriture du souvenir, et de la mémoire, où la lucidité de la narratrice lui confère une voix prépondérante pour sonder la psychologie de

l'Antillais. « Enfants ! Rien, il n'y a rien de bon pour vous au pays, disaient les grandes personnes. Antan, ce fut une terre d'esclavage qui ne porte plus rien de bon. Ne demandez pas après ce passé ! » (36). Il y a une rupture entre cet ordre de discours et celui que va initier la grand-mère, le temps de son séjour en France. L'avidité de l'enfant à connaître désormais son passé tranche avec l'amnésie qui caractérise ses parents.

Le récit à la première personne permet de rendre compte du parcours psychologique qui passe par l'incompréhension et le doute pour aboutir enfin à une conscience désormais en plein éveil. Antillais nés en France, c'est avec beaucoup de réticences que ses petits-fils reçoivent les enseignants de Man Ya au début. Ils la trouvent anachronique, déroutante. Au fil de l'initiation, les enfants se réapproprient pourtant leur héritage. La narratrice peut donc interpréter à la fin le rôle qu'aura joué sa grand-mère dans son éducation : « La Guadeloupe [...] Trois ans que Man Y a voyagé. Treize, j'ai treize ans. J'ai perdu les cailloux de mon Pays, mais j'y retourne. Man Ya a marqué le chemin. Et je suis comme Poucet. Ses parents l'avaient mené se perdre dans les grands bois » (240-241). Gisèle Pineau procure elle-même un éclairage à son roman dans un entretien où elle affirme que « I grew up in a very racist suburb [...] I held it against my parents for a very long time that they had made a « Negropolitan » of me. Especially when I came back to the Antilles, as an adolescent, I didn't understand why you could leave your country and inflict that upon your children. It is then, an exile by inheritance ».¹⁴ L'on peut affirmer que dans le roman de Pineau, tout comme dans *La Lézarde* l'implication de la narratrice dans son histoire se traduit explicitement par ce que Gérard

¹⁴ Nadège Veldwachter, « An Interview with Gisèle Pineau », *Research in African Literature* Vol.35, No.1, 2004, p.182.

Genette appelle la focalisation interne (1972 : 206-207), et qui permet à la voix narrative d'assumer pleinement l'histoire dont elle fait le récit. C'est, avec quelques variables, la même focalisation interne que nous retrouvons dans *Traversée de la Mangrove* et *Texaco*.

Le roman de Maryse Condé, conçu sur le thème d'une veillée mortuaire, resserre le récit entre le serein et le devant-jour, faisant éclater la voix narrative entre une foule de participants à la veillée. Le roman se construit sur une série de monologues où chacun des participants à la veillée porte sur le mort un témoignage qui est aussi une réflexion sur le passé et le présent de la communauté. C'est ce que suggère Michael Lucey lorsqu'il dit que « As the novel progresses, we might also begin to believe that this is a mirror which might succeed in uniting a personal history with the history of an island, in giving the island a history it could assume ».¹⁵ Le passé, le présent et la géographie assurent une unité de destin dont la veillée offre une occasion pour y réfléchir de façon collective. La technique narrative correspondrait alors à ce que Gérard Genette appelle la focalisation interne multiple, « où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages » (207). Ceci suggère de lire *Traversée de la Mangrove* non comme une cacophonie, mais comme une réflexion commune sur le devenir d'une communauté. Dans ce sens, le témoignage de Xantippe qui clôt la série de monologues prend toute sa symbolique. Xantippe incarne la mémoire du passé, mais son monologue suggère une explication au traumatisme qui continue de marquer le peuple tout entier : c'est que l'Antillais n'a jamais liquidé son passé, tout comme Xantippe n'a jamais fait le

¹⁵ « Voices Accounting for the Past: Maryse Condé's *Traversée de la Mangrove* », *L'Héritage de Caliban*, Condé-sur-Noireau, Edition Jasor, 1992, p.126.

deuil de sa femme : « Pour Gracieuse, dit-il, il n'y a pas eu de cercueil, pas de veillée, pas de rhum, pas de prières. Pas de cimetière pour allonger ses os dans l'ombre [...] C'est depuis ce jour-là que tout se brouille à l'intérieur de ma tête et que je ne sais plus compter les jours » (245). La réflexion sur la mort semble donc suggérer l'urgence pour le peuple tout entier à prendre rendez-vous avec le passé pour guérir de la névrose collective dont Xantippe serait le symbole, et que Edouard Glissant analyse dans *Le Discours Antillais*.

Texaco de Patrick Chamoiseau ne participe pas d'une démarche fondamentalement différente. Bien que le récit s'ouvre par une multitude de voix concurrentes, le lecteur se rend d'entrée compte que la technique du conte oral utilisée est sous-tendue par la présence d'une voix prépondérante, celle de la narratrice, qui met très vite de l'ordre dans la cacophonie caractéristique d'une scène d'ouverture de veillée : « Mais ne perdons pas le fil, et reprenons l'affaire maille par maille, avec si possible une maille avant l'autre. Donc d'abord Iréné... » (21). Marie-Sophie se pose alors comme la régisseuse de l'histoire, et va légitimement être celle qui prend le relais des premiers narrateurs, du fait d'une autorité évidente : « C'est pourquoi le Christ me fut amené à moi, Marie-Sophie Laborieux, ancêtre fondatrice de ce Quartier [...] C'est sans doute ainsi, Oiseau de Champ, que je commençai à lui raconter l'histoire de notre Quartier et de notre conquête de l'En-ville, à parler en notre nom à nous tous, plaidant notre cause, comptant ma vie... » (38-41). Ce préalable permet à la protagoniste de fonder son autorité et sa légitimité de narratrice d'une histoire relatée à la première personne. A la différence de *Traversée de la Mangrove*, l'impression d'une focalisation interne multiple disparaît très vite pour céder le terrain à une voix narrative unificatrice. Mais ce qui est

digne d'attention dans ce roman c'est le contrat d'écriture qui associe l'Informatrice Marie-Sophie, et le Marqueur de parole, Oiseau de Cham, qui se donne pour mission de sauvegarder la mémoire historique en la transcrivant. Il en résulte que *Texaco* s'écrit à une sorte de double première personne, le témoin de l'histoire et le scripteur partageant en fin de compte une vue identique : sauver l'histoire de l'oubli. De ce fait, le patchwork qui résulte du travail artistique de l'écrivain ne brouille jamais la voix narrative. Le scripteur ne se veut donc en fin de compte qu'un écho fidèle de la voix de la narratrice à laquelle il a fait vœu de fidélité : « Je réorganisai la foisonnante parole de l'Informatrice, autour de l'idée messianique d'un Christ ; Cette idée respectait bien la dérélition de cette communauté face à cet urbaniste qui sut la décoder. Puis, j'écrivis de mon mieux *Texaco* mythologique, m'apercevant à quel point mon écriture trahissait le réel » (497).

En confessant son désarroi face aux limites de l'écriture, Patrick Chamoiseau souligne par le même fait l'importance de la mémoire dans la littérature antillaise, et l'urgence à la sauvegarder et la transmettre. Il s'agit d'une préoccupation commune aux écrivains considérés ici. L'étude de la voix narrative et de la focalisation met en évidence chez les narrateurs, outre une fonction de communication, une fonction idéologique caractéristique de chacun de ces récits. Même l'éclatement de la voix narrative dans le roman de Maryse Condé ne fait pas l'impasse sur cette fonction qui, finalement, définit la tonalité politique et subversive de chacun de ces récits. Cette dimension subversive peut être mieux appréhendée à travers la notion de rupture.

Continuité et rupture dans la littérature antillaise

La question des ancêtres

Traversée de la mangrove pose, à travers le personnage de Xantippe dont le témoignage est le dernier de la veillée, l'aliénation de l'Antillais de façon poignante : « J'ai vu s'ouvrir les écoles et, n'en croyant pas mes oreilles, j'ai entendu les enfants chanter : « Nos ancêtres les Gaulois... » (244). Il est doublement symbolique que cette phrase vienne de la bouche de celui qui est mis au rebut de la société, et du personnage qui apparaît en fin de compte comme le seul marron à Rivière au Sel. Ne pourrait-on y voir la suggestion, à travers le silence où est il est réduit, que la culture occidentale, en dépersonnalisant le sujet colonial, le prive de la parole utile, du seul vrai cri qu'il aurait dû pousser, pour reprendre l'idée de Césaire ? Dans ce sens, le silence de Xantippe serait le point sourd qui réduit la parole des autres personnages en vaine jactance. Quoiqu'il en soit, après la déshumanisation de l'esclavage, l'école occidentale prend le relais pour produire de piètres copies aux modèles que restent l'ancien maître et sa culture.

Dans l'introduction à son essai *Peau noire masques blancs*, Frantz Fanon pose en ces termes le problème du sujet colonial vis-à-vis de la langue : « Un homme qui possède la langue possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage [...] Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait sienne les valeurs culturelles de la métropole » (14). Fanon examine chez l'Antillais les considérations qui se greffent à la langue, et énonce les enjeux de l'appropriation du français au détriment du créole par ses compatriotes. Aussi, dit-il, « Parler une langue, c'est assumer un monde,

une culture » (30). La question de la langue dans la culture antillaise a été amplement explorée par les écrivains antillais, notamment Edouard Glissant, ou encore Patrick Chamoiseau dans ses romans *Antan d'enfance* ou *Chemin d'Ecole*. La langue dans la culture antillaise fut le médium de l'aliénation et de l'assimilation. Aimé Césaire par exemple ressentait cette langue comme un carcan, et son ambition a été de tout temps de l'infléchir pour la rendre à même de traduire « ce moi, ce moi-nègre, ce moi-créole, ce moi-martiniquais, ce moi-antillais ». Dans le *Discours Antillais*, Edouard Glissant évoque la correction et le soin que l'Antillais lettré apporte à son usage du français comme un héritage de cette aliénation. Au plan esthétique et culturel, ce phénomène devait logiquement se solder par le mimétisme des modèles occidentaux. Raphaël Confiant consacre son roman *Nuée Ardente* à la mise à évidence de cette culture antillaise superficielle et factice dont la ville de Saint-Pierre fut le fleuron avant l'éruption de la montagne Pelée en 1902. La ville n'avait-elle pas son théâtre qui était une parfaite réplique du théâtre de Bordeaux, ses succursales des écoles littéraires françaises ? Le pouls de la vie en colonie battait au rythme du cœur de la France. C'est que, comme le suggère Patrick Chamoiseau, « Par un effort céleste, il fallait coûte que coûte abolir la distance en opérant une fusion mentale avec notre Mère lointaine » (45).

L'abâtardissement qui en résulte sera violemment dénoncée par René Ménénil qui, dès le lancement de la revue *Tropiques*, dramatise l'aliénation des Antillais en ces termes : « Des gens qui ont derrière eux trois siècles de Récitation et qui vinrent toujours aux assises de la culture les mains vides, n'ayant rien fait ». Et d'ajouter, « Nous avons lu la culture des autres. Les plus sots d'entre nous prennent pour de la culture les textes

qu'ils ont appris en classe et croient que la culture est chose qui se passe dans la mémoire » (59). L'éveil de la conscience antillaise se fera plus tard indifféremment contre la langue française, la culture qu'elle charrie, ou mieux, l'esthétique qui émane de cette culture.

De l'héritage occidental

En considérant des titres tels que *Légitime Défense*, *Pigments* et *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, l'on peut dire que c'est avec fracas que s'opère l'éveil de la conscience antillaise. Autant de titres, autant de détonations dans une tradition jusque-là importée, et dont les modèles étaient ailleurs. L'on peut donc remonter à ce moment charnière pour expliquer pourquoi dans la longue lutte des Antillais pour le contrôle de leur destin, le rejet de l'héritage occidental dans la littérature prend pour cible le canon occidental. Ngugi Wa Thiong'o (1986) fait la lumière sur le rôle joué par le canon occidental dans la dépersonnalisation des Africains colonisés. Il apparaît, notamment dans les analyses faites par Edward Said (1993) que le canon charrie une forte dose idéologique indéniable. Ce dernier associe par exemple le roman réaliste à l'imaginaire colonial, et montre comment cet imaginaire est à l'œuvre dans les grands classiques de la littérature occidentale, notamment anglaise. Et Said de dire : « The modern history of literary study has been bound up with the development of cultural nationalism, whose aim was first to distinguish the national canon, then to maintain its eminence, authority and aesthetic autonomy » (316).

L'esthétique occidentale canonisée apparaît naturellement dans la littérature antillaise comme la cible de l'effort de rupture avec le modèle métropolitain. De

Tropiques à Ecrire en Pays Dominé, de *Pigments* de Damas aux œuvres littéraires contemporaines, l'on peut affirmer sans exagération que la littérature antillaise se pose en s'opposant, d'où le constat avisé de Mireille Rosello : « D'une certaine manière, il faut conclure que la « littérature antillaise » a un *différend* avec le canon » (25). Si l'on en croit Rosello (et maints autres critiques), la question du canon est ici fondamentale parce que c'est en référence à une certaine conception du canon (ici occidental) que se fait souvent le procès de l'existence de la littérature antillaise. Or le rejet du canon occidental (et peut-être du canon tout court ?) semble justement constituer le terreau sur lequel fleurit la littérature antillaise. Le *Cahier d'un Retour au Pays Natal* d'Aimé Césaire peut être cité comme l'expression par excellence du rejet du modèle occidental. C'est le radicalisme de ce rejet qui justifie le ton iconoclaste reconnu au texte de Césaire. D'emblée, le rejet du canon occidental s'affiche dans le refus de l'auteur d'inscrire son texte dans aucune filiation générique.

De par son titre, le poème de Césaire défie toute nomenclature pour se situer dans une tradition titrologique et générique inédite. L'appellation « cahier » n'annonce rien au lecteur familier de la tradition générique classique. Le refus de susciter un univers d'attente se confirme dès l'ouverture du « cahier » qui, par sa forme et sa mise en texte, ne se revendiquait ni de la prose classique, ni du vers libre, ni encore moins de diverses expériences de la poésie moderne. Même si une filiation avec le surréalisme sera mise en lumière plus tard, il faut noter que Césaire ne voulut y voir qu'une ressemblance fortuite : « Je faisais du surréalisme comme Monsieur Jourdain faisait de la prose », dira-t-il à ce

sujet. La mise au point faite à Jacqueline Leiner dans l'introduction à *Tropiques* montre suffisamment dans quelle mesure le *Cahier* de Césaire fût un texte de rupture.

Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau considèrent justement ce texte fondateur comme « antipoétique et sauvagement libre », ajoutant que dans cette « poétique du cri », Césaire empoigne la langue française et sa culture humaniste, « pêche les mots les plus insolites ; déploie d'inattendus symboles ; renverse les valeurs, saccade ses vers au rythme de son cœur ; juxtapose des images et des litanies rauques [...] » (121). C'est, à mon sens, ici qu'il faut remonter pour trouver l'origine du « différend » que suggère Mireille Rosello. En prenant la langue et la tradition humaniste classique au collet, Aimé Césaire se pose comme le véritable initiateur de la rupture qui est aujourd'hui considérée comme la marque de fabrique de la littérature antillaise.

Le détour par le célèbre poème de Césaire me permet de retrouver les quatre textes qui constituent mon corpus pour y discuter le « différend » et la différence avec le canon occidental. Les écrivains antillais ne cessent de pourfendre le canon occidental, dans une recherche quasi obsessionnelle de la différence. C'est que si tous s'accordent sur un point, c'est surtout qu'il faut régurgiter les modèles artistiques appris. La première condition pour l'existence de cet art c'est sa saisie immédiate de la réalité et son attachement à l'exploration de l'être antillais. C'est que, aux Caraïbes plus qu'ailleurs, comme l'affirme Selwyn Cudjoe, « Contrary to what many critics believe, (and even promote), art, one of the most complex acts of man's being, is not and should not be separable from life » (1980 : 56). Ce présupposé qui sera amplement développé par les créolistes et dans l'oeuvre théorique récente d'Edouard Glissant était déjà énoncé dès

1969 par ce dernier dans ce que Cilas Kemedjio appelle un « discours théorique prescriptif ». Le théoricien martiniquais posait en effet que

Trois fois l'œuvre concerne. En ce qu'elle est pulsion d'un groupe : communauté ; en ce qu'elle se noue au vœu d'un homme : intention ; en ce qu'elle est ouvrage et drame d'humanité qui continue ici : relation. La terre du groupe, le langage de cet homme, la durée pour l'humain : tels, les éléments de la poétique, de l'un à l'autre joués. (24)

Un examen, même sommaire des textes de fiction qui nous intéressent ici révèle chez chacun des romanciers un intérêt pour son « pays », ses hommes, son histoire, sa terre, sa terre et son devenir, données de leur écriture qui s'avèrent primordiales. Nous avons vu comment d'un texte l'autre, se construit un discours « commun » sur les mêmes préoccupations, tandis qu'émerge une compréhension partagée de l'antillanité et de la condition antillaise. Deux motifs particuliers illustrent ce point, il s'agit de la terre, toujours ressentie comme un manque, d'où le modèle opératoire récurrent de l'exploration-réappropriation, et de la mémoire dont la redécouverte est unanimement perçue comme une urgence vitale. Dès l'incipit de *Texaco*, Patrick Chamoiseau oppose la tradition humaniste à la Créolité par cette rebuffade au champion de l'*Universal* et de l'assimilation : « Cher maître, littérature au lieu vivant est un à-prendre vivant... » (19).

Du *Cahier d'un Retour au Pays Natal* à *L'Exil selon Julia*, de *Légitime Défense* à *Eloge de la créolité*, c'est cet attachement inconditionnel de l'écrivain à sa terre qui caractérise l'écriture antillaise. Les auteurs de ce dernier manifeste définissent justement leur littérature en ces termes : « La littérature créole [...] pose comme principe qu'il n'existe rien dans le monde qui soit petit, pauvre, inutile, vulgaire, inapte à enrichir un

projet littéraire. Nous faisons corps avec notre monde » (39). A son retour aux îles qu'elle a pourtant quittées à l'âge de 5 ans, la jeune narratrice de *L'Exil selon Julia*, nourrie de la mémoire de sa grand-mère, se retrouve aussitôt en terre familière : « Chaque pas nous ramène en nous-mêmes. Toute la misère des lieux nous parle et nous console, nous dit : « Vous êtes d'ici ! » (248). Edouard Glissant expliquait cette rencontre comme une nécessité en posant que « Pour arriver à la pleine conscience de soi, l'homme commence ici par découvrir son pays ; terre de floraison, de bonhomies et de misères, dans ses petites choses comme dans l'éclat de son soleil » (1969 : 144). C'est donc avec enthousiasme que l'écrivain créole embrasse la condition de son peuple, dans une relation fusionnelle où il prend en même temps la charge du destin de celui-ci.

La deuxième condition de la viabilité de cet art c'est l'élaboration d'une esthétique originale qui, sur le plan générique, pour ne s'en tenir qu'à ce critère, tranche avec la tradition occidentale. Dans son *Discours antillais*, Edouard Glissant invite l'écrivain antillais à être à la fois homme de lettres, essayiste, historien, anthropologue et même psychologue de son peuple. Il estime conséquemment que « La littérature pour [l'Antillais] ne se répartira pas en genres mais impliquera toutes les approches des sciences humaines » (228). La mise en texte dans les romans que j'étudie défie l'« orthodoxie » et l'écriture s'épanouit surtout dans des « tracées » qui tranchent avec la tradition canonique. La pratique scripturale de Patrick Chamoiseau dans *Texaco* en est un exemple édifiant. L'écriture romanesque audacieuse de celui-ci produit un texte qui s'écrit aux confluences du français et du créole, de la littérature écrite et du conte oral, et qui est à la fois un récit, un traité d'histoire, un essai sur la littérature, un traité

d'urbanisme créole, pour tout dire un patchwork. Comme le suggère Suzanne Crosta, il faut recourir à la réalité créole pour éclairer l'écriture singulière et méandreuse de Patrick Chamoiseau : « A titre d'exemple. Le double sens du néologisme 'en-ville' en tant que 'ville/espace urbain' et 'lanvil', terme créole qui signifie projet d'écriture, influe sur la codification et la signification du texte ».¹⁶ La mise en texte de *Traversée de la Mangrove* suit une modèle quasi identique à celui de *Texaco*, dans la mesure où ce roman est structuré selon le schéma d'une veillée mortuaire, tandis que le récit est fait d'une suite de témoignages comme dans une soirée de contes. La tradition des veillées de conte est savamment exploitée par la romancière qui, comme Patrick Chamoiseau, produit une œuvre qui chevauche le roman traditionnel et la pratique de la littérature orale.

L'impression de ressassement caractéristique du roman antillais qui en résulte est aussi visible dans *L'Exil selon Julia*, et est symptomatique d'une angoisse réelle, celle d'être Noir/e, celle d'être Antillais, celle de vivre sur une île en sursis de la rage de la nature ; cette écriture qui tournoie et revient sans cesse sur les mêmes questions est porteuse, dans sa matérialité, de la condition de l'Antillais coincé entre un passé traumatique et un présent à l'horizon tragiquement hypothétique. Dans *La Lézarde* par exemple, le travail d'excavation de l'histoire s'accompagne d'un discours qui, tout en expliquant les enjeux de la lutte à mener, traduit la complexité de la condition présente. Alors, l'écriture est censée rendre compte d'une identité trouble, d'une histoire qui ne saurait être relatée avec la sérénité d'une prose linéaire, d'où la prescription de Mathieu

¹⁶ Suzanne Crosta, "Du Silence à l'écriture: Les lieux de l'imaginaire créole". *University of Toronto Quarterly* 63, no.2 (Winter 1995), 337.

au futur narrateur sur le roman à écrire : « Fais-le comme une rivière. Lent. Comme la Lézarde. Avec ses bonds et ses détours, des pauses, des coulées, tu ramasses la terre peu à peu. Comme ça, oui, tu ramasses la terre tout autour. Petit à petit. Comme une rivière avec ses secrets, et tu tombes dans la mer, tranquille... » (226). Selon H. Adlai Murdoch, l'écriture glissantienne dans ce roman est solidaire du vécu antillais dont elle se veut le fidèle reflet. Il conclut que

Thus the narrative form can be seen to reflect the deliberate disjunctures and articulative ambivalences of a fragmented post/colonial Lambrianne and its subjects, made to face the creative uncertainties of approaching departmentalization. The discontinuous, fragmented nature of the historical and cultural experience of colonization produces specificities of splitting and parallels of opposing in this French Caribbean context, patterns which must be appropriated and resisted in order to inscribe new terms for an alternative subjectivity. (61)

De la rupture esthétique et la dissidence politique

Dans la recherche d'une voix authentiquement antillaise, la question de la langue est désormais tranchée, et donc celle de l'alternative entre le français et le créole désormais résolue. Déjà en 1969, anticipant la récente querelle initiée par les Créolistes sur la langue de la littérature antillaise, Edouard Glissant posait que « La liberté pour une communauté ne se limiterait pas à récuser une langue, mais s'agrandirait quelques fois de construire à partir de la langue imposée un libre langage : de créer » (50). C'est la même invitation que le critique fera plus tard aux siens, à « bâtir dans les langues du monde leur langage ». Une fois la question de la langue évacuée, le consensus s'établit sur les orientations de la littérature antillaise. Délaissant l'aventure individuelle, tournant le dos

au réalisme, au narcissisme du langage et au classicisme occidental, la littérature antillaise se veut une synthèse de l'oralité et de la littérature pour traduire la singularité et la complexité de l'être au monde de l'Antillais. Il s'agit donc d'une écriture qui dit sus « à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers », et qui déchire le voile sur ces « Terres prétendument heureuses où chacun à des degrés divers ressent la difficulté de vivre. Terre qui n'appartient pas aux paysans, mais à la compagnie ou au Béké. Terre qui ne nourrit pas son homme et dont la jeunesse s'exile », pour emprunter aux propos de Maryse Condé (1993 : 64). Si la situation de son peuple pose comme préalable à l'art antillais une rupture esthétique, celle-ci semble ne finalement pouvoir trouver sa fin/finalité que dans la dissidence politique.

Le politique comme fin(?)alité de l'artistique

Si la tâche de l'écrivain est d'explorer le vécu de son peuple, nous avons vu que l'écrivain antillais est appelé à réévaluer cette mission pour se faire le champion de la cause de son peuple. De Césaire à Pineau en passant par Glissant, pas d'écrivain antillais qui ne se veuille le chantre de son peuple, qui ne se veuille la voix des sans voix. Dans *Texaco* par exemple, c'est Césaire en personne qui vient donner la voix aux « parias » du quartier Texaco dont la ville coloniale veut se débarrasser. La sauvegarde de ce quartier créole à la fin du roman tient à une reconnaissance de l'enjeu que représente ce bidonville pour la mémoire historique : « Rayer Texaco comme on me le demandait, reviendrait à amputer le ville d'une part de son futur et, surtout, de cette richesse irremplaçable que demeure la mémoire. La ville créole qui possède si peu de monuments, devient monument par le soin porté à ses lieux de mémoire » (430-431). La querelle sur l'histoire

est, dans le contexte colonial plus qu'ailleurs, une querelle éminemment politique, de sorte que s'attaquer à l'« Histoire » comme le fait l'écrivain antillais est en soi un acte de dissidence politique.

Depuis Aimé Césaire, la pratique littéraire aux Antilles est perçue par l'écrivain comme une entreprise prométhéenne. Dans un article au titre évocateur « The Stealers of Fire », Maryse Condé définit justement la littérature Antillaise en ces termes: « If I were asked to define the literature of Guadeloupe and Martinique, I would say it is the only space of freedom left to these politically, economically and culturally subjugated islands ».¹⁷ Que la littérature soit le seul espace d'expression libre laissé à un peuple est symptomatique de ce que Edouard Glissant appelle, parlant des Antilles, une « situation bloquée ». Cette impasse semble appeler l'œuvre littéraire, mais elle est aussi, dans la théorie de la libération nationale de Frantz Fanon, le motif d'un engagement où le combat révolutionnaire doit prolonger la pratique scripturale. Fanon renchérit en effet la responsabilité qui incombe à l'écrivain, arguant que « L'homme colonisé qui écrit pour son peuple quand il utilise le passé doit le faire dans l'intention d'ouvrir l'avenir, d'inviter à l'action, de fonder l'espoir. Mais pour assurer l'espoir, pour lui donner densité, il faut participer à l'action, s'engager corps et âme dans le combat national » (1961 : 280). Ainsi, à la suite de l'exploration du réel, de l'exhumation du passé ou de la reconstruction de la mémoire, il faut « se ceindre les reins comme un vaillant homme ». La pratique littéraire des écrivains considérés ici montre bien que plutôt que de poser le politique comme fin ou comme finalité de l'artistique, ces derniers écrivent avec la

¹⁷ *Journal of Black Studies*, Vol.35 No.2, November 2004, p.154.

conscience d'une tonalité politique qui, dans une certaine mesure fonde et féconde leur activité créatrice. En renonçant aux modèles esthétiques occidentaux, l'écrivain antillais pose par le fait même son premier acte politique, celui de la revendication et de la quête identitaire. La libération artistique est simultanément libération politique, ce qui fonde Patrick Chamoiseau, dans son essai *Ecrire en pays dominé*, à conclure que « Je pouvais désormais appeler dominé : ce qui bat stérile aux geôles du mimétisme, dans le refus intégriste et obscur, ou dans l'accord béat aux abondances qui tuent » (294). Cette responsabilité pleinement assumée définit le « profil » de l'écrivain antillais contemporain.

L'écrivain antillais face à son peuple

« Toi, tu sais dans la mémoire de ton corps que les seules révoltes justes sont celles porteuses de création. Et que la poésie jusqu'au bout sans faillir ni se taire doit pratiquer la dissidence, quitte seulement à cacher son jeu aux chiens de policiers » (158). Pour un peuple sous domination, un peuple « subjugué » comme le peuple antillais, l'écrivain, selon ces propos de Daniel Maximin, ne peut que pratiquer la dissidence. Le premier acte de dissidence dans la fiction consiste pour l'écrivain à s'ériger « la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche ». En affirmant que « Nous étouffons. Nous crions pour ceux qui n'ont pas de voix, mais c'est leur parole qui là nous soutient », Glissant (1969 : 51) reprend l'antienne césairienne dans une posture désormais rituelle dans la littérature antillaise, que nous retrouvons sous diverses formes, diverses tentatives de dire le peuple, de sauver son histoire, chez les trois autres romanciers. C'est peut-être pour cette raison que la question de l'utilité de son œuvre hante l'écrivain antillais.

Dans *La Lézarde* par exemple, il se voit explicitement confier la responsabilité de consigner l'histoire. Ici, Glissant choisit de faire écho à son œuvre théorique pour définir une mission décisive à l'écrivain, et faire de la littérature un acte de civisme. Au terme de la longue saga qu'il retrace dans son roman, Patrick Chamoiseau clôt celui-ci par ces termes : « Je voulais qu'il soit chanté quelque part, dans l'écoute des générations à venir, que nous nous étions battus avec l'En-ville, non pour le conquérir (lui qui en fait nous gobait), mais pour nous conquérir nous-mêmes dans l'inédit créole qu'il nous fallait nommer – en nous-mêmes pour nous-mêmes – jusqu'à notre pleine autorité » (498). C'est quasiment la même mission que s'est assignée la petite narratrice de *L'Exil selon Julia*, qui dément une opinion répandue aux Antilles : « On croit que je serre ma fainéantise derrière mes folies d'écriture inutiles. J'écris les contes de Julia... » (196).

La littérature est donc réappropriation du passé, quête et construction identitaire, archivage de l'histoire. Dans ce sens, la critique faite à Francis Sancher à la nouvelle qu'il est écrivain est moins une critique de son métier que de son oisiveté, et peut davantage être perçue comme l'expression de l'aversion qu'il suscite chez les habitants de Rivière au Sel par ses mœurs. En effet, celui-ci n'est pas du tout écrivain et s'avère un véritable fainéant. Comme nous le montre les griefs faits à Lucien Evariste, ce qui intéresserait les Guadeloupéens c'est un roman où ils se reconnaissent, et non un roman écrit pour un lectorat parisien et qui reçoit ailleurs sa consécration. C'est donc, à travers cet écrivain qui, jusqu'au bout n'aura rien écrit, la question de l'existence et de l'utilité du roman antillais que pose *Traversée de la Mangrove*.

Au début de *La Lézarde*, le romancier posait la question suivante : « Mais peut-on nommer la terre, avant que l'homme qui l'habite se soit levé ?... » Le roman d'Edouard Glissant postule justement pour les Antilles une « littérature volontaire », une littérature qui ne soit pas à la remorque de l'histoire, mais qui, finalement, participe à l'histoire, la saisisse en train de se faire et, au besoin, la produise. C'est ce que suggérait Fanon, et que Glissant appellera une « vision prophétique du passé ». L'expérience antillaise, l'expérience des peuples colonisés suggère qu'il n'est pas possible de discriminer histoire et littérature, la tâche qui urge pour l'écrivain c'est d'aider son peuple à éclaircir les zones d'ombre de son passé, à se l'approprier pour pouvoir faire sens de son présent et inventer son futur. Il s'agit en fait pour l'écrivain de travailler à l'avènement de sa nation, car, si l'on en croit Cilas Kemedjio, « La littérature comme acte de naissance au monde permet de saisir les articulations entre l'écriture et le projet de reconquête de l'initiative historique » (15). Selon Selwyn Cudjoe en effet, « Within the colonial world, it necessarily follows that literature has yet another function [beside political and sociological concerns] in that it becomes one of “the agencies which articulate history” » (69). La mission dévolue à l'écrivain, en conjoncture avec l'urgence de définir une écriture authentique, produit dans la littérature antillaise, comme le montrent les textes que j'étudie, un discours où triomphent le dialogisme et la polyphonie, qui pulvérise les structures du roman classique, et qui s'abreuve aux sources de l'oralité. L'étude de l'esthétique de la dissidence révèle aussi qu'il existe quelque chose de spécifique à la littérature antillaise, c'est qu'elle est constamment tenue en éveil par un discours théorique de nature prescriptive. C'est ce préalable qui pose l'écrit comme une pratique

dissidente, et donc inscrit le manifeste politique au cœur de son histoire comme le genre littéraire par excellence, dans une tradition littéraire qui se bâtit pourtant au mépris des divisions génériques. L'écriture devient donc très souvent l'action par excellence, l'action par essence. La censure que subît autrefois *Légitime Défense*, celle que combattirent les initiateurs de *Tropiques* en est l'illustration. La prééminence des figures telles que Sonny Rupaire et Frantz Fanon dans la pensée antillaise nous le montre aussi. Ainsi, il restera toujours une plume, une flamme qui aiguillonne l'esprit antillais, lorsqu'aux inquiétudes de Chamoiseau sur les changements des formes de domination, la narratrice de Gisèle Pineau arrivée en Martinique¹⁸ dit trouver un « Pays conquis, mais pas vraiment soumis ».

¹⁸ L'on ne saurait manquer de souligner ici que pour la jeune Pineau qui retourne aux îles, le pays est indifféremment la Martinique et la Guadeloupe. Cette attitude traduit à l'évidence une prise de position idéologique par rapport au projet fédérateur de l'Antillanité.

CHAPITRE IV

LA PROBLÉMATIQUE DU HÉROS

Toute étude d'esthétique littéraire portant sur le roman se doit de reconnaître la centralité de la notion du héros¹⁹. Le texte de genre narratif est en effet bâti autour de l'action d'un ou de plusieurs personnages / héros, de sorte qu'il est permis d'affirmer que c'est son caractère essentiellement anthropocentrique qui définit le roman (Bakhtine, 156). Cette affirmation pourrait sans grand risque s'étendre à la littérature tout entière en tant qu'art. Pour s'en tenir au genre narratif, le traitement de la figure du héros au fil de l'histoire du genre rend compte de la place prépondérante que celui-ci tient dans le roman. De l'épopée au roman contemporain ou postmoderne, la figure du héros, son déploiement et son profil actanciel (pour emprunter au structuralisme) sont demeurés des données essentielles d'appréciation de l'évolution du genre. Avant d'aller plus loin, il me semble utile de m'arrêter sur les termes « personnage » et « héros » pour relever la nuance indispensable à la poursuite de la réflexion dans ce chapitre. Les deux notions se recouvrent souvent et signifient la même chose lorsqu'elles réfèrent à l'action du sujet²⁰

¹⁹ J'emploie le terme « héros » dans son acception neutre comme s'entend dans l'analyse littéraire, c'est-à-dire englobant aussi bien le féminin que le masculin.

²⁰ Les termes tels que « le héros camusien » ou « le héros condéen » se comprennent aisément comme référant aux personnages dans l'œuvre desdits auteurs sans préjuger de quelque trait distinctif que ce soit dans leur action.

(anthropomorphe, ou divin dans le mythe). Mais si l'on remonte à la chanson de geste prise comme genèse du genre narratif, on retrouve des éléments qui permettent d'introduire dans la littérature moderne une distinction entre le héros et le personnage. L'épopée met dès l'origine l'accent sur la dimension performative du héros, distinction visible dans le mythe qui hypertrophie la prouesse du personnage en donnant à ce dernier des qualités surhumaines. Le héros doit dès lors son appellation au caractère extraordinaire de son / ses actions, d'où la chanson de geste. Ajoutons, comme le note Suzanne Saïd, que le mythe « confond vertu et courage » (1993 : 24), si bien qu'à l'origine, la question des valeurs morales ne se pose pas.

Le conte illustre parfaitement le second trait distinctif du héros en introduisant dans le récit la figure de l'anti-héros. L'antagonisme ainsi créé avec le héros suggère, à côté de la valeur performative, une dimension axiologique qui établit une échelle de valeurs dans le faire des personnages.²¹ Ceci explique que se soit développée une littérature de l'anti-héros, dont des auteurs comme Gide entre autres, ou encore dans le roman de l'absurde font un sujet de prédilection. Si les tentatives pour saper la figure du héros jonchent l'histoire du genre narratif, ce dernier a toutefois fait preuve d'une résilience remarquable, survivant notamment à la croisade du nouveau roman.

Pour revenir à la littérature antillaise, ces préalables posés, l'on doit garder à l'esprit les précautions exprimées dans les deux premiers chapitres sur la spécificité de l'historiographie et de la théorie littéraires aux Antilles. Les écrivains antillais marquent

²¹ La *Morphologie du conte* de Vladimir Propp est bien édifiante à ce sujet, qui montre que l'anti-héros est la figure grâce à laquelle se définit le héros par antagonisme, au croisement du performatif et de l'axiologique.

une nette volonté de proposer une conception différente du héros et de l'héroïsme qui, si elle ne va pas jusqu'à récuser le héros en tant que donnée essentielle du genre narratif, tranche en revanche avec les modèles occidentaux. Si la permanence du héros est ainsi établie (abstraction faite de sa « polarité » positive ou négative), l'on note toutefois que dans la littérature antillaise, comme sujet d'étude, il a bénéficié dans le discours critique d'une attention inversement proportionnelle à son statut dans l'œuvre fictive. Au détriment du héros, la dimension formelle et/ou idéologique des textes et, dans une certaine mesure, les divergences entre les écrivains constituent les sujets de prédilection du discours critique. Peu de monographies sont en effet consacrées au héros, alors que les questions d'école, de genre et de « gender »²² ont large presse. Si l'on excepte *Espaces et Dialectique du Héros Césairien* de Rémy Sylvestre Bouelet (1987) et *Veillée pour les mots* de Rose-Myriam Réjouis (2004), l'on pourrait citer *Conquérants de la nuit nue* de Bernadette Cailler (1988) consacrée à l'œuvre d'Edouard Glissant. *Littérature et identité créole aux Antilles* de Mireille Rosello (1992) et *Contrechamps tragiques* d'Anne Douaire (2005) méritent d'être mentionnées ici dans la mesure où ces deux dernières études posent au cœur de leur réflexion la complexité de la question du personnage-héros dans la littérature antillaise. La réflexion dans ce chapitre se propose de montrer dans quelle mesure le héros de roman antillais est, par-delà les apparences et en dépit de tentantes ressemblances avec le héros de roman occidental, une émanation de l'histoire spécifique des Antillais, un résultat de la conscience théorique et de l'hypotexte qui hante le travail de l'écrivain.

²² Je suis contraint de recourir à la critique anglo-saxonne pour faire le distinguo entre « genre » et « gender », distinction que ne fait pas la langue française.

Pour y parvenir, j'essaierai d'élucider les questions suivantes : A quoi tient la pertinence de la question du héros dans cette littérature, comment les écrivains appréhendent-ils cette question, et comment se traduit-elle dans leur écriture ? Comment l'incessant débat sur les questions de genre en littérature antillaise poursuit-il la discussion sur le héros et, enfin, comment le héros de roman antillais émerge-t-il en définitive comme un lieu d'inscription de la rupture qui constitue le fil d'Ariane de ce travail ? Je commencerai par examiner les tentatives de dépassement du modèle occidental puis, j'analyserai le héros comme un lieu de matérialisation du discours théorique. Je terminerai par l'esquisse d'une nouvelle forme d'héroïsme dans le roman antillais.

Du héros comme une « notion périmée »

Dans l'introduction à son ouvrage *Caribbean Poetics*, Silvio Torres-Saillant avertit que la plupart des théories critiques qui font autorité dans la pensée occidentale au XX^e siècle répondent à des questionnements propres à la civilisation occidentale. Il en déduit que « By the same token, a discourse that sets out to explain Caribbean literature must bear in mind the sociocultural specificity and the historical imperatives governing its development » (1997: 7). Ces convictions qui sont aussi les miennes m'amènent à émettre des réserves sur l'empressement de maints critiques à rechercher dans le discours théorique occidental les outils adéquats d'analyse des textes produits dans d'autres univers culturels. C'est par exemple le cas lorsque analysant la figure du héros dans *Solibo Magnifique*, Rose-Myriam Réjouis n'hésite pas à soutenir, à la suite de Roger Toumson, qu'après la mort du héros, Patrick Chamoiseau se livre, à l'invitation de Jean

Ricardou, à « l'aventure d'une écriture » (2004 : 78). Cette conclusion placerait l'œuvre de l'écrivain martiniquais dans la droite lignée du nouveau roman. Réjouis ne va-t-elle pas vite en besogne ? Il me semble en effet que le chemin est très long qui mène du roman antillais au nouveau roman.

Je soutiens que le narcissisme de l'écriture reste étranger à la littérature caribéenne. La mort de Solibo dans le roman éponyme ne me semble pas être une instance de la mise à mort du héros à laquelle s'emploie la littérature occidentale du XX^e siècle. Percevoir dans le roman de Chamoiseau une écriture en « aventure » ne revient-il pas à le vider de sa substance pour le réduire à une pratique purement ludique et expérimentale de la plume ? Il faut peut-être recourir à ce que dit René-Marill Albérés de la crise du héros au milieu du XX^e siècle pour reconnaître que les avatars du héros dans la littérature occidentale n'ont pas de reflets dans la littérature antillaise. Selon Albérés, « Blasé sur tout ce à quoi l'on peut croire, sur les illusions humaines, les valeurs terrestres et les espoirs célestes, il [le héros] cherche dans l'action un dérivatif à l'ennui, pour découvrir au fond de lui-même le désespoir et une étrange lucidité » (1945 : 9). Ainsi, la fin de l'héroïsme dans le roman occidental ne saurait avoir pour corollaire la mort du héros, tout comme les écrivains antillais ne sauraient jeter leur dévolu sur l'antihéros pour rompre avec le modèle contesté.²³ Force est de noter à ce point que la tentation du discours occidental ne concerne pas seulement les écrivains, mais aussi ceux qui produisent le discours métatextuel qui accompagne l'œuvre artistique. La séduction du modèle occidental a été le ferment de la littérature antillaise jusqu'au début du XX^e

²³ Faut-il d'ailleurs ajouter tout de suite que émanant de la poétique occidentale, la figure de l'antihéros ne saurait libérer l'écriture antillaise du paradigme esthétique occidental ?

siècle, vogue que met habilement en lumière Raphaël Confiant dans *Nuée ardente*, et que les écrivains antillais ont dénoncé d'écho en écho depuis le pamphlet *Légitime Défense*.

La question du héros en littérature antillaise pose d'emblée celle de la présence dans l'écriture antillaise du modèle occidental, de la prise de conscience par les écrivains de la pertinence de cette question, et de la nécessité d'y répondre de façon conséquente.²⁴ Toute la philosophie d'Edouard Glissant baptisée « Poétique de la Relation » est – sans s'y réduire – une réflexion sur la civilisation occidentale en tant qu'elle a sécrété une identité hégémonique bâtie sur l'idée d'un héros conquérant, fondée sur le culte de l'Un. Il affirmait à ce sujet : « Et si je tente d'ausculter cette merveille de civilisation que collige l'Occident, je m'émerveille [...] qu'aucun héros anonyme (collectif) n'y soit fêté. Que de Phèdre et d'Œdipe à Hamlet, l'individu ait d'abord exalté sa liberté secrète » (1969 : 40). Edouard Glissant souligne la primauté dans la pensée occidentale de l'individu sur la communauté, quand bien même celle-ci serait bénéficiaire de l'action du héros. Ses remarques se vérifient dans la définition que donne Hegel du héros : « Les héros sont des individus qui, partant de l'autonomie de leurs sentiments personnels et de leur arbitraire, prennent sur eux et réalisent la totalité d'une action ; chez eux par conséquent, l'accomplissement de la justice et de la moralité apparaît comme l'effet d'une détermination individuelle ».²⁵

De là, l'importance que prend ce dernier dans la civilisation occidentale où le groupe est toujours relégué au second plan. La réflexion sur la notion du héros dans la

²⁴ On pourrait même dire que la question du héros ici ne se justifie comme sujet de réflexion qu'en rapport avec le modèle occidental.

²⁵ Hegel in *Esthétique*. Cité par Anne Douaire, op. cit., p.20.

littérature antillaise participe d'une évaluation plus générale de l'héritage colonial. Dans cette entreprise, ce sont les schémas mentaux, les modes d'appréhension du monde et d'articulation de leur être au monde qui sont évalués pas les écrivains antillais. Silvio Torres-Saillant considère ce préalable comme un passage obligé, ajoutant que, « Any attempt at achieving authenticity will entail a reassessment of those categories, leading, for some, to a disturbing ambivalent acceptance and, for the majority, to a systematic modification or redefinition of the categories in order to render them more relevant to the sociohistorical conditions of a nonhegemonic setting » (12). Le traitement de la figure du héros par les écrivains offre au critique un lieu privilégié de l'étude de l'évaluation des catégories dont parle Torres-Saillant. On note en effet une cristallisation des enjeux autour de cette figure, dont l'évolution ponctue, depuis les écrivains « doudous », les moments marquants de l'écriture aux Antilles. Au fil des textes que nous lisons, les écrivains antillais manifestent une méfiance ouverte vis-à-vis de ce que Mireille Rosello appelle un « héroïsme entaché de pensée occidentale » (1992 : 60). L'appréciation de cette attitude peut être mesurée par une évolution qui passe par la séduction, puis le rejet pour aboutir à un effort de compréhension et d'articulation d'un discours endogène de l'héroïsme.

Les cheveux dans le vent

L'intérêt suscité par la parution de l'essai polémique de Raphaël Confiant sur le parcours d'Aimé Césaire, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle* (1993) jette une lumière crue sur les enjeux qui se nouent dans la recherche de ce qu'il est convenu d'appeler dans la littérature antillaise une esthétique décolonisée. Il n'est pas gratuit que

dans une démarche qui s'apparente à maints égards à un parricide, l'auteur attaque Aimé Césaire par un angle que très peu auraient attendu, son incapacité à se départir de sa culture et de son héritage occidentaux.²⁶ Anticipant peut-être ces attaques, Césaire déclarait quinze ans plus tôt dans l'interview de Jacqueline Leiner qui chapeaute la collection complète de la revue *Tropiques* : « Je faisais du surréalisme comme Monsieur Jourdain faisait de la prose... » (1978 : IV). Le célèbre poète et homme politique entrevoyait-il déjà le danger qu'il pouvait y avoir à se revendiquer d'une chapelle littéraire occidentale ? N'empêche, Confiant s'emploie à démontrer rigoureusement que l'héritage de la formation occidentale de Césaire aura constitué un boulet à son pied, justifiant un hiatus entre sa pratique littéraire militante et son action politique. D'après Confiant, c'est, en définitive, cette incapacité chez Césaire à liquider sa culture occidentale qui justifie le paradoxe d'une figure littéraire et publique écrasante d'un côté, et de l'autre l'enlisement progressif de la cause martiniquaise sous Césaire l'homme politique. Le critique pose cette problématique à travers l'une des images les plus fortes de l'œuvre du poète militant, un vers tiré du *Cahier d'un Retour au Pays Natal* :

« Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi les / cheveux dans le vent... ».

Raphaël Confiant se demande de quelle chevelure parle le poète, lorsqu'on sait que le vent ne saurait soulever la chevelure du Noir. Si l'on en croit Confiant, le refoulé viendrait miner le discours révolutionnaire de Césaire, le poète étant ici trahi par son inconscient. Sa poétique est attaquée sur ses éléments les plus essentiels que sont la

²⁶ Le mot « parricide » est-il une exagération, si l'on se souvient que la même année, paraissait *Eloge de la créolité*, où Raphaël Confiant affirmait dans un chœur avec les deux autres co-signataires : « Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire » ?

conception des héros et l'idée qu'il se fait de l'identité. Il est reproché au pionnier de la Négritude d'avoir dépeint des personnages qui ressemblaient par trop aux figures des tragédies classiques de son éducation, sans aucune attache ou résonance auprès du peuple antillais, dont l'histoire offre pourtant des exemples qui auraient pu inspirer la conception des héros césairiens. Selon Confiand, l'incapacité de Césaire à trouver de l'intérêt dans la résistance « patiente, têtue, rusée » de l'esclave se traduit par une conception de l'héroïsme qui se situe dans la droite filiation de l'esthétique classique : « Pour la génération de Césaire, il n'y a de héros que des êtres empanachés de gloire, au verbe grandiloquent, fonçant coutelas au clair contre le colonisateur français. Toussaint-Louverture ou le Roi Christophe ! » (1993 : 113). Analysant précisément la pratique théâtrale de Césaire, Confiand prend le contre-pied du discours critique répandu, pour affirmer que ce théâtre est essentiellement d'inspiration classique, et ne trouve pas son ferment dans la réalité martiniquaise. Depuis le *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, Césaire aurait une conception du héros tributaire de la figure individualisée chère à la culture occidentale et que décrit Edouard Glissant ; cette conception prend toute sa dimension dans le théâtre de Césaire, dont les figures sont solitaires et emphatiques, porteuses de l'histoire à destination d'un peuple abruti et inerte. Confiand émet sur ledit théâtre le constat suivant : « Tout d'abord, le peuple est relégué à une place secondaire, voire subalterne, et tout l'éclairage est porté sur le leader, sorte de surhomme quasi nietzschéen, qui voit plus loin que tout le monde et qui se désespère, à longueur de tirade, de l'inertie ainsi que de l'abrutissement de ceux que l'Histoire l'a, en quelque sorte, condamné à diriger » (170). Confiand en conclut que le théâtre de Césaire n'est pas de

nature à « rencontrer » le peuple antillais, de faire fusion avec lui, et de contribuer, comme c'était sa vocation, à l'émergence d'une conscience nationale martiniquaise. C'est par contre dans le théâtre populaire d'inspiration créolophone que le critique trouve les ferments d'un théâtre local révolutionnaire.

Les jugements de Raphaël Confiant sur l'œuvre dramatique de Césaire sont partagés par Edouard Glissant, notamment dans *Le Discours Antillais*. Dans « Théâtre, conscience du peuple », celui-ci conditionne la contribution du théâtre au projet national à l'émergence d'un théâtre populaire. Il est intéressant de noter que dans la quarantaine de pages que couvre l'essai sur le théâtre, l'impasse totale est faite sur l'œuvre d'Aimé Césaire. Le lecteur averti peut tout au plus reconnaître cette allusion aux pièces de Césaire que Glissant prend le soin de ne pas nommer : « un théâtre trop élaboré qui passerait par-dessus la tête du peuple » (712). Se démarquant résolument des tragédies césairiennes, Edouard Glissant perçoit dans la coupure qui s'établit entre le dramaturge et l'histoire antillaise le handicap majeur de l'œuvre théâtrale aux Antilles. Aussi, insiste-t-il : « Notre drame (qui n'est pas tragédie) est que nous avons collectivement renié puis oublié le héros qui dans notre histoire réelle a pris sur lui notre résistance : le Nègre marron » (716-717). Le silence qu'entretient jusqu'au bout le critique sur Césaire et son œuvre est, à mon avis, fort éloquent. Il est symptomatique de ce que Glissant pense des sources d'inspiration et de la pratique césairienne du théâtre. En préconisant un théâtre proche du peuple et qui lui soit accessible, il rejoint Raphaël Confiant à la fois dans le regard que celui-ci porte sur le théâtre de Césaire et dans l'expression de la nécessité de repenser l'héroïsme dans la littérature antillaise.

C'est Daniel Maximin qui dégage nettement la problématique de l'héroïsme dans l'écriture antillaise lorsqu'il déclare : « Je n'ai pas particulièrement de goût pour l'héroïsme. Je pense même que c'est trop souvent l'arbre qui cache la résistance des forêts ». (1981 : 186). La suspicion qu'exprimait Maximin dans son remarquable roman-essai *L'Isolé Soleil* vise particulièrement cette conception de l'héroïsme d'inspiration occidentale qui donne la prééminence à une figure mise en relief, et fait le culte de l'Un. Question d'autant plus intéressante sous la plume de Maximin dont le roman est une réflexion sur l'héroïsme et la mort (choisie) dans l'histoire antillaise, à partir de la légende de Delgrès et de ses compagnons. L'une des questions qui hante l'écriture de Maximin tout au long de son roman est la suivante : Delgrès a-t-il eu raison de se faire sauter avec ses compagnons retranchés sur le Matouba, ou aurait-il dû écouter ceux qui le pressaient de s'échapper pour continuer la résistance ? La réponse à cette question se trouverait dans cette phrase de Jonathan à Delgrès qu'il essaie de persuader de continuer la lutte : « Ta mort héroïque forcera, bien sûr, le souvenir des siècles, mais elle fera oublier la lutte acharnée des peuples vivants » (55-56). Maximin dénonce un héroïsme qui n'est que morbidité, et qu'on retrouverait notamment chez le Rebelle de Césaire. Il s'agit, suggère Maximin, de délaisser les chemins d'un héroïsme fait de coup d'éclats, pour accorder la primauté à la patiente et longue résistance qui permit au peuple antillais de survivre jusqu'à la chute du système esclavagiste. Mireille Rosello perçoit dans le roman de Maximin une réflexion sur les apories de ce qu'elle nomme « l'idéologie héroïque » :

Le texte de *L'Isolé Soleil* suggère que, comme les héros qui se suicident, tout texte qui cède au désir d'ériger des statues tombe dans le piège tendu

par l'idéologie héroïque colportée par la colonisation : tous deux risquent de se tromper de but et de stratégie, ils risquent de sacrifier les objectifs de la lutte elle-même au besoin de se voir reconnus comme héros. (55)

Elle en conclut que l'écriture antillaise doit échapper au piège du mimétisme pour se trouver de « nouvelles grammaires » pour son opposition, l'idéologie héroïque menant à une impasse certaine. « La « mort du héros », dit-elle, malgré toute la séduction que le schéma comporte, est un piège où le Noir vient mourir de mort dérisoire » (84). Avant d'en arriver à l'étude de ces « nouvelles grammaires » que préconise Rosello, il convient de s'interroger un moment sur les raisons du rejet du modèle occidental.

Les raisons du rejet du modèle occidental

René Ménil écrivait en 1932 dans *Légitime Défense* :

Il est certain que les livres dont l'Antillais est nourri ont été écrits dans d'autres pays et pour d'autres lecteurs. Progressivement, l'Antillais de couleur renie sa race, son corps, ses passions fondamentales et particulières, sa façon spécifique de réagir à l'amour et à la mort, et arrive à vivre dans un domaine irréel déterminé par les idées abstraites et l'idéal d'un autre peuple. (7)

L'on ne peut faire une analyse pertinente des raisons pour lesquelles les Antillais s'efforcent depuis plus d'un demi siècle de construire une esthétique littéraire endogène sans évoquer le rôle que joua la revue lancée à Paris par un groupe d'étudiants antillais en 1932. Même si l'unique numéro de la revue fut étouffé par la censure et la suspension qui le frappèrent, même si la revue n'eût pas grand écho auprès des masses antillaises, sa cible était pourtant atteinte, dans la mesure où la petite classe d'intellectuels que visait la revue en avait reçu le message. Le groupe de jeunes qui signèrent ce manifeste mettait fin à l'illusion d'identification chez l'Antillais de culture occidentale et classique, et mettait

celui-ci en demeure de se définir. C'est à partir de ce pamphlet que les Antillais prirent conscience de l'urgence qu'il y avait à briser la gangue coloniale dans laquelle ils étaient pris. L'on peut alors affirmer qu'il y a aux Antilles la littérature d'avant *Légitime Défense*, et la littérature après *Légitime Défense*. L'on peut appeler celle-là la littérature de « la première manière », qui est le fait des Antillais dont parle Ménéil, produits d'un système qui dépersonnalise le sujet colonial pour faire de lui une pâle copie du maître. C'est cette génération d'écrivains dont l'œuvre est caractérisée par un effort laborieux d'émulation des modèles appris car, comme le souligne Patrick Chamoiseau, « Par un effort céleste, il fallait coûte que coûte abolir la distance [géographique] en opérant une fusion mentale avec [leur] Mère lointaine » (1997 : 45). Il ressort des écrits sur cette littérature antillaise de la première manière que c'est une écriture par procuration dont les écrivains portent des oeillères. Il en résulte chez ces auteurs une réelle cécité sur le vécu et la réalité antillais, l'écrivain, comme le souligne Etienne Léro, se « [faisant] un point d'honneur qu'un blanc puisse lire tout son livre sans deviner sa pigmentation » (10). Mais tout en dénonçant, *Légitime Défense* annonçait aussi l'avènement d'une nouvelle littérature. Léro concluait que « Le vent qui monte de l'Amérique noire aura vite fait, espérons-le, de nettoyer nos Antilles des fruits avortés d'une culture caduque » (12). Il est donc permis d'affirmer que la littérature antillaise contemporaine, celle dont les auteurs m'intéressent, résulte du choc et de la fracture qu'opéra *Légitime Défense* dans la conscience antillaise. Ceci justifie que des historiens, dont Lilyan Kesteloot, aient daté la littérature antillaise de la publication du seul numéro de ce pamphlet. La question centrale que posait *Légitime Défense*, et qui reste d'actualité, était celle de l'oblitération de la

mémoire collective aux Antilles, et dont la dépersonnalisation n'est qu'une conséquence. Ce n'est qu'au prisme de cette oblitération que nous pouvons esquisser les raisons pour lesquelles le héros dans cette littérature cristallise tant d'attention.

Le schoelcherisme

Dans son ouvrage consacré au tragique antillais, Anne Douaire complète la définition du héros proposée par Hegel en ajoutant que

Pour accentuer ce trait définitoire [liberté, singularité] du héros et permettre au texte d'accéder à la plus parfaite efficacité, l'auteur lui donne un rang social élevé, seul garant de la liberté d'action qui autorise les grandes gestes, et donne l'occasion au héros de fonder une société, d'y édicter ensuite les lois. (20)

Cette définition explique en partie les choix opérés par Césaire dans le profil de ses héros, et justifie chez les écrivains antillais la volonté de faire évoluer ce modèle vers une conception qui soit plus en harmonie avec le vécu antillais. L'imposition de la figure de Schoelcher, abolitionniste français comme héros officiel dans l'imaginaire de l'Antillais est le reflet et la conséquence de la conception de l'héroïsme définie ci-dessus. Elle participe de l'idéologie qui substitue à la « mémoire collective endogène » une « mémoire historique glorieuse », pour emprunter aux propos de Douaire. L'on peut dire qu'en fait, l'amnésie qui est entretenue autour de l'histoire antillaise prend racine dans ce que Edouard Glissant appelle le schoelcherisme, qui est le socle sur lequel sera bâtie la politique d'assimilation. Le succès du schoelcherisme comme doctrine repose essentiellement sur deux handicaps que les écrivains antillais contemporains s'évertuent à surmonter : l'absence de ce que Glissant nomme un « arrière-pays culturel » (*DA*, 225),

que je développerai ci-dessous, et la difficulté à trouver dans la mémoire collective des figures tutélaires, que j'analyserais plus loin.

Les descendants des « migrants nus » sont dépouillés de tout repère culturel, et installés dans une histoire dans laquelle ils ne peuvent « s'embusquer » pour résister à l'aliénation dont ils sont la proie. Frappés d'amnésie, ils sont ainsi dépourvus de toute valeur-refuge. Ici, Edouard Glissant souligne l'impact de la déportation en mettant en relief la différence entre les Antillais et les peuples colonisés d'autres régions du monde. C'est pour cette raison que les écrivains antillais conviennent tous que la mémoire historique est leur urgence. Ils ont en effet compris l'alarme que lançait Fanon dans son analyse de la machine coloniale : « Le colonialisme ne se satisfait pas d'enserrer le peuple dans ses mailles, de vider le cerveau colonisé de toute forme et de tout contenu. Par une sorte de perversion de la logique, il s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit » (1961 : 255-256).

Les névroses constatées chez les Antillais et qui seraient la conséquence de cette décrébration sont d'ailleurs le lot de nombreux personnages dans la littérature antillaise. Edouard Glissant en expose les méfaits dans la première partie de *La Case du Commandeur*. Seul cet anéantissement du passé explique qu'il puisse exister aux Antilles un débat sur la légitimité de Schoelcher comme héros. Ngugi Wa Thiong'o a bien perçu l'urgence à déconstruire l'histoire coloniale, lui qui avertit que « The success of the anti-colonial enterprise can only be complete if it has restored the colonised to their memory » (cité par June Givanni, 94). C'est cette entreprise collective que nous voyons en chantier dans les textes concernés par cette étude. Anne Douaire l'a bien remarqué, qui

note que « Il importe aux Départements Français d'Amérique de fonder leur identité nationale – ou régionale – antillaise, comme partout ailleurs, par le recours à une histoire, au sens de constitution d'un discours sur le passé » (100). Dans les chapitres précédents, j'ai montré que l'urgence de la mémoire historique s'écrit dans le roman antillais sous le double mode de l'excavation et de la construction discursive. Cette fonction est assumée dans chacun des romans de mon corpus par un ou plusieurs personnages, et disséminée tout au long du texte. Le personnage endosse parfois, comme Emile Etienne dans *Traversée de la Mangrove*, la chemise de l'historien. Mais c'est un rôle qui est toujours choisi en réaction à l'Histoire officielle, et qui participe donc de la dissidence : « Il se rappelait ses tristes leçons d'histoire, le défilé monologue des batailles perdues, gagnées. Pourquoi n'abordait-on pas les choses de toute autre manière, restituant les témoignages éventuels, faisant revivre les faits ? C'est de ce désir qu'était né "Parlons de Petit Bourg" » (235). L'expérience d'Emile Etienne fait écho au morcellement du discours officiel qui escamote entièrement l'histoire des Antilles.

A ce sujet, Edouard Glissant prévient « Le rapport trop évident aux périodes de l'histoire de France est une ruse de la pensée assimilée [...] : il dispense d'avoir à fouiller plus avant. Il oblitère cela même dont il rend compte, car à force de s'établir comme naturel, il détourne de méditer la violence fondamentale qu'il suppose » (*DA* : 269). L'on ne peut évoquer l'inféodation à l'histoire de France dans l'écriture antillaise sans souligner la dichotomie oralité / écriture qui sous-tend la problématique de l'identité littéraire aux Antilles. Cette dichotomie rend compte de l'opposition fondamentale qu'établit Edouard Glissant entre une « poétique libre » et une « poétique forcée », celle-

là étant le résultat d'une interaction naturelle entre le vécu d'un peuple et son expression culturelle, tandis que celle-ci est la traduction d'un conflit entre la réalité exprimable et la langue pour l'articuler (*DA* : 401-404). La poétique forcée met en évidence, pour le cas de la littérature antillaise, la césure qui s'établit au passage de l'oralité – qui est le trait distinctif de la culture antillaise – à l'écriture qui est essentiellement exogène, mais valorisée et perçue comme une évolution. L'écrivain antillais doit faire face à la déperdition de la mémoire historique incarnée par la perte de vitesse de l'oralité, et articuler un discours écrit à travers lequel peut être récupéré l'héritage du passé. La vision logocentrique de l'histoire aux Antilles a pour conséquence d'élaborer une conception de l'héroïsme qui ne peut que faire l'impasse sur les véritables héros antillais.

Dans *L'Exil selon Julia*, l'écriture et l'héroïsme sont solidairement liés dans le portrait d'Asdrubal, portrait qui ne s'ébauche qu'à partir du prestige associé à l'écriture d'une part, et des distinctions militaires glanées dans les campagnes d'autre part. C'est d'abord par sa belle main d'écriture qu'Asdrubal séduit Julia, dans la correspondance qu'il lui adresse alors qu'il est déployé dans la guerre de 14-18. C'est ensuite la pompe de ses distinctions qui l'impressionnent, soigneusement encadrées dans leur maison. Mais le portrait d'Asdrubal n'est esquissé que pour être aussitôt sapé :

Monsieur Asdrubal était un homme instruit, mais ça ne l'empêchait pas d'être féroce [...] Accrochées sur les plans de la case, couvrant des hampes extravagantes et des jambages ampoulés, elles [ses distinctions] regardaient Julia avec un grand mépris [...] Man Ya scrutait les gravures, suivait parfois du doigt les lettres qui, mises bout à bout, certifiaient que le soldat Asdrubal était un modèle de bravoure. Belles majuscules, lettres bien tournées dessinées à l'encre violette. Menterie ! (136-137)

Chez Gisèle Pineau, la revalorisation et la sauvegarde de la culture et du passé antillais passent nécessairement par la démystification de l'écriture. A travers le regard lucide de la vieille mère, à travers la patiente initiation qu'elle fait à ses petits-fils, l'oraliture prend une revanche sur des siècles d'aliénation symbolisée par l'écriture. L'expression la plus forte de ce renversement qu'opère Pineau se trouve dans cette scène où la grand-mère illettrée ouvre le cahier de son petit-fils sous le robinet et, page après page, regarde couler dans le trou de l'évier les lettres de l'alphabet, les règles de grammaire, les adjectifs et les noms. Une fois le cahier « vierge » séché au radiateur, le jeune Elie s'en sert pour « ses plus beaux dessins : des soleils et des cases de Guadeloupe qu'il a vus dans les yeux de Man Ya » (166).

C'est la même vocation que nous retrouvons déjà dans *La Lézarde* où, selon Edouard Glissant, l'action politique ne peut s'envisager indépendamment de l'action culturelle. Le jeune Mathieu qui se charge de reconstituer l'histoire de son peuple déclare en effet : « Je me découvre parmi tant de papiers, de contes, de cris et de sang ! Car notre histoire n'est pas un lot de faits à l'encan, ni un puits à margelle, un passé coupé de nous où l'on puise tranquillement » (83-84). L'histoire apprise est un leurre, tandis que l'histoire réelle n'est pas encore un patrimoine réapproprié où l'Antillais peut sereinement puiser. Mathieu marque donc la rupture avec l'histoire officielle dans cette prescription qu'il fait au narrateur à la fin de roman :

Dis-leur que nous aimons le monde entier. Que nous aimons ce qu'ils ont de meilleur, de vrai. Que nous connaissons leurs grandes œuvres, que nous les apprenons. Mais qu'ils ont un bien mauvais visage par ici. Dis que nous disions : là-bas le Centre pour dire la France. Mais que nous voulons d'abord être en paix avec nous-mêmes. Que notre Centre il est en nous, et que c'est là que nous l'avons cherché. (229)

Nous percevons, d'un texte à l'autre, l'émergence en filigrane d'un recentrement de l'Antillais sur son entour, qui passe par une réhabilitation de la mémoire historique raturée. En reprenant la dichotomie centre / périphérie, le jeune Mathieu la vide de sa configuration symétrique et du rapport hiérarchique qui y prévaut. Pour ce faire, il soustrait un des termes de la dichotomie, et fait éclater le Centre. On aboutit, selon une conception chère à Ngugi Wa Thiong'o, à un éclatement et une dissémination du centre (1993).

L'écriture de Patrick Chamoiseau est un effort ardu d'évidement de l'antagonisme oralité / scripturalité, et des enjeux qui se nouent autour de chacune des données de ce couple. Le projet d'écriture de *Texaco* prend sa source dans une enquête de reconstitution de la vie d'un conteur, Solibo Magnifique, enquête dont Chamoiseau explique les tenants : « je tentais de reconstituer les paroles de la nuit de sa mort, et butais sur l'infranchissable barrière qui sépare la parole dite de l'écriture à faire, qui distingue l'écriture faite de la parole perdue » (491-492).²⁷ L'œuvre de l'écrivain martiniquais pose d'emblée l'écriture comme une régression, ce qui est une révolution si l'on considère la centralité du logos dans le système colonial. *Texaco* est alors la transcription d'un corps à corps entre oralité et écriture, confrontation dont les échos se traduisent en autant de synonymes, où s'opposent par exemple les histoires et l'Histoire, la mémoire et le texte, le créole et le français, le discontinu et la mosaïque d'une part et le linéaire et l'ordonné d'autre part, voire même le baroque et le classicisme. Voilà pourquoi l'écriture

²⁷ Il ne serait pas superflu de noter que dans un ouvrage collectif intitulé *Ecrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise*, les écrivains antillais posent l'oralité et donc la mémoire comme la source par excellence qui irrigue leur écriture.

« spatiale » de Chamoiseau, parvenue à son terme, substitue à la dichotomie originelle une juxtaposition harmonieuse des deux univers : « Au centre, une logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre, le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. [...] Ici, la trame géométrique d'une grammaire urbaine bien apprise, dominatrice; par là, la couronne d'une culture-mosaïque à dévoiler » (282). L'ambition qui aiguillonne l'écriture de Chamoiseau c'est la sauvegarde de la culture et de l'identité créoles, patrimoine inestimable, mais non consigné, qui s'érode et est menacé de disparition, sous la double poussée du français et de l'éducation coloniale. Il est donc judicieux que l'écrivain se désigne comme un « Marqueur de paroles », posture qui finalement fait de lui un héros au même titre que ceux de la saga dont il recueille le témoignage.

Si le schoelcherisme est la matrice qui rend compte de l'incapacité où est réduit l'antillais à articuler une identité propre, il est aussi le facteur dont la prise de conscience rend impossible dans la littérature antillaise une conception du héros calquée sur les schèmes occidentaux de pensée. L'articulation d'un discours qui jette la lumière sur les pans obscurcis de l'histoire antillaise ne peut donc que produire une écriture dissidente. Conséquemment, promouvoir un héros de roman antillais c'est, pour l'écrivain, destituer la figure de Schoelcher, en d'autres termes dire à son peuple que ses ancêtres n'étaient pas Gaulois, et qu'il peut trouver dans son histoire, si sombre soit-elle, des motifs de fierté et des pierres pour la fondation de l'édifice national. Progressivement, nous voyons l'écrivain antillais rechercher dans son passé des figures autour desquelles cristalliser une identité assumée.

Héroïsme et agentivité dans le roman antillais

L'entreprise ardue de définition d'un héros antillais au travers du discours littéraire prend sa source dans une carence assumée, celle de l'absence d'un discours épique antillais. Selon Edouard Glissant, il ne peut y avoir de héros si la pulsion de l'un ne passe pas dans la conscience de tous. Du fait de l'idéologie coloniale les figures historiques telles que Delgrès ou Toussaint ont été soigneusement dégonflées, tandis que le personnage du marron a fini par être perçu par les Antillais eux-mêmes comme une figure mal famée. L'on perçoit d'ici le caractère laborieux de la tâche de l'écrivain engagé, désireux de restituer à son peuple sa dignité et de lui créer une histoire dont il soit fier. Il est communément admis que toute littérature commence par le mythe, et que les textes fondateurs retracent la geste de figures mythiques (ou mythifiées) qui cristallisent le sentiment d'appartenance et d'un destin commun, tout en exaltant des valeurs bien ciblées. C'est la raison pour laquelle, comme le remarque Bakhtine, il n'y a pas d'idéologies concurrentes dans l'épopée, mais, une perspective seule et unique (1978 :154). Seulement, l'Antillais n'a pas eu le loisir de mythifier ses héros pour en faire des figures populaires. L'écrivain doit dépasser cette carence que Maryse Condé signalait déjà en notant que dans le fonds de la littérature orale antillaise, « Aucun rebelle, aucun esclave révolté n'a cristallisé autour de lui des légendes et des récits qui exalteraient la vaillance et l'abnégation » (1978 : 39).

Ce handicap n'est mieux illustré nulle part ailleurs que dans la vaine recherche d'Odonno au début de *La Case du Commandeur* d'Edouard Glissant. Venu d'Afrique, Odonno symbolise la trace originelle qui aurait relié au temps d'avant, mais dont l'identité

a été annihilée dans le ventre du bateau négrier. Anne Douaire abonde dans le même sens quand elle suggère que « Odon met en évidence, pour le lecteur de l'œuvre de Glissant, le passage du personnage dont il est possible de faire un héros, voire un mythe, à une instance mal définie, dissoute dans les esprits antillais et ne pouvant plus se constituer en personnage de roman » (213). Le projet de l'écrivain se déploie alors tour à tour comme une réhabilitation des héros « déchus » ou une nouvelle grammaire de l'héroïsme, qui doit creuser dans la vacuité historique pour constituer un fonds indispensable. Une certaine proportion de la littérature antillaise est caractérisée par la tentation très forte de faire accéder à la conscience populaire des figures éclipsées par l'Histoire officielle.²⁸ C'est cette préoccupation que nous retrouvons dans les œuvres telles que *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire, *Monsieur Toussaint* d'Edouard Glissant, ou encore *Dessaline ou la passion de l'indépendance* de Vincent Placol, pour n'en citer que quelques-unes. On note déjà dans ces textes une rupture d'avec le fonds culturel français, les écrivains antillais cherchant dans le passé de leur peuple des personnages historiques réels, à la stature éminente. A l'examen des textes de mon corpus, l'on note une évolution par rapport à cette saisie première de l'histoire, qui semble suggérer que l'identité à bâtir doit s'appuyer sur des éléments plus prosaïques ou moins éclatants, parfois méconnus. Ce qui pourrait s'appeler la nouvelle grammaire de l'héroïsme délaisse donc les champs de l'héroïsme tapageur pour adopter la dissidence tenace, nourrie, de ce qu'Edouard Glissant appelle « l'histoire vraie », c'est-à-dire les « histoires » assumées.

²⁸ J'emploie le mot Histoire dans le sens où l'entendent les écrivains antillais, par oppositions aux «histoires», c'est-à-dire les discours de l'éveil de la conscience qui se traduit par la subversion du discours historique officiel.

Aussi, les écrivains de mon corpus font-ils face sans complexe à leur passé, face à face d'où émerge une identité littéraire qui s'articule autour de l'échec des héros antillais, des formes de résistance et de l'éclatement de la figure du héros traditionnel.

La sublimation de l'échec

Si l'absence de textes épiques dans la littérature antillaise tient, comme je le notais déjà, au discours aliénant de l'histoire, ce n'est qu'en partie. Cette absence tient, d'autre part, à la difficulté à cristalliser des rudiments de sentiment national autour d'un « héros de l'échec », nommément le nègre marron. Il est en effet difficile pour l'écrivain antillais d'agréger à l'échec comme trait sémantique d'autres traits qui fassent du marron une figure populaire. La question que pose Glissant dans *La Case du Commandeur* traduit cette difficulté, en même temps qu'elle rend compte du doute qui a pu être instillé dans la conscience antillaise. Il demande en effet « Comment repérer un marron dans la masse des asservis ? Melchior disait bien que les marrons portaient leur odeur à eux. Comment la filtrer dans l'épais relent de vesou mêlé de sueur de sang ? » (104). C'est la même question qui est posée dans *Texaco* lorsque la narratrice, parlant de son père, affirme : « Ce que mon Esternome entendait par Mentô, j'eu mauvais cœur à l'admettre. Il m'est toujours difficile d'imaginer la Force esclave sur une [habitation] » (71).²⁹ Le marronnage n'étant pas passé dans la conscience populaire comme un mode historique de résistance, la figure du marron est méconnue, lorsqu'elle n'est pas simplement tournée en dérision et rejetée. C'est ce que suggère le traitement de Xantippe dans *Traversée de la*

²⁹ Chamoiseau nomme «Mentô» ou «Homme de Force» le « marron de l'intérieur », celui qui mène la lutte à l'intérieur de la plantation. Il précise en effet que « S'il y avait des marrons dans les mornes, il y avait aussi des nègres en marronnage au mitan même des [habitations] » (71). Il s'agit de la forme de résistance la moins visible, mais qui n'en a pas moins contribué à saper le système esclavagiste et a clandestinement soutenu sans relâche la lutte des marrons déserteurs.

Mangrove, la seule mémoire vivante de la communauté, devenu pourtant un paria infréquentable.

Le pire c'est que les colons et le discours officiel finissent par accoler avec succès à l'image du marron celle de vulgaire brigand et de meurtrier. Edouard Glissant parle en effet d'« une communauté qu'on a dépouillée de ses héros « naturels », populaires, et qui donc, en les reniant sous la pression aliénante de l'action colonialiste, s'est reniée elle-même » (*DA*, 181). Ce que j'appelle les tentatives de sublimation de l'échec s'explique par la nécessité pour l'écrivain antillais de dessiner pour son peuple un portrait attachant du marron. Cette alchimie verbale s'opère par le biais d'une sublimation du marronnage, qui l'épure pour n'en retenir que ce qu'il a de fondamental : le refus. C'est ce refus radical qui transforme le marron en négateur, mais aussi permet d'inscrire au tableau de la résistance toutes les actions qui relèvent du paradigme du rejet de tout compromis avec le système oppressif. Edouard Glissant remarque à ce sujet que « Le Nègre marron est le seul vrai héros populaire des Antilles, dont les effroyables supplices qui marquaient sa capture donnent la mesure du courage et de la détermination. Il y a là un exemple incontestable d'opposition systématique, de refus total » (*DA*, 180). L'on constate alors que s'il est impossible de chanter la geste du nègre marron, il est en revanche loisible de fonder sur l'essence de son refus une idéologie de la résistance.

C'est cette idéologie qui justifie la stature et la réputation du jeune Thaël dans *La Lézarde* : « Être montagnard, dans ces pays de toute montagne qu'allèche toujours et de partout la tentation de la mer, suppose une vocation du refus » (14). Thaël est ainsi campé dans le personnage du marron auprès de qui le groupe de jeunes révolutionnaires délègue

son membre le plus éminent, Mathieu. Le rôle que jouera Thaël dans la suite de l'histoire suggère que c'est à travers la figure du marron que se réconcilient le passé et le présent de ce peuple, que sont raccommoés les deux pans d'une histoire qu'avait maintenus épars l'aliénation coloniale. En Thaël justement, la légende du marron prend tout son sens, et réhabilite le refus comme socle de l'identité antillaise, refus radical qui ne recule même pas devant le meurtre. C'est la même résistance que *Texaco* de Chamoiseau porte au cœur du système esclavagiste, dans la saga d'une famille où la résistance est une vocation héréditaire. Marie-Sophie, qui mènera le combat victorieux pour la survie du quartier créole *Texaco* auprès de la ville coloniale de Fort-de-France mène à son terme un combat commencé deux générations plus tôt sur une plantation esclavagiste : « Le papa de mon papa était empoisonneur, dira-t-elle. Ce n'était pas un métier, mais un combat contre l'esclavage sur les habitations » (49). De la résistance patiente sur la plantation jusqu'à la lutte pour sauver *Texaco* du rasage, les marrons de l'intérieur auront appris aux esclaves que la liberté ne peut que s'arracher, et que jamais elle ne se donne. Le combat pour la survie du quartier a pour effet de transformer l'urbaniste envoyé par le pouvoir en adjuvant de la lutte. C'est donc lui qui en relève les enjeux, lorsqu'il note que « Rayer *Texaco* comme on me le demandait, reviendrait à amputer la ville d'une part de son futur et, surtout, de cette richesse irremplaçable que demeure la mémoire. La ville créole qui possède si peu de monuments, devient monument par le soin porté à ses lieux de mémoire » (430-431).

Relation d'un combat sans héroïsme, le roman de Chamoiseau est un témoignage imagé de la résilience de tout un peuple qui résiste avec succès à l'anéantissement. C'est

la même lutte sourde, mais non moins acharnée qu'incarne Xantippe, le personnage de Maryse Condé, marron en mal de reconnaissance par son peuple. Bien qu'il soit le dernier maillon d'une lignée en voie d'extinction, Xantippe incarne jusqu'au bout le refus sans compromis, refus qui, par contraste fait la lumière sur les lâchetés et les compromissions de ses compatriotes. Mais comme je le relevais dans les pages précédentes, il n'est pas hasardeux que Maryse Condé ait placé le témoignage du seul marron de son roman à la clôture de la veillée. Le regard de Xantippe sur l'histoire peut être interprété comme l'héritage du passé et de la résistance que transmet le marron vaincu, mais insoumis. Ainsi pris, les propos de Xantippe s'inscriraient en porte-à-faux à la vanité de ceux qui, à l'instar de Lucien Evariste, veulent écrire l'histoire de leur peuple, mais nourrissent des rêves de succès éditoriaux à Paris.

Les formes de résistance dans le roman antillais

La résistance dans la littérature antillaise contemporaine prend conscience du caractère inopérant ou caduc du héros traditionnel. Renonçant par exemple à la résistance armée ou à l'éclat d'une littérature prométhéenne, les écrivains conviennent qu'il faut plutôt fourbir les armes de la résistance et de la dissidence. Dans ce sens, *Traversée de la Mangrove* pourrait être le roman qui clôt une fois pour toutes en littérature antillaise la question de l'héroïsme d'éclat. Le mythe qui entoure la personne de Sancher tient justement en partie à ce que Edouard Glissant appelle le « complexe de Toussaint » (*DA*, 231), c'est-à-dire l'attitude qui consiste à pallier l'inexistence de figures populaires en

Martinique par l'adoption de héros d'ailleurs.³⁰ Dans le petit bourg où il s'est échoué, Francis Sancher est perçu par une poignée de nationalistes en mal de libérateurs comme un « Barbudo », un compagnon de lutte de Fidel Castro. Pourtant, à mesure que les témoignages se succèdent et que le puzzle de sa vie se reconstitue, Sancher émerge comme tout le contraire d'un héros de la Sierra Maestra. Déserteur revenu de toutes ses illusions, il cherche en fait un endroit pour mourir. Des témoignages qui se croisent dans le roman de Maryse Condé, il ressort une urgence indéniable, que l'histoire de la Guadeloupe soit racontée par les Guadeloupéens. Emile Etienne confie au terme de sa réflexion : « Je voudrais écrire une histoire de ce pays qui serait uniquement basée sur les souvenirs gardés au creux des mémoires, au creux des cœurs. Ce que les pères ont dit aux fils, ce que les mères ont dit aux filles. Je voudrais aller du Nord au Sud, de l'Est à Ouest recueillir toutes ces paroles qu'on n'a jamais écoutées » (237). Condé rejoint ainsi Edouard Glissant et les auteurs de l'*Eloge de la Créolité*, dans la conviction que l'histoire des Antilles reste à faire. C'est la même ambition que nous lisons dans une démarche à tous points similaire dans *L'Exil selon Julia*, dont la narratrice envisage de réécrire l'histoire de son peuple à partir de l'« histoire vraie » qu'elle aura recueillie auprès des siens une fois retournée en Guadeloupe. Elle attend donc dans l'impatience le départ de la France, et rêve de lire des livres qui racontent des vies des hommes et des femmes noirs, des histoires dont les héros sont des noirs. Cette histoire est d'ailleurs amorcée par la grand-mère lors de son « exil » en France. Le passé dont elle instruit les enfants résiste au

³⁰ Ajoutons pourtant qu'Edouard Glissant bat en brèche ces allégations au motif qu'elles relèvent d'une vision volontiers fragmentaire de l'espace antillais. Pour Glissant, c'est le phénomène du marronnage qui est fondamental et qu'il faut reconnaître, lui qui perçoit l'espace antillais comme une entité géographique dont les composantes sont historiquement et culturellement contiguës.

penchant mythifiant tout autant qu'à la pulsion morbide. Le passé n'est découvert aux enfants que pour qu'ils en tirent la meilleure leçon à savoir la capacité du nègre à survivre aux conditions extrêmes que l'histoire lui a imposées.

Dans un roman comme dans l'autre, est donc mise en avant le rôle du « Marqueur de parole », que Chamoiseau explicite dans *Texaco*, et qui place la lutte pour la mémoire historique dans le champ de la dialectique oralité / écriture. Dire sa propre histoire dans chacun des ces romans, comme le montre *La Lézarde*, coïncide avec l'auto-nomination, qui doit être perçue ici comme un véritable acte de parthénogenèse. C'est cet acte que résume l'excitation de Thaël à la fin, lorsqu'il déclare à sa jeune compagne : « Avec les amis, nous avons découvert le pays. Nous ne savions rien, mais nous avons regardé à la fin. Et à la fin, nous avons pu le nommer, en toute connaissance » (241). Il serait superflu d'ajouter que nommer le pays c'est se l'approprier, stade ultime de la lutte, symbole par excellence du passage de l'Antillais du statut de sujet à celui d'agent de son propre destin. La littérature antillaise répond de ce fait au postulat d'Edouard Glissant selon lequel « Une littérature nationale doit signifier la nomination de nouveaux peuples, ce qu'on appelle leur enracinement, et qui est aujourd'hui leur lutte » (*DA*, 332).

Cet enracinement se fait sur le terrain de l'oralité, dont la revalorisation du patrimoine constitue le meilleur rempart contre les ravages de la colonisation. L'analyse des textes montre en effet que face à l'hégémonie aliénante de l'écrit au travers de l'instruction, l'écrivain antillais érige les richesses de la mémoire. Il se joue donc dans l'écriture antillaise un combat entre oralité et écriture, confrontation mise en évidence de façon frappante sous la plume de Gisèle Pineau. Ce sont les enjeux de l'oralité qui

mettent une grand-mère analphabète au centre de l'histoire que relate *L'Exil selon Julia*. Stupéfaite par l'ignorance où ses petits-fils sont maintenus, elle entreprend de leur apprendre le créole et leur enseigner leur histoire, celle de l'esclavage, de la longue sujétion, et fait opérer à ses petits-enfants un retour mental vers leurs racines. La croisade contre l'amnésie ainsi gagnée, elle peut s'en retourner en Guadeloupe en affirmant : « J'ai marqué le chemin pour eux. [...] J'ai marqué le chemin ». C'est la même pratique du récit oral que Maryse Condé utilise pour explorer la condition de l'Antillais dans *Traversée de la Mangrove*. Les techniques du conte permettent une dissémination de la parole et une remise en question du discours officiel univoque de l'histoire. Les techniques empruntées à la littérature orale permettent au texte condéen de donner la voix à une multitude et une variété de personnages qui, autrement, n'accéderaient jamais au privilège discursif. Dans ce sens, la technique de la veillée s'avère, à travers la légitimation de récits concurrents, la meilleure illustration de ce que Edouard Glissant appelle « La querelle avec l'Histoire ». L'on peut tout aussi considérer que ce sont les « armes » de l'oralité qui permettent de sauver le quartier créole dans *Texaco*, et de préserver l'un des rares sites qui témoignent d'une histoire à laquelle sont consacrés peu de lieux de mémoire. L'enjeu d'une reconquête de soi au travers de la mémoire historique est souligné par Maryse Condé qui, dans une interview accordée à Barbara Lewis, pose les termes de la confrontation entre mémoire et Histoire : « History is something official. Memory is in the mind of the people. It is something which may be very minute, very unimportant, but it can change a whole life. Memory may be something very trivial, very banal. But not to the person who lives that life » (dans *Callaloo* vol.18, pp.348-349).

L'étude des formes de résistance dans le roman antillais serait incomplète si elle n'évoquait les formes de violence, violence sur laquelle le dernier chapitre reviendra plus en profondeur. *Texaco* et *La Lézarde* sont les deux récits qui abordent sans détour la question de la violence dans le contexte de sujétion, esclavagiste ou coloniale. Si le roman de Chamoiseau situe la violence dans le cadre de la lutte pour la survie, *La Lézarde* en revanche pose la violence d'emblée comme outil politique dont la finalité est l'accès à l'initiative politique. La violence au cœur du système esclavagiste rend compte du déséquilibre de forces entre les maîtres et les esclaves, développant chez les derniers deux modes d'expression de la révolte. D'une part, incapable d'attaquer le maître de front, l'esclave se résout à une violence tout en détours, orientée vers les structures qui sous-tendent le système esclavagiste. D'autre part, se développe une violence morbide qui obéit toujours au principe du détour, mais prend l'esclave pour cible, celui-ci ayant constaté qu'il n'est pas une personne, mais figure parmi les biens du maître au même titre que toute autre commodité. C'est ce processus mental qui aboutit aux avortements et aux suicides, si caractéristiques du quotidien des habitations esclavagistes. Mireille Rosello (1992) s'interroge justement sur les risques de cette inclination morbide dans la littérature antillaise. Ces deux modes de violences sont réunies dans la figure du grand-père de Marie-Sophie, l'informatrice dont Chamoiseau recueille le témoignage. Cependant, le roman de Chamoiseau expose progressivement les limites d'une violence qui risquait d'aboutir à l'anéantissement du résistant au nom du refus. L'art de la survie devient ainsi la valeur cardinale face à la tentation facile de la mort. C'est ici la genèse de l'« épopée » de Marie-Sophie, rupture qu'elle explique au Marqueur de paroles en ces termes : « Des

koulis se pendaient aux branches des acacias dans les habitations qu'ils incendiaient. Des nègres jeunes se laissaient mourir d'une vieillese du cœur [...] Moi, je n'ai jamais eu de ces mauvaises pensées [...] plutôt que de pleurer, j'ai préféré lutter. Pleurer c'était assez, lutter c'était en nous » (47-48).

La Lézarde expose en revanche une autre forme de violence, tout aussi doublement articulée. La révolution qu'entreprend le groupe de jeunes protagonistes prend ses origines dans le refus marron, raison pour laquelle l'histoire s'ouvre avec l'entrée en lice de Thaël qui descend de la montagne, refuge symbolique des marrons. Sur le mode fanonien, le récit d'Edouard Glissant justifie l'action violente à laquelle se sont résolus les jeunes activistes : « Nous voulons la lumière, nous voulons l'ouverture, nous voulons la passe. Ce pays est beau. Ils ont étendu sur nos terres le manteau de la mort [...] Il n'y aura plus que la vigilance du combat » (134-135). C'est donc un peuple mûr pour le combat, mûri par la violence coloniale à laquelle il faut opposer une violence tout légitime. La violence dans *La Lézarde* opère sur deux plans. Au plan physique, elle est retournée en dedans, non pour détruire, mais pour détruire un renégat. Garin est en effet un suppôt du pouvoir métropolitain. La mort de Garin répond donc à un impératif d'épuration du groupe qui doit être uni dans sa lutte. Au plan symbolique, c'est le pouvoir colonial qui est mis à bas à travers l'assassinat politique de Garin qui représentait la seule hypothèque à des élections transparentes. Le roman d'Edouard Glissant semble suggérer que la violence peut être un recours nécessaire, mais il prévient aussi le peuple contre les illusions, et souligne le travail souterrain auquel la violence ne s'adjoint que comme l'ultime étape dans l'éclosion de la conscience du peuple. Ce qui émerge de

l'expérience des hommes et des femmes qui peuplent l'univers de ces récits, c'est une redéfinition de l'héroïsme qui, sans nier l'action salvatrice, pulvérise la figure héroïque traditionnelle.

Vers une redéfinition du héros dans le roman antillais contemporain

L'écriture antillaise propose donc une nouvelle « grammaire de l'héroïsme », comme pour répondre au vœux de Mireille Rosello de sortir du piège de l'héroïsme occidental. Cette conception de l'héroïsme nourrie de l'expérience singulière des Antillais offre à notre intelligence des leçons indéniables, sur lesquelles je me pencherai au prochain chapitre. Pour l'instant, je voudrai suggérer deux modes opératoires du héros dans le roman antillais comme participant de la redéfinition de l'héroïsme : l'extraction commune du personnage, et le caractère collectif de son action.

Une nouvelle filiation

L'un des traits récurrents des héros dans le roman antillais contemporain c'est ce qu'on pourrait appeler la rupture avec la filiation héroïque. Ce premier mode consiste à recruter les principaux protagonistes dans le peuple et, contrairement au héros traditionnel, l'extraction du personnage lui est d'une importance négligeable. C'est cette acception de l'héroïsme qui propulse au devant de l'histoire les ignorés de la chronique coloniale, le peuple et les femmes. *Paroles de Djobeurs* de Patrick Chamoiseau par exemple répond à cette nécessité de mettre en scène ceux que la tradition ne juge pas digne de l'attention de l'histoire. C'est ce mode que choisit Maryse Condé dans *Traversée de la Mangrove* pour examiner l'histoire antillaise à partir de perspectives qui,

mises ensemble, ne s'embarrassent pas de contradiction. Maryse Condé suggère que regarder l'histoire en renversant l'approche habituelle révèle le caractère trompeur et hégémonique d'une histoire univoque. Toujours est-il qu'en tournant en ridicule le personnage de Francis Sancher, *Traversée de la Mangrove* met sur la scène des personnages qui n'ont généralement pas voix au chapitre.

Il en résulte un réquisitoire cinglant contre l'héroïsme classique aux relents de phalocratie si souvent dénoncée dans la littérature antillaise. C'est la tâche qu'assignait l'écrivaine antillaise à l'écriture des femmes dans un article intitulé « Order, Disorder and Freedom ». Condé affirmait en conclusion que

Due to the absenteeism and irresponsibility of the fathers, the victimized mothers are forced to be the breadwinners and to assume the education of the children. However, in spite of this sociological reality, we have been fed upon triumphant portrayal of messianic heroes coming back home to revolutionize their societies. (*Yale French Studies* 83, p.133)

La dissémination de la voix narrative permet aussi de scruter l'histoire dans les détails, loin des raccourcis et des simplifications de l'Histoire officielle, et de révéler le drame d'existences marquées quotidiennement par un passé qui a imposé aux gens d'horizons divers un avenir fatalement commun. Vu sous cet angle, le roman de Condé propose une réflexion sur le vivre ensemble des Antillais.

C'est le même roman des existences non illustres qui s'écrit sous la plume des trois autres écrivains, dont les protagonistes n'ont de cesse de se dérober à l'héroïsme bruyant. Malgré l'aura qui le pousse à l'action dans *La Lézarde*, Thaël se refuse à tout triomphe, tandis que tout au long du récit, c'est le peuple qui est mis en avant. A cet égard, *Texaco* est la relation du combat des « damnés de la terre » contre

l'anéantissement de la civilisation occidentale. En effet, après avoir échappé aux affres de l'esclavage, les gueux du quartier Texaco doivent lutter pour sauver leur espace vital de la volonté de la « mairie moderniste » de les déguerpir pour cause d'insalubrité.

Dans la littérature antillaise, la figure féminine est la plus expressive de ce mode d'héroïsme, qu'il s'agisse de l'Informatrice dans *Texaco*, ou de la grand-mère relatant de mémoire le passé à ses petits-fils. C'est ce dernier modèle que choisit Gisèle Pineau dans *L'Exil selon Julia* pour critiquer l'idéologie occidentale de l'héroïsme. Le récit de Pineau s'attaque systématiquement à tout ce qui incarne l'héroïsme traditionnel, de sa discrimination générique à sa nature martiale. Nourrie des récits de sa grand-mère, la jeune narratrice vivant en France réévalue systématiquement l'histoire, les valeurs et les modèles appris. La figure du Général de Gaulle est la cible de cette cinglante réfutation du discours héroïque, en tant qu'elle représente à la fois le mâle, la bravoure guerrière et l'idéal occidental. La jeune fille préfère exalter l'héroïsme de sa grand-mère, dont la vie est à ses yeux l'exemple même de la vaillance. En effet, celle-ci a survécu aux brimades de son mari subjugué par la culture occidentale et revenu fou de la Grande Guerre. Elle triomphe de son fils qui a éduqué ses propres enfants dans l'aliénation, fait du Général de Gaulle son héros, et ne se console pas que les Français aient répondu non au référendum de 1969. Le verdict de la narratrice est sans appel, lorsqu'elle dit du Général :

Il ne sait pas qu'il existe une Man Ya de Routhiers Capesterre, son regard ne porte pas si loin. Il n'en parlera pas dans ses mémoires [...] Peut-être qu'un jour, dans un autre monde, on dira au Général qu'il a existé des vieilles négresses noires dans les campagnes de Guadeloupe, des femmes sans prétention qui ne savent ni écrire ni parler deux mots collés de bon français, des femmes qui ont chaviré les temps de France et rétréci des longueurs d'Océan. (225)

Il est évident qu'ici, est exalté une autre forme d'héroïsme qui tranche avec l'idéal traditionnel.

L'héroïsme du nous

L'autre mode de l'héroïsme dans le roman antillais c'est l'héroïsme collectif, qui substitue à la geste individuelle l'action du groupe érigé comme agent de l'histoire. Edouard Glissant appelle de tous ses vœux un « roman du Nous », car dit-il, pour l'Antillais, la question pertinente n'est pas « Qui suis-je ? », mais bien « Qui sommes-nous ? » (*DA*, 265-267). Aussi, prévenait-il dès 1956 que « L'individu se désunit à être radicalement sauf du commun ; et l'imagination : sa puissance la plus évidente, historiquement déjà, est d'enrichir en chacun la volonté de tous, et de tout... » (26). La défection du héros traditionnel se solde par l'émergence d'un héroïsme de groupe où l'individu s'efface volontiers pour faire place à la communauté. L'on note en effet dans les textes étudiés ici une perte d'intérêt pour l'épique et l'action solitaire, tandis que le groupe est exalté comme étant la seule source qui légitime l'action. *Texaco* est écrit sur ce mode de la geste collective. La trajectoire de Marie-Sophie illustre le passage du parcours individuel à l'aventure collective, évolution qui permet au héros de devenir une véritable figure populaire. En luttant pour la survie de *Texaco*, celle-ci se constitue une légitimité qui puise dans les valeurs populaires qui remontent au temps de l'esclavage. C'est ce que perçoit Anne Douaire lorsqu'elle note que le héros n'est plus un modèle, mais un symbole, il n'est plus la métaphore du peuple, mais sa métonymie. La contiguïté qui en résulte justifie qu'on puisse percevoir le héros ici comme une figure essentiellement collective. Douaire suggère encore que cette approche substitue

l'horizontalité à la verticalité, de sorte que « La gloire des héros antillais, cette auréole qui les grandit, est la marque de leur lien essentiel avec la collectivité : ils sont empreints du « souci de l'entièreté », qui est une « perte du moi dans un Soi plus vaste, celui de l'altérité » (29). En recrutant essentiellement dans le peuple, l'écrivain ramène en effet l'action à son essence, celle du refus et de la résistance des masses populaires face au système dominant. Cette conception de l'action permet aussi de purger le groupe de ses renégats, la trahison devenant inconcevable. C'est cet idéal que promeut Edouard Glissant dans *La Lézarde*, où Thaël s'efface aussitôt son acte accompli, l'assassinat de Garin. Ainsi, à la question cruciale « Pouvait-on dire que Thaël était seul responsable de la mort de Garin ? », la réponse fuse : « Non. Cette question était idiote. Ils avaient tous décidé [...] « Nous, nous tous ! » D'ailleurs, il faisait bon prendre sa part d'une telle œuvre d'utilité : abattre un traître » (202). Cet acte qui pose la question de la responsabilité introduit aussi dans le combat que porte cette littérature la question éthique, qui sera examinée dans le prochain chapitre.

Le moins qu'on puisse dire est que l'héroïsme tel qu'il apparaît dans le roman antillais se veut une notion essentiellement dynamique. En effet, les écrivains antillais contemporains s'évertuent à la faire évoluer, d'une part pour le sortir du carcan de l'idéologie héroïque, d'autre part pour l'adapter à la réalité antillaise et ainsi densifier sa contribution à la constitution d'un fonds identitaire. De ce fait, le discours sur l'héroïsme dans la littérature antillaise suit une trajectoire qui, progressivement, substitue, tel que le discerne Anne Douaire, à la verticalité occidentale une horizontalité toute antillaise. La conception de l'héroïsme s'inscrit donc dans la même logique de rupture, de sorte qu'il

est loisible de juxtaposer les textes théoriques et l'œuvre de fiction pour mettre à jour le dialogue que le dernier entretient avec les premiers. En effet, le discours de l'héroïsme fait globalement écho, en dépit des idiosyncrasies individuelles, au vœu affirmé dans les écrits théoriques de faire de la littérature aux Antilles le moteur du discours endogène sur l'histoire. Le héros se conçoit et se déploie donc selon une logique dont la finalité est de réconcilier l'Antillais avec une histoire traumatique et non assumée. C'est ici que se justifie la réhabilitation de la figure du nègre marron qui, selon Edouard Glissant, est le véritable héros des Antillais.

Cette tendance qui institue le refus comme valeur cardinale d'un peuple aliéné trouve sa meilleure illustration dans un autre roman de Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*. Ce roman est en effet l'épuration du refus qui est l'essence du marronnage, refus aveugle dont l'impossibilité de perpétuer l'aliénation justifie à elle seule la radicalité. En même temps, se développe chez l'esclave la conviction que si sombre soit son destin, la vie reste une valeur suprême dans la mesure où elle est la seule garantie que son sort puisse un jour être différent. Il se développe alors chez celui-ci un art de la survie, dont Simone Schwarz-Bart fait un magnifique compte rendu dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Ce qui fonde ce discours de l'héroïsme c'est la conviction qu'on ne peut libérer l'Antillais de ses chaînes mentales si on ne le sort de l'ombre des faux tuteurs. Sur ce point, il se dégage facilement un consensus chez les écrivains antillais. Charles Péguy ne disait-il pas que « C'est la mémoire qui fait toute la profondeur de l'homme » ? (cité par Christian Almavi, 17). La double plongée dans l'histoire et dans le peuple se solde par la promotion d'un héros collectif, individu qui,

comme le note Anne Douaire, prend le relais du héros tutélaire et charismatique (103), marquant le dépassement du modèle occidental.

CHAPITRE V

LA QUESTION ÉTHIQUE DANS L'ÉCRITURE ANTILLAISE

La pertinence de la question éthique dans la littérature antillaise tient au couple antagoniste du Même et de l'Autre qui constitue la toile de fond de l'écriture antillaise contemporaine. Il est apparu tout au long des chapitres précédents que l'écrivain antillais est hanté – son peuple avec – par l'accès à l'initiative politique, dans un contexte où son vécu quotidien est déterminé par des forces qu'il ne maîtrise pas, et qui plombent son horizon. L'écrivain antillais semble donc, même à son corps défendant, engagé dans une lutte, de sorte que sous sa plume, les propos de Jean-Paul Sartre prennent une résonance singulière : « Ainsi, de quelque façon que vous y soyez venu, quelle que soient les opinions que vous avez professées, la littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé » (1948 : 72). Selon Sartre, on ne saurait écrire pour un lecteur universel, pas plus qu'on ne le ferait pour des esclaves. L'écrire en « pays dominé » est donc une postulation à la liberté. A la différence des situations où des peuples se battent contre diverses formes d'oppression, la condition de l'Antillais reste tributaire d'une configuration dont les parties n'ont connu aucune évolution depuis l'esclavage, et d'un rapport de forces qui est demeuré le même. Il en résulte que même lorsque le Blanc n'est

pas physiquement présent dans la confrontation, il reste, sur le plan temporel où symbolique, l'entité contre laquelle le sujet se bat.

Le projet éminemment politique que porte l'œuvre artistique confronte cette dernière à la question inévitable de la morale, question qui naît du croisement d'un projet politique et d'une subjectivité éthique. Question familière dans la littérature occidentale – par exemple sous la plume du Malraux des *Conquérants* ou du Sartre des *Mains sales*, la question éthique se pose en revanche sous un angle bien différent chez le sujet postcolonial, entendu qu'ici, c'est sur fond de lutte pour la reconnaissance de son humanité qu'il doit trancher la question morale. En effet, l'affirmation d'une subjectivité « viable », préoccupation qui hante le sujet tel que nous le voyons dans les textes considérés ici, est un trait distinctif propre aux littératures des peuples qui hantent la « face cachée de la terre », si bien que la question éthique qu'ils rencontrent dans leur lutte se pose de façon originale, dans un rapport à l'Autre qui est aussi le maître, le colonisateur, le spoliateur ou l'opresseur, bref, l'Autre qui est adossé sur une histoire construite sur la négation de l'humanité du sujet. Dans ce sens, *Une tempête* d'Aimé Césaire a le mérite de dramatiser la question morale dans le contexte postcolonial en opposant, à travers Caliban et Ariel, deux approches antinomiques de l'agentivité : l'une qui soumet les moyens à la seule justification de la fin, et l'autre qui fonde l'espoir dans l'humanisme des protagonistes. Si les deux esclaves de la pièce de Césaire aspirent à la même fin qui est la liberté, l'on voit bien que c'est le moyen d'y parvenir qui les sépare.

Si ce chapitre se penche sur le lien entre esthétique et éthique dans l'écriture antillaise, il ne le fait pas sous le même rapport que perçoit Jean-Paul Sartre entre les

deux termes, lorsqu'il affirme que « bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral » (69). Il s'agit en fait d'une prescription, qui peut être mise en rapport avec la dénonciation chez Emmanuel Lévinas de l'idolâtrie artistique dans la littérature moderne, et dont il résulte que « Faire ou goûter un roman et un tableau – c'est ne plus avoir à concevoir, c'est renoncer à l'effort de la science, de la philosophie et de l'acte » (« La réalité et son ombre », *Temps Modernes* n° 38 : 787). Les chapitres précédents nous ont montré que les écrivains antillais sacrifient aux impératifs d'une littérature engagée, dans la mesure où tous se saisissent de la condition présente de leur peuple pour en faire la matière de leur écriture. Considérée sous cet angle, l'on peut dire que leur production répond à l'impératif moral dont parle Jean-Paul Sartre.

La question morale qui m'intéresse ici fait écho, tel que nous l'ont montré le troisième et le quatrième chapitres, à la question identitaire et à celle de l'altérité. Elle surgit en effet au cœur du couple antinomique du Même et de l'Autre, au moment où le sujet colonial veut devenir agent de son histoire. Dans la mesure où elle ne se pose ainsi qu'en conjonction avec la question de l'altérité – rappelons que chez Fanon, « l'altérité pour le Noir ce n'est pas le Noir, mais le Blanc », il m'a paru utile de recourir à la philosophie pour l'élucider.

C'est à travers la réflexion philosophique d'Emmanuel Lévinas sur l'art que j'aborderai la question morale dans la littérature antillaise. Récusant la contemplation artistique, il en appelle à la responsabilité de l'artiste, et l'exhorte à « faire intervenir [dans son œuvre] la perspective de la relation avec autrui – sans laquelle l'être ne saurait

être dit dans sa réalité, c'est-à-dire dans son temps » (*Idem* : 789). La relation à l'autre qui constitue le fondement de la philosophie de Lévinas permet de l'inviter dans la réflexion sur l'éthique dans la lutte anticolonialiste, pour des raisons qui vont au-delà de la réflexion contenue dans « La réalité et son ombre ». L'expérience de l'holocauste qui détermine le projet philosophique de Levinas est, à maints égards, assimilable à celle de la sujétion esclavagiste et coloniale, dans la mesure où l'une et l'autre sont fondées sur un déni d'humanité. L'une et l'autre remettent en cause le principe hérité de l'humanisme qui, depuis Aristote et Emmanuel Kant, veut que l'homme soit la fin et jamais le moyen. Des dix propositions qu'il donne de la philosophie de l'humanisme dans son ouvrage du même nom, Corliss Lamont énonce comme cinquième principe que « Humanism believes in an ethics of morality that grounds all human values in this-earthly experiences and relationships that holds at its highest goal the this-worldly happiness, freedom and progress – economic, cultural and ethical – of all mankind, irrespective of nation, race or religion » (13).

L'entreprise de l'esclavage fleurit au moment même où la philosophie de l'humanisme est en plein essor, et explique qu'on ait pu considérer l'esclavage et la colonisation comme les plus grands démentis au projet humaniste. La tragédie de l'holocauste vient en plein vingtième siècle jeter l'ombre sur les certitudes héritées des Lumières, et le doute sur la croyance en l'homme comme valeur suprême, et sur le caractère téléologique du progrès. Bien que Levinas ne soulève pas explicitement la question que pose à la conscience l'esclavage et la colonisation, l'on retrouve à travers sa démarche philosophique des étapes qui autorisent un rapprochement, notamment avec les

questions que pose Aimé Césaire dans son *Discours sur le colonialisme*. François Poirié résume ainsi la question qui hante toute la réflexion du philosophe : « quel est le statut d'un Sujet mutilé, bafoué, tué par l'histoire, d'un homme dont l'humanité a été démentie ? » (18) Cette interrogation est identique à celle que pose Césaire dans son réquisitoire contre le colonialisme.

L'intérêt de la question morale dans le contexte postcolonial réside dans le fait qu'elle se pose à la victime et non plus au bourreau, qu'elle surgit dans une conjoncture où la morale peut paraître au mieux comme un luxe et au pire comme un obstacle. C'est le mérite d'Aimé Césaire d'avoir, le premier, mis à nu la psychologie du sujet colonial et le dilemme qui le déchire. La philosophie morale qu'élabore Emmanuel Lévinas, du fait qu'elle pose la rupture avec « l'égoïsme ontologique » comme inauguration de la relation intersubjective, se propose de sortir l'homme du carcan néfaste de l'essence. François Poirié distingue dans le projet de Lévinas trois moments essentiels : l'affirmation d'une subjectivité responsable, l'irréductibilité de l'altérité d'autrui, et la primauté éthique (16). Subjectivité et irréductibilité sont deux termes chers aux écrivains antillais, le second fécondant une écriture qui prend souvent des accents baroques.³¹ La question du rapport à l'Autre est tout aussi importante, qu'il s'agisse du maître de la plantation, du béké, ou même de la métropole lointaine. La réflexion sur l'agentivité en littérature antillaise rend compte de la prééminence de ces trois termes, de sorte que le traitement de la question éthique est susceptible de rendre compte des nuances de sensibilité d'un écrivain à l'autre.

³¹ Il n'est pas inutile d'ajouter à ce sujet que le baroque est présenté par les écrivains antillais comme un trait distinctif de leur esthétique, qui s'oppose au classicisme. A ce sujet, voir notamment *Poétique de la Relation*, pp. 91-94, et *Introduction à une poétique du divers*, pp. 50-56.

C'est Edouard Glissant qui a fait le plus grand effort de conceptualisation de l'altérité dans l'écriture antillaise, dans un cheminement intellectuel qui, depuis *Soleil de la conscience* aux derniers textes sur la « poétique de la relation », fait remarquablement écho à la philosophie de l'altérité d'Emmanuel Lévinas. Ce n'est pas un hasard si dans son récent ouvrage, *Humanism after colonialism*, Claudia Alvarès recourt à Emmanuel Lévinas et Frantz Fanon entre autres pour réfléchir sur un nouvel humanisme contemporain. Mais le lecteur est surpris qu'il ne soit pas fait mention des travaux d'Edouard Glissant et de sa théorie d'un nouveau vivre-ensemble, alors que les deux penseurs partagent la récusation de l'humanisme « classique ».

Pour mieux apprécier la manière dont l'écriture antillaise appréhende la question éthique, je remonterai aux « origines » pour saisir le moment où elle surgit en même temps que s'éveille la conscience antillaise. Remonter à Césaire et Damas notamment, mais aussi recourir à Fanon et Memmi permettra de rendre compte de l'angle sous lequel le sujet colonial perçoit la question morale, à partir du moment où il est capable d'articuler au moins verbalement sa subjectivité. J'analyserai ensuite les rapports entre la théorie postcoloniale et la morale à travers les positions prises par ses figures d'autorité, dont Hommi Bhabha et Edouard Glissant, tandis qu'Emmanuel Levinas viendra en appoint pour souligner l'originalité de la réflexion d'Edouard Glissant et la rupture qu'elle apporte dans le discours traditionnel de l'humanisme. Je verrai ensuite comment les divers courants « moraux » qui animent le discours critique se traduisent dans l'écriture fictive, avec pour objectif de voir si, sous la plume des romanciers, s'élabore un discours qui autorise à affirmer la centralité de la question éthique en tant que

fondamentale dans l'engagement de leur plume. Cette réflexion qui aura pour écho *L'Isolé soleil* de Daniel Maximin aura finalement pour point de chute logique le discours critique d'Edouard Glissant sur l'altérité.

La littérature antillaise face à la question éthique

La question de la morale dans le contexte postcolonial ne peut être objectivement appréhendée que si l'on la replace dans ce même contexte, qui seul peut rendre compte de la manière dont elle se pose. A la suite de Frantz Fanon, Albert Memmi affirmait que la configuration symétrique des « rôles » en colonie ne relève point de l'absolu. Tous deux soutiennent ainsi que c'est le colonisateur qui crée le colonisé, et vice-versa. La prise de conscience de sa situation se solde donc chez le sujet colonial par une contestation de cette logique, et une tentative de redéfinition des termes du couple identitaire qui fonctionne à son détriment. Ce n'est que sous cet éclairage que des termes tels que « racisme antiraciste » que suggère Memmi peuvent être rendus intelligibles. C'est ce sentiment qui alimente la fureur des auteurs de *Légitime Défense* au moment où ils font profession de foi anti-bourgeoise. La distinction que fait Emmanuel Lévinas entre deux formes de résistance chez le sujet opprimé me semble particulièrement féconde pour rendre compte des deux principaux courants qui, à l'origine, se font jour dans la conscience de l'Antillais. Dans *Totalité et Infini*, le philosophe distingue une « résistance éthique » et une « résistance réelle » qu'il explicite en ces termes :

Si la résistance au meurtre n'était pas éthique, mais réelle, nous en aurions une *perception* avec tout ce qui, dans la perception, retourne en subjectif. Nous resterions dans l'idéalisme d'une conscience de la lutte et

non pas en relation avec autrui, relation qui peut se muer en lutte, mais déjà, déborde la conscience de la lutte. (217-218)

A travers le « visage », la résistance éthique en appelle à ce qu'il y a de plus singulier et de commun chez les deux parties, à savoir l'humain, et toutes les valeurs que charrie ce terme, là où la résistance réelle consiste à passer à l'action. Ces deux attitudes refléteraient l'opposition que je fais ci-dessous entre l'humanisme césairien et le militantisme fanonien.

L'humanisme césairien

Chantre de la Négritude, le mouvement intellectuel qui vit le jour à Paris dans les années 30 et dont le but était de revendiquer l'humanité du Noir et de faire valoir les cultures des peuples de race noire, Aimé Césaire aura défendu jusqu'au terme de sa vie ce qu'il est convenu d'appeler une civilisation universelle. Contrairement à ce qui est souvent présenté comme le projet de la Négritude, Césaire ne voulut jamais y voir une initiative vouée à la défense d'une essence noire. Il récuse toute réduction essentialiste de ce mouvement, affirmant à Lilyan Kesteloot que « [Ma] conception de la négritude n'est pas biologique, elle est culturelle et historique » (1993 : 204) Mais c'est dans le *Cahier d'un Retour au Pays Natal* qu'il déclinait la signification de ce terme, faisant de la négritude la matrice qui rend compte de la condition de l'homme noir dans le monde.

Aussi, déclarait-il :

[J'accepte] mon originale géographie aussi ; la carte du monde faite à mon usage, non pas teinte aux couleurs arbitraires des savants, mais à la géométrie de mon sang répandu, j'accepte / et la détermination de ma biologie, non prisonnière d'un angle facial, d'une forme de cheveux, d'un nez suffisamment aplati, d'un teint suffisamment mélanien, et la négritude,

non plus un indice céphalique, ou un plasma, ou un soma, mais mesurée au compas de la souffrance. (28)

Il est nécessaire d'insister sur la Négritude comme clé de la compréhension de l'humanisme césairien, à partir du moment où le poète refuse de l'attacher à une race pour la lier plutôt à une condition. C'est cette compréhension de la Négritude qui explique que Jean-Paul Sartre ait pu y voir un terme dialectique qui appelle son dépassement. Dans *Orphée Noir*, celui-ci voit dans la négritude l'antithèse de la suprématie du blanc, et la situe donc dans une trajectoire historique qui aboutira à l'avènement de l'humain. Il note à ce sujet :

Etrange et décisif virage : la *race* s'est transmuée en *historicité*, le Présent noir explose et se temporalise, la Négritude s'insère avec son passé et son Avenir dans l'Histoire universelle, ce n'est pas un *état* ni même une attitude existentielle, c'est un Devenir. (Dans *Revue des Temps Modernes* n° 37 : 600)

Le poète martiniquais corrobore les vues de Sartre lorsqu'il affirme que

Si les nègres n'étaient pas un peuple, disons de vaincus, enfin, un peuple malheureux, un peuple humilié, etc., renversez l'Histoire, faites d'eux un peuple de vainqueurs, je crois, quant à moi, qu'il n'y aurait pas de négritude. Je ne me revendiquerais pas du tout de la négritude, cela me serait insupportable. (*Tropiques* vol.1 : xxi)

Les écrits de Césaire contre la domination coloniale dénotent une croyance profonde aux promesses de l'humanisme classique. Il croit fermement en un idéal humaniste qui a été dévoyé par l'Occident et mis au service de la cause coloniale. C'est dans cet esprit que Césaire déclare : « Et c'est là le grand reproche que j'adresse au pseudo-humanisme : d'avoir trop longtemps rapetissé les droits de l'homme, d'en avoir

eu, d'en avoir encore une conception étroite et parcellaire, partielle et partiale et, tout compte fait, sordidement raciste » (1955 :11). En suggérant la résistance éthique de Lévinas comme grille de lecture de l'humanisme césairien, je dois toutefois préciser que rien n'est à prendre ici à la lettre, car ledit humanisme ne s'est jamais facilement décanté chez le poète martiniquais. Il y a en effet chez Césaire un déchirement interne dont sa pièce de théâtre *Une tempête* rend compte à travers le jeu dramatique. Il est permis de lire Caliban et Ariel comme deux voix de la conscience du sujet opprimé, suggestion que renforce le discernement des deux voies de la négritude césairienne dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. Dans ce poème-programme, se heurtent deux postures qui sont révélatrices du dilemme moral du sujet. Nous avons tour à tour la négritude militante qui vitupère et appelle à l'action, et la négritude culturelle qui défend une subjectivité historique pour le Noir.

D'un côté, proclamant que « la vieille négritude progressivement se cadavérise », le poète dénonce la passivité du nègre soumis et résigné : « C'était un très bon nègre / et il ne lui venait pas à l'idée qu'il pourrait houer, fouir, couper tout, tout / autre chose vraiment que la canne insipide » (30).

Dans ces vers palimpseste de *Légitime Défense*, c'est le poète militant qui annonce une nouvelle ère, celle du rebelle, qui, dans *Et les chiens se taisaient*, lancera : « Et voici, je sais des têtes qui rouleront comme des cabosses de cacao : mort aux Blancs » (28). Pourtant, dans le refus radical qui invite à l'action, perce la voix de l'humanisme césairien. Au moment même où il appelle au raidissement de son peuple

opprimé et invite celui-ci à se « ceindre les reins comme un vaillant homme », le poète tempère la violence de son propos dans cet aveu :

[...] mon cœur, préservez-moi de toute haine / ne faites point de moi cet homme de haine pour qui / je n'ai que haine / car pour me cantonner en cette unique race / vous savez pourtant mon amour tyrannique [...] / ce que je veux / c'est pour la faim / universelle / pour la soif universelle. (24-25)

En inscrivant son combat pour son peuple et sa race dans une perspective historique et universelle, Césaire subordonne par le fait même l'issue de son combat au sort de tous les opprimés du monde. C'est dans ce sens qu'il affirmera que tant qu'il y aura un homme opprimé sur la terre, il y aura la négritude. La même générosité amènera Césaire à assimiler la condition du Noir à celle du juif, du cafre ou de l'hindou de Calcutta. L'humanisme de Césaire résulte de la délibération entre les deux voix qui traversent son œuvre littéraire, délibération qui, en dernière analyse, opte pour la résistance éthique. C'est ainsi que dénonçant dans son *Discours sur le colonialisme* une « humanité réduite au monologue, le poète en appelle à une "politique des nationalités" : « C'est une société nouvelle qu'il nous faut, avec l'aide nos frères esclaves, créer, riche de toute la puissance productive moderne, chaude de toute la fraternité antique » (30).

Le militantisme fanonien

Si Aimé Césaire a surtout traduit son humanisme en engagement littéraire, Frantz Fanon a, pour sa part, privilégié une approche directe de la question éthique à travers une œuvre qui relève à la fois de l'essai et du manifeste. Contrairement à l'écriture littéraire, la forme générique que choisit Fanon le contraint à décliner sans détour ses vues sur les

questions dont il traite, et précisément sur la place de la morale dans la lutte du sujet aux prises avec le colonialisme. A la question de Jean-Paul Sartre sur ce que fera le sujet colonial lorsqu'on lui ôtera le bâillon après des siècles de sujétion, Fanon répond non pas qu'il invectivera l'opresseur, mais qu'il luttera pour devenir agent de sa propre histoire. Ainsi, et c'est ici sans doute que se trouve la démarcation d'avec Césaire, il croit à une solution à la situation du noir qui résulterait non pas d'un humanisme universel dont l'oppression était un déni, mais de la résolution de l'opprimé à opposer à son oppresseur une violence légitime.

Fanon rejette donc l'idée – chère à Sartre – de l'inscription de la Négritude dans une trajectoire dialectique, pour situer l'action qu'il prône dans la conjoncture unique qui crée le sujet colonial. « La situation que j'ai étudiée [...] n'est pas classique » dira-t-il (1951 :182). L'idée qu'il défend vigoureusement dans *Peau noire, masques blancs* et *Les Damnés de la terre* est celle du caractère singulier de la situation coloniale, qui ne met pas face à face deux forces antagonistes dans une situation « idéale ». Hommi Bhabha note fort à-propos que « Fanon is not principally posing the question of political oppression as the violation of a human essence [...] He is not raising the question of colonial man in the universalist terms of the liberal-humanist [...] nor is he posing an ontological question about Man's being » (1994 : 61). Au terme de l'essai de psychanalyse sociale qu'il consacre au sujet colonial, Fanon conclut que « Nous ne poussons pas la naïveté jusqu'à croire que les appels à la raison ou au respect de l'homme puissent changer le réel » (1952 :181). C'est dans cette conviction que prend corps la théorie de la libération qu'il élabore à l'adresse du sujet colonial.

Pour Frantz Fanon, la situation coloniale est essentiellement caractérisée par un antagonisme et un manichéisme face auxquels les appels à la raison ou à l'humanité des protagonistes relèvent de la naïveté. C'est ici que la question de la morale paraît bien problématique du point de vue de l'action que doit entreprendre le sujet. Abordant de front la question éthique, Fanon soutient qu'elle est au mieux un luxe, et au pire une entrave à l'action nécessaire. Voici la perspective à partir de laquelle il faudrait, selon lui, analyser la résistance du peuple opprimé : « La mise en question du monde colonial par le colonisé n'est pas une confrontation rationnelle des points de vue. Elle n'est pas un discours sur l'universel, mais l'affirmation échevelée d'une originalité posée comme absolue » (1961 :70). L'humanisme fanonien est donc à destination d'un sujet pris dans une conjoncture dont il doit essayer de sortir en ancrant son avenir dans la contingence du moment. C'est ce qui fait dire à Fanon dans l'introduction de *Peau noire, masques blancs* que « Et cet avenir n'est pas celui du cosmos, mais bien celui de mon siècle, de mon pays, de mon existence. En aucune façon je ne dois me proposer de préparer le monde qui me suivra. J'appartiens irréductiblement à mon époque » (10). Refusant de céder à la haine, il fait le constat lucide d'un monde où « il est toujours question d'anéantissement ou de victoire », et où aucune alternative à la lutte n'est laissée au sujet.

L'analyse de la violence coloniale convainc Fanon de l'impossibilité de la résistance éthique suggérée par Lévinas. Le monde colonial étant dépourvu de valeurs, il serait vain d'attendre du colonisé qu'il souscrive à un quelconque code moral. Du fait de la violence et de l'agressivité caractéristique du fait colonial, Fanon aboutit à la conclusion que « Pour le colonisé, être moraliste c'est, très concrètement, faire taire la

morgue du colon, briser sa violence étalée, en un mot l'expulser carrément du panorama » (1961 : 75).

Ayant constaté que dans le contexte colonial, la violence est l'essence même du rapport intersubjectif, Fanon prône donc la résistance réelle et la conscience de la lutte, là où Lévinas exhorte le sujet à la résistance éthique. L'un et l'autre visent le même but, à savoir la fin de l'asservissement de l'homme par l'homme, la fin de la négation de l'homme. Mais c'est aux moyens à employer qu'ils divergent. L'humanisme lévinassien est tout en devoirs, là où l'humanisme fanonien est tout en droits et libertés, entendu que pour ce dernier, l'humain comme but de la lutte est une fin à laquelle il faut soumettre tous les moyens, y compris la violence. Si éthique il y a, elle ne peut se situer qu'à un stade ultime où l'oppression a été au préalable brisée. Fanon affirme à ce propos : « Je me découvre un jour dans le monde et je me reconnais un seul droit : celui d'exiger de l'autre un comportement humain. / Un seul devoir. Celui de ne pas renier ma liberté au travers de mes choix » (1952 : 186). Souscrivant au principe de l'humain comme valeur suprême, Fanon perçoit l'entrave que pourrait constituer la morale sur le chemin du sujet engagé contre les forces coloniales. La cohérence de la résistance réelle exclut donc le risque de la contradiction que pourrait introduire une éthique qui paralyserait le sujet.

Si Frantz Fanon et Aimé Césaire se penchent sur le fait colonial, il faut noter qu'ils l'analysent différemment, et divergent aussi dans la solution qu'ils préconisent à l'oppression qui sous-tend le système colonial. Pour Césaire, l'humanisme est le moyen dont la fin serait l'avènement d'un monde où l'égalité fonde les rapports entre les hommes. Chez Fanon en revanche, l'humanisme semble une fin et non un moyen. Il

refuse de fonder quelque espoir sur un idéal abstrait universel à la souscription duquel il faudrait travailler. Alors, loin de tout idéalisme, l'analyse de Fanon suggère que l'humanisme du sujet opprimé passe par l'anéantissement de son oppresseur.

L'humanisme fanonien, qui n'est ni l'apologie de la violence, ni l'éloge de la haine, vise tout comme chez Césaire, à la libération et du colonisé, et du colonisateur, tous deux étant prisonniers d'un complexe qu'il s'agit de briser. Il s'agit, selon les termes de Fanon, d'une violence assumée, d'une violence qui, en illuminant le sujet, le transforme en agent de sa propre histoire. C'est ici que Fanon souligne l'opportunité de ce que Lévinas appelle « conscience de la lutte », qui, dans le contexte colonial, doit être un projet collectif : « La mobilisation des masses, quand elle se réalise à l'occasion de la guerre de libération, introduit dans chaque conscience la notion de cause commune, de destin national, d'histoire collective » (1961 : 126).

La théorie de la violence libératrice chère à Frantz Fanon, loin de se dérober face à la question éthique et de la morale dans la lutte anticoloniale, saisit et affronte cette question pour proposer au sujet colonial une épistémologie de la violence comme seule issue à l'impasse coloniale. Dans une démarche similaire à maints égards à celle d'Albert Memmi, Fanon démontre que les considérations d'ordre moral en contexte colonial tombent sous le coup d'une relativité qui tient à la réalité coloniale elle-même. La société coloniale ayant été purgée de toute valeur, l'analyse autorise la révocation d'une morale supérieure au nom d'une morale pragmatique. Bien qu'il professe son adhésion à une fraternité supérieure et sa solidarité à la cause d'autres peuples opprimés, bien qu'il croit

à la possibilité d'une « saine rencontre » entre le Noir et le Blanc³², Fanon prend congé de la morale générale, universelle, pour définir une éthique du combat dictée par la configuration des forces en régime colonial. Aussi, dira-t-il, « Au mensonge de la situation coloniale, le colonisé répondra par un mensonge égal [...] Le vrai, c'est ce qui précipite la dislocation du régime colonial, c'est ce qui favorise l'émergence de la nation » (1961 : 80). C'est peut-être dans cette relativisation où il soumet la vérité aux contingences du fait colonial que Fanon donne sa réponse la plus claire à la question morale qui se pose inévitablement au sujet colonial. Ce n'est qu'à ce prix qu'il résout chez le sujet postcolonial le dilemme où la subjectivité éthique et le projet politique courent à tout moment le risque de se neutraliser.

Morale et théorie post-coloniale

En principe, la théorie post-coloniale n'a pas pour vocation de réfléchir aux questions d'ordre philosophique dont la morale relève, mais d'œuvrer à travers un corps de texte ou un ensemble de pratiques – rappelons que dans « Can the subaltern speak ? », Spivak refuse de distinguer, comme c'est l'usage, la théorie de la pratique – à la fin de la domination coloniale. C'est aussi ce que pense Stephen Slemon lorsqu'il note que « I have seen no evidence that the humanities carry any special brief for the global project of decolonization, and so, I would desperately want to preserve this function of decolonising commitment for post-colonial studies, despite its necessary investment in and ironic relation to the humanities complex » («The Scramble for post-colonialism », *The Post-*

³² Voir notamment p.8, p.64, pp70-72 dans *Peau noire, masques blancs*.

colonial Studies Reader, 56). Le cheminement de la réflexion menée dans la présente dissertation montre, conformément au vœu de Slemon, que la morale ne figure point au premier rang des préoccupations du sujet colonial désireux de devenir agent de son histoire. Cependant, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, la question éthique vient au sujet colonial plus que celui-ci ne va à elle, et c'est la nature de la relation intersubjective caractérisant le fait colonial qui génère la question morale.

Dans la mesure où il n'y a d'éthique que face à l'autre, la question de l'altérité et l'urgence de la définition de soi posent au sujet colonial un impératif : élucider la nature de son rapport à l'autre (qui est uniformément le colonisateur). La dichotomie mise à jour ci-dessus entre une résistance éthique et une résistance réelle est révélatrice de l'importance des considérations d'ordre éthique dans le contexte post-colonial. A ce sujet, il est significatif que Hommi Bhabha invite à une relecture de Frantz Fanon, relecture qui découvrirait son humanisme et trancherait avec l'apologie de la violence à laquelle son œuvre a été malheureusement réduite. L'ouvrage de Claudia Alvarès, *Humanism after colonialism* qui fait une place de choix à l'œuvre de Fanon est tout aussi révélateur de cette attention. C'est donc par une logique inhérente à la nature de la lutte pour la décolonisation que la théorie post-coloniale est interpellée par la question morale.

« Postcolonial agency » et responsabilité chez Hommi Bhabha

« Basically, the question of agency can be restated as a question of who or what acts oppositionally, when ideology or discourse or psychic processes of some kind construct human subjects, and the question of specifying agency is becoming an extremely complex one in all forms of critical theory at present ». Selon Stephen Slemon

(*Idem*, 55), le projet postcolonial a vocation à oeuvrer à la fin de la domination coloniale en transformant le sujet en agent de l'histoire. C'est cette vocation révolutionnaire qui justifie que la théorie postcoloniale ait pu être assimilée à la déconstruction, et apparentée à l'esthétique postmoderne. Commentant justement cette parenté, Hommi Bhabha soutient que « These terms that insistently gesture to the beyond, only embody its restless and revisionary energy if they transform the present into an expanded and ex-centric site of experiment and empowerment » (1994 : 4). Le décentrement et l'accès à l'initiative sont les deux principales articulations du projet politique que porte la littérature antillaise. Les écrivains antillais scandent tous en chœur : « Notre centre est en nous ».

Selon Hommi Bhabha, si légitime soit la lutte du sujet postcolonial pour devenir agent de son destin, son combat ne va pas sans responsabilité. Le critique se déclare opposé à l'inversion des rôles, qui consisterait pour le sujet à simplement inverser les rôles, c'est-à-dire l'oppression, comme dans la dialectique hégélienne. Bhabha pense en effet que l'action de l'agent n'est légitime que si elle considère la responsabilité comme partie intégrale de son action. Aussi, dira-t-il :

The great responsibility to oneself and others when you come from a marginal or minoritarian or an oppressed situation is to rethink the question of responsibility, to rethink what justice might be, not merely to think that if you are in a position of power, you have overcome your own grief or your own marginality.³³

Il y a chez Bhabha la conviction que l'action du sujet postcolonial est une action qui a vocation à libérer l'homme, dans le sens où le prônait Frantz Fanon, c'est à dire à

³³ Interview sur UO Today # 160, réalisée par Steve Shankman, 2001.

attribuer à l'opprimé la mission de ramener son oppresseur à l'humanité. C'est d'ailleurs cet aspect de la réflexion du Martiniquais que Bhabha met en avant dans son œuvre.

Emmanuel Levinas et la responsabilité éthique

« Mon être au monde ou ma « place au soleil », mon chez-moi, n'ont-ils pas été usurpation des lieux qui sont à d'autres déjà par moi opprimés ou affamés, expulsés dans un tiers-monde : un repousser, un exclure ou un exiler, un dépouiller, un tuer ». Telle est l'une des questions épineuses que pose Emmanuel Lévinas (1995 : 44) dans sa réflexion sur le rapport à l'autre homme. Question fondamentale qui se retrouve aussi au cœur de la sujétion coloniale, les volumes que le philosophe français y consacre font, par maints aspects, écho à la problématique de la décolonisation. La philosophie de Lévinas interpelle au premier chef l'oppresseur, qu'il engage à « renoncer à l'antique privilège de l'Un » pour rentrer dans l'ère de la pluralité du rapport interhumain. Nous l'avons vu dans le chapitre consacré au héros, c'est cette conception extatique de l'Un, conséquence de ce que Edouard Glissant appelle la « poétique de l'être », qui a produit dans la culture occidentale l'héroïsme solitaire et conquérant décrié dans les littératures postcoloniales. A l'héroïsme vertical, les écrivains antillais opposent un héroïsme horizontal, qui s'interdit le culte de l'Un. Mais la philosophie morale que conçoit Lévinas est aussi à destination de la victime, de l'opprimé, qu'il enjoint d'opter pour une résistance éthique.

Dans *Totalité et Infini*, il invite l'homme à sortir du solipsisme pour s'engager dans la relation intersubjective, dans une relation plurielle dont le Même et l'Autre sont les termes irréductibles. L'on pourrait alors affirmer que les écrivains antillais font chorus avec Emmanuel Lévinas dans le rejet de la thématization qui est caractéristique du

discours colonial. En effet, le discours dominant campe le sujet colonial dans une position définitive et se propose d'épuiser son essence par une rhétorique qui prétend à l'exhaustivité. A cette prétention à la transparence, au rationalisme et au classicisme de l'Occident, l'écrivain antillais oppose son esthétique baroque et l'opacité du sujet antillais. C'est dans cette étrangeté radicale de l'autre que Lévinas fonde son éthique, convaincu que « L'absolument étranger peut seul nous instruire. Et il n'y a que l'homme qui puisse m'être absolument étranger – réfractaire à toute typologie, à tout genre, à toute caractérologie, à toute classification [...] L'étrangeté d'autrui, sa liberté même » (71).

Renchérissant le droit de l'autre à la différence, Edouard Glissant dira : « Nous réclamons pour tous le droit à l'opacité », « qui n'est pas l'enfermement dans une autarcie impénétrable, mais la subsistance dans une singularité non réductible » (1990 : 204-207). C'est ainsi que la séparation, la rupture est l'acte premier de la subjectivité dans l'esthétique littéraire antillaise. Cette démarche correspond à la « vision intérieure » que mettent en avant les auteurs de l'*Eloge de la créolité*, étape capitale sur la trajectoire du sujet, car, affirment-ils, « Appliquée à nos histoires la vision intérieure et l'acceptation de notre créolité nous permettront d'investir ces zones impénétrables où le cri s'est dilué. C'est en cela que notre littérature nous restituera à la durée, à l'espace-temps continu, c'est en cela qu'elle s'émouvra de son passé et qu'elle sera historique » (38). C'est en larguant les amarres du système qui l'aliène que le sujet pose les jalons de son identité véritable car, comme le souligne Lévinas,

L'existence subjective reçoit de la séparation ses linéaments. *Identification* intérieure d'un être dont l'identité épuise l'essence, identification du Même [...] La séparation est l'acte même de l'individuation, la possibilité, d'une façon générale, pour une entité qui se pose dans l'être, de s'y poser

non pas en se définissant pas ses références à un tout, par sa place dans un système, mais à partir de soi. (*Totalité et Infini*, 334)

Dans son ouvrage majeur, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, le philosophe parachève sa réflexion sur le rapport à l'autre en posant l'arrachement à l'essence comme condition sine qua non de la responsabilité éthique. C'est dans la proposition d'un nouveau mode de parenté, d'une nouvelle approche de la relation que Emmanuel Lévinas annonce la « poétique de la relation » d'Edouard Glissant, notamment quand il rappelle que l'histoire de l'Occident a été jusqu'alors la sublimation de l'Essence. Alors, dit-il, « Il faut trouver à l'homme une autre parenté que celle qui le rattache à l'être – ce qui permettra, peut-être, de penser cette différence entre moi et l'autre, cette inégalité dans un sens absolument opposé à l'oppression » (272).

La poétique de l'altérité d'Edouard Glissant

C'est l'éthique – mot dont il est réticent à faire usage – qui constitue la base de l'effort ardu de conceptualisation d'une nouvelle relation à l'Autre menée sur de nombreuses années par Edouard Glissant. Chez l'écrivain et théoricien martiniquais, le travail de création artistique est simultanément l'articulation d'un renouveau dans la relation intersubjective, et signale l'urgence du dépassement de la poétique de l'être, de l'exaltation de l'Un dont le culte jonche d'atrocités l'histoire humaine. L'écriture, comme souligné dans les chapitres qui précèdent, devient l'acte par excellence de la naissance du peuple antillais qui, adossé sur une longue expérience de sujétion, nous fait la proposition de la relation : « Naître au monde, dira Edouard Glissant, c'est concevoir (vivre) enfin le monde comme relation : comme nécessité composée, réaction consentie, poétique (et non

morale) d'altérité » (1969 : 20). Inspirée des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari, la « poétique de la relation » qu'il développe est bâtie sur l'opposition entre deux conceptions antinomiques de l'identité : l'identité comme racine unique et l'identité comme rhizome. L'une est l'émanation de cultures ataviques, tandis que l'autre est sécrétée par les cultures composites. Si l'une a une inclination naturelle vers l'hégémonie, l'autre est de nature ouverte : « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport avec l'autre » (1990 : 23). Cette poétique s'élabore à partir de l'expérience du vécu antillais, faite d'arrachement, d'errance et de mélange – créolisation –, trajectoire dont il résulte des peuples qui n'ont pas besoin de mythe fondateur : « Des peuples composites, c'est-à-dire qui ne sauraient nier ni déguiser leur composition, ni la sublimer dans l'Un imaginaire » (1997 : 430). Selon Edouard Glissant l'expérience antillaise est à l'œuvre dans le monde entier, du fait que la créolisation gagne un peu partout, favorisée par les mouvements sans précédent des hommes et des peuples.³⁴ Cette donne rend caduque des notions telles que la filiation, et démontre les limites de ce que Edouard Glissant appelle la « pensée de système ».

Edouard Glissant rejoint Emmanuel Lévinas dans la dénonciation du culte de l'être, à partir de la conception d'une essence à la défense et la promotion de laquelle s'est autrefois vouée la pensée occidentale. Tous les deux rejettent uniformément l'universalisme généralisant de la pensée occidentale, dans la mesure où celui-ci s'est

³⁴ Une importante production est consacrée dans la littérature antillaise aux expériences de l'exil. Si celle-ci est la matière première des écrits sur l'errance consécutive à la traite négrière, on la retrouve aussi sous la plume de Maryse Condé et Gisèle Pineau, notamment dans les récits relatant l'histoire des Antillais qui s'aventurent hors de leurs îles natales.

finalement réduit à la généralisation d'un particulier, sous l'étiquette du classicisme. Aussi, par réaction au rationalisme, à la linéarité et à la transparence de l'esthétique classique, le baroque devient la manière d'écriture de prédilection de l'écrivain antillais. Il y a dans ce penchant baroque une attitude délibérée que nous reconnaissons aussi sous la plume d'Emmanuel Lévinas, l'option d'une écriture qui ressasse, accumule au risque d'obscurcir son dit. « Le baroque c'est l'anti-classicisme, c'est-à-dire que la pensée baroque dit qu'il n'y a pas de valeurs universelles, que toute valeur est une valeur particulière à mettre en relation avec une autre valeur particulière » (1990 : 51).

L'une des tâches qu'Edouard Glissant assigne à l'art d'aujourd'hui c'est de contribuer à promouvoir chez l'homme l'acceptation de la différence, de cesser de percevoir en l'autre une menace ou un projet, pour y voir un élément irréductible de la richesse du monde. La dialectique du Même et de l'Autre qu'articule Lévinas a pour équivalent la dialectique du Même et du Divers que formule Glissant. C'est au nom du même principe d'admission de la différence radicale de l'Autre que les deux penseurs invitent à dépasser le Même pour accepter l'Autre, mieux, promouvoir le Divers. Dans une démarche identique à celle du philosophe français, Edouard Glissant voit dans le Même l'exaltation de l'Être, à l'opposé duquel le Divers initie le relation. La vocation morale de la « poétique de la relation » s'inscrit dans cet élan de générosité de l'écriture qui, comme le souhaitait Lévinas, s'engage à la Défense de l'Autre, et se fait solidaire du Divers qui, selon Glissant, « n'est pas le chaotique ni le stérile, [mais] signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste » (1997 : 327). Et Lévinas ajoutera que « Dans cette relation à l'autre, il n'y a pas de fusion, la

relation à l'autre est envisagée comme altérité. L'autre est altérité. [...] La socialité est pour moi le meilleur de l'humain. C'est le bien, et non pas le pis-aller d'une fusion impossible » (1995 : 113).

Chez l'un comme chez l'autre, la réflexion débouche sur la suggestion que la défense de l'Autre ou du Divers incombe finalement à tous, dans un appel à la solidarité qui se fait non plus au nom d'un idéal universel, mais simplement au nom de l'humain.

Le sujet éthique dans le roman antillais

Il nous reste maintenant à examiner comment, de façon concrète, l'écrivain antillais dont nous avons vu qu'il engage son écriture appréhende la question morale face aux impératifs d'utilité « publique » auxquels son œuvre souscrit. La présence d'un personnage écrivain dans la quasi-totalité des romans antillais est révélatrice de la conscience que l'écrivain a du ou des rôles qui pourrai(en)t être le(s) sien(s) dans un contexte où tous rejettent le narcissisme de la forme et la jouissance artistique.³⁵ L'on se souvient ici de la réaction unanime de répulsion à l'égard de Francis Sancher dans *Traversée de la mangrove* à l'annonce qu'il est écrivain. Après avoir examiné le croisement de l'engagement littéraire et de la question morale dans les textes conceptuels, nous verrons ensuite, en deux temps, comment les impératifs de l'engagement négocient les contradictions de la morale dans l'œuvre fictive.

³⁵ *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature* de Lydie Moudileno et *L'auteur en souffrance* de Dominique Chancé témoignent de l'importance du personnage de l'écrivain dans la littérature antillaise.

Engagement littéraire et morale

Dans sa réflexion sur l'utilité de la littérature, Jean-Paul Sartre suggérait qu'il vient toujours un moment où l'écrivain se rend compte des limites de la plume, et doit rentrer dans l'arène pour continuer le combat par d'autres moyens. Les armes doivent alors prendre le relais de l'écriture. Edouard Glissant résume la responsabilité de l'écrivain antillais qui s'articule doublement par un retour sur le passé, et une projection vers le futur, ce qu'il appelle une vision prophétique du passé (1997 : 226-227). Il reprend ainsi une invitation que Fanon adressait déjà à l'homme de culture colonisé : « L'homme colonisé qui écrit pour son peuple quand il utilise le passé doit le faire dans l'intention d'ouvrir l'avenir, d'inviter à l'action, de fonder l'espoir » (1961 : 280).

Il semble y avoir chez Fanon, comme chez Sartre, la conscience claire que l'écrivain engagé se doit de reconnaître les limites de l'écriture. Pour le penseur martiniquais en effet, ce n'est pas par la rhétorique que l'écrivain donnera l'espoir à son peuple, mais par sa participation au combat national, dans lequel il doit s'engager corps et âme. Fanon voit dans le travail de l'écrivain une action prométhéenne au sens littéral du terme, insistant sur l'obligation où se trouve ce dernier de « musculairement collaborer ».³⁶ Alors, dans une démarche semblable à celle de Sartre liant le sort de la prose à la démocratie, Fanon subordonne le combat culturel au combat national, coupant à l'écrivain toute retraite dans une abstraction au nom de la culture. Aussi, conclut-il :

³⁶ « On peut parler de tout mais quand on décide de parler de cette chose unique dans la vie d'un homme que représente le fait d'ouvrir l'horizon, de porter la lumière chez soi, de mettre debout soi-même et son peuple alors il faut musculairement collaborer », dira Fanon. L'allusion à Césaire ici est trop évidente pour qu'on ne la relève, notamment l'image du poète de *Cahier d'un retour au pays natal*, qui, à la fin, est debout, son peuple avec. L'apostrophe à Césaire que Fanon presse de « musculairement collaborer » est révélatrice de la différence de tempérament entre les deux grandes figures historiques antillaises.

« Se battre pour la culture nationale, c'est d'abord se battre pour la libération de la nation, matrice matérielle à partir de laquelle la culture devient possible » (*Idem*).

Chez Fanon, il y a la conviction que devant l'impératif de la lutte pour la nation, toute autre considération passe au second plan, de sorte que c'est la fin qui justifie les moyens à employer. Dans ce sens, les considérations d'ordre moral cèdent évidemment le pas à l'urgence que constitue la nation. On note chez les écrivains une conscience pointue des impératifs que posait Fanon, visible notamment dans la confrontation des personnages écrivains avec l'entourage qui les juge sans ménagement, mais aussi dans l'angoisse au sujet de la situation sociopolitique de leur pays. On peut donc considérer que pour ces écrivains, l'heure de vérité pour l'homme de lettres qu'annonçait Sartre est vécue à travers les personnages qu'ils mettent en scène.

De la plantation à la colonie

La plantation constitue dans la littérature antillaise la matrice de l'esclavage, et son organisation rend fidèlement compte du fonctionnement du système esclavagiste. Il s'agit d'un univers dénué de toute valeur, où domine toujours le plus fort, tandis que l'esclave est inévitablement le plus faible. Dans un tel contexte où celui-ci se rend compte que lorsqu'elles existent, les règles sont faites à son détriment, l'esclave développe très vite une approche pragmatique de la vie, dont la seule finalité est de le faire survivre au système qui l'opprime. Dans son ouvrage *La Civilisation du Bossale*, Maryse Condé, étudiant la culture que produit un tel environnement, suggère qu'il serait naïf de s'interroger sur la justice et une quelconque morale dans un tel milieu. Les idées qui structurent le mode de pensée des captifs sont celles qui permettent de ruser avec les

conditions de vie inhumaines qui leur sont imposées : « C'est donc d'une pédagogie qu'il s'agit, et non d'un code de morale, d'une pédagogie de la survie en milieu hostile et semé d'embûches », conclut-elle à ce sujet (38). Dans ces conditions, la lutte qui se livrait à forces inégales était destinée à être une lutte sournoise. Mais si extrêmes soient les actes posés par les esclaves, tant qu'ils sont perpétrés dans le cadre de la lutte, ils sont d'emblée légitimés. Ainsi du grand-père de Marie-Sophie dans *Texaco*, dont elle dira, dans une phrase où perce aussi l'opinion de la narratrice : « Le papa de mon papa était empoisonneur. Ce n'était pas un métier mais un combat contre l'esclavage sur les habitations » (49). Dans la résistance multiforme qu'opposent les esclaves aux systèmes, la question morale paraît incongrue, le milieu, comme le suggère Maryse Condé, secrétant ses propres normes. Se développe ainsi une culture de la résistance où jusqu'à l'automutilation rentre dans le registre de la violence légitime. Outre les pratiques telles que l'avortement, on assiste aussi à des formes de compromis avec le « bourreau », et dont la morale « moderne » aurait du mal à rendre compte. Gisèle Pineau relève par exemple parmi ces compromis les cas des femmes qui se « livraient » aux maîtres blancs pour survivre aux rudesses de la vie de plantation (dans *Veldwachter*). La « morale » de la société esclavagiste n'est donc la morale au sens où nous l'entendons aujourd'hui.

C'est l'inégalité des forces et l'injustice patente qui avaient cours à l'ère de l'esclavage qui sont aussi le lot des hommes en colonie. C'est ce qui explique que le sujet postcolonial revendique une « morale relative » qui légitime la lutte qu'il mène, et justifie les moyens choisis. C'est à cette morale relative que Albert Memmi fait allusion lorsqu'il dit qu'« attendre du colonisé, qui a tant souffert de ne pas exister par soi, qu'il soit ouvert

au monde, humaniste et internationaliste, paraît d'une étourderie comique » (150). Dans ce sens, une morale humaniste serait paralysante, comme le montrent les reproches qui ont été faits à Aimé Césaire sur son incapacité à traduire sa parole incandescente en action révolutionnaire.

L'écrivain antillais est une conscience en éveil, qui sait, comme le dit Edouard Glissant, que sa terre appartient à un autre, et rêve du jour où il retrouvera la souveraineté sur son pays (1956 :18). Fraîchement débarquée en Martinique, l'héroïne de *L'Exil selon Julia* décrit un décor de fort colonial, et ce premier contact ravive par le même coup le réflexe de résistance. Elle dit se retrouver dans un territoire « En perpétuel état de siège. En Pays conquis, mais pas vraiment soumis » (243). Dans le roman antillais, nous retrouvons des écrivains hantés par la forme que devrait prendre la résistance de leur peuple. Mais au-delà de l'écrivain, c'est la communauté tout entière qui vit dans le rêve d'un libérateur providentiel. A ce sujet, il est significatif que les révolutions violentes qu'ont connues les Caraïbes exercent une telle fascination sur les écrivains. Dans le chapitre précédent, je relevais la séduction des figures de la révolution haïtienne dans l'écriture antillaise. Avec la révolution cubaine, il y aurait dans leurs œuvres la suggestion que seule une révolution violente est susceptible de changer radicalement le sort des peuples antillais. La fixation sur ces révolutions tient simplement au fait que dans l'histoire de ces peuples, elles sont les seuls moments où la résistance s'est soldée par le changement escompté. C.L.R. James souligne ces deux événements comme des moments charnières de la lutte des Antillais pour l'accès à l'initiative historique, lors qu'il note que « West Indians first became aware of themselves as a people in the Haitian Revolution.

Whatever its ultimate fate, the Cuban Revolution marks the ultimate stage of a Caribbean quest for identity » (cité par Torres-Saillant, 64).

C'est dans *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé qu'est traduit ce rêve d'une révolution de style cubain. La fascination pour Cuba semble indiquer que si impuissant soit-il, le sujet colonial ne rechignerait pas à passer à l'acte si l'occasion lui en était donnée. Francis Sanchez ne doit-il pas son aura à la rumeur qu'il aurait combattu dans la Sierra Maestra ? La réaction que provoque auprès de la population le seul prononcé du nom de Cuba trahit la conviction chez le sujet qui lutte pour son émancipation, que c'est la fin qui justifie les moyens : « A ce mot, les plus indifférents, les engourdis par minuit et par le rhum, les jeunes qui cherchaient un objet à admirer, un espoir pour accrocher leurs impatiences se massaient au bout du comptoir [...] pour boire les paroles de Francis Sanchez » (1989 : 181).

C'est véritablement dans *La Lézarde* d'Edouard Glissant que le roman antillais pousse jusqu'au bout la réflexion sur le conflit entre l'action politique et la morale. La décision de passer à l'action naît logiquement de « la rage de ceux qui savent contrent ceux qui oppriment ». On retrouve ici l'idée chère à la théorie postcoloniale que le combat du colonisé commence par la connaissance, la démystification du colon, de sorte que la lutte qui s'ensuit n'est qu'une conséquence logique. Thaël, le marron descendu de la montagne à l'invitation des jeunes de Lambriane est tout un symbole, si l'on prend en compte la radicalité de l'acte du marronnage. Il est donc judicieux que ce soit à lui, malgré son âge, que soit confiée la mission d'éliminer le délégué du pouvoir de la métropole. Fidèle à sa pensée, Edouard Glissant propose à travers le choix du marron la

rencontre et la symbiose entre deux logiques qui doivent, aux Antilles féconder le projet d'émancipation : d'une part, l'acte du marronnage qui restât un acte spontané et individuel, de l'autre la réflexion qui le systématiserait en projet politique. C'est à travers Thaël lui-même que nous comprenons cette rencontre indispensable sans laquelle le marronnage restera anecdotique. Parlant des jeunes activistes de la ville qui sont venus à lui qui vit dans le morne, il dira : « Ce sont des hommes lucides et méthodiques, ils cherchent la légende ; moi, je cherche l'ordre et la lucidité » (23). C'est donc naturellement qu'il accepte la mission que les jeunes lui ont confiée, et lance au visage de Garin le slogan anticolonial par essence : « Que la terre soit à ceux qui la travaillent ». Sous cette apostrophe que lance Thaël à Garin, perce aussi la voix auctoriale, et qui, à travers le narrateur, exprime la conviction que : « tout homme est créé pour dire la couleur de sa terre, et il en est pour la dire avec des mots, il en est pour la dire avec du sang, et d'autres dans la vraie grandeur [...] » (107).³⁷ L'acte du jeune marron qui élimine le légat du pouvoir central doit se lire comme le prix que le sujet est prêt à payer pour un impératif supérieur à la vie, la liberté. Mais l'acte, qui intervient au terme d'un déchirement intérieur du sujet tirillé entre la conscience de l'utilité de sa mission et la vie humaine qu'il doit ôter, ne se pose sous aucun angle comme un défi à la morale. La délibération au terme de laquelle Thaël élimine Garin suggère une morale propre à la lutte, et qui n'est point justiciable de la morale humaniste.

³⁷ Il serait sans doute utile de noter à ce propos que *La Lézarde* d'Edouard Glissant est un roman autobiographique.

L'identité nationale entre la plume et l'épée

L'analyse des textes de fiction dont la lecture est à l'origine de cette étude est motivée par la conviction que lesdits textes – et par conséquent leurs auteurs – se font l'écho des préoccupations qui hantent leurs peuples. De ce fait, une lecture qui ne viserait pas à restituer aux textes leur teneur socio-historique serait une lecture mutilante, voire dénaturante de ces textes. L'ancrage de l'écriture dans l'entour caribéen fait de l'écrivain un militant par excellence, et le croisement des textes examinés ici montre que l'urgence à laquelle travaillent ces auteurs c'est l'identité nationale. C'est en effet ce projet national qui émerge comme le phare qui aiguillonne l'écriture engagée de ces écrivains, tout comme il constitue le fil conducteur des chapitres qui font l'ossature de ce travail.

L'écrivain antillais est conscient que son œuvre engagée sort des sentiers battus de la pratique littéraire pour le mettre aux prises avec le vécu quotidien de son peuple. Privé du luxe d'une tour d'ivoire ou d'une écriture narcissique, privé même de la quiétude d'une « écriture apaisée »³⁸ il sait qu'il chemine sous la pression intenable du réel, tiraillé entre la plume et l'épée. Ce que j'appelle alors l'« écriture angoissée », parlant de la littérature antillaise, est cette écriture qui, en même temps qu'elle est consciente du pouvoir des mots, doute de son utilité, tant semble dramatique la situation de son peuple, et désespérée la cause qu'il défend. C'est dans cette interpellation du réel qu'il faut chercher l'explication du questionnement permanent sur l'utilité de l'écriture dans la littérature antillaise.

³⁸ Par « écriture apaisée », j'entends une œuvre qui, même si elle est ancrée dans la réalité, ne s'écrit pas sous la même pression du vécu que dans une société en crise. La « situation bloquée » qui est celle des Antilles, ajoutée au drame socio-économique, crée chez l'écrivain antillais un sens aigu de l'acuité de la condition antillaise, qui constitue pour l'œuvre littéraire un facteur assez singulier. Cette situation se solde par une « écriture angoissée ».

L'Isolé soleil de Daniel Maximin est le roman qui rend le mieux compte de ce dilemme dans la littérature antillaise, entre la générosité du poète et l'action du combattant. Maximin prend pour objet de sa réflexion la figure emblématique de la résistance antiesclavagiste dans les Antilles française, le personnage de Delgrès, qui se suicida plutôt que de se rendre, mais surtout eut des actes de magnanimité et de clémence envers ses ennemis. Au nom de la morale humaine et contre l'avis de ses compagnons de lutte, Delgrès choisit la défensive à l'offensive. A l'héroïsme chevaleresque de celui-ci, son frère d'armes Jonathan oppose la radicalité des nègres marrons, et le succès de la révolution à Haïti, avant de lui lancer : « Compagnon Delgrès, quand on veut imiter le volcan, il n'est pas sage de le faire à moitié » (56).

Suggérer qu'on ne fait pas la révolution à moitié c'est remettre en question l'humanisme paralysant de Delgrès, qui se traduit par sa générosité vis-à-vis de l'adversaire, et se solda par le choix du suicide. C'est à travers l'attitude de Delgrès que Maximin analyse le dilemme où se trouve l'écrivain antillais. Maximin constate qu'une écriture qui ne se radicalise pas court le risque de l'impuissance ; de ce fait, l'écriture antillaise est selon lui destinée à pratiquer la dissidence. Comparant les Antilles et l'Amérique latine, un personnage de Maximin voit en Delgrès le poète qui a refusé de passer à l'acte : « Tu vois bien le dilemme de nos écrivains dans toute l'Amérique latine : le poète engagé est en puissance un soldat qui tremble d'avoir un jour le pouvoir de tuer [...] » (87). Adrien en conclut que Delgrès est mort en poète. Si mourir en poète signifie refuser de franchir la ligne qui ferait du poète un combattant, alors, l'on peut conclure que les romanciers antillais écrivent sur la ligne qui sépare le poète engagé du

soldat. C'est pour cela qu'ils reconnaissent que la subjectivité qu'ils articulent dans leur écriture n'est viable que dans l'accès à l'initiative politique.

C'est déjà cette idée que défendait Fanon en subordonnant l'action culturelle à l'action politique. Pour Edouard Glissant par exemple, la poétique ne saurait être une fin en soi, ni une vaine entreprise. Elle est essentiellement l'articulation d'un au-delà de la littérature : « Ne nous arrêtons pas à ce lieu commun, dit-il, qu'une poétique ne nous garantit aucun moyen concret d'agir [...] Nous considérons par exemple que notre exigence de la responsabilité culturelle [est] inséparable de l'indépendance politique » (1990 : 215). C'était aussi la conviction d'Aimé Césaire qu'il ne peut y avoir d'indépendance culturelle sans indépendance politique (Kesteloot 1993 : 208).

Dans l'introduction au *Discours antillais*, Edouard Glissant lance cette phrase poignante : « Nous n'en finissons pas de disparaître [...] Exemple banal de liquidation par l'absurde, dans l'horreur d'une colonisation réussie » (20). Il pose alors cette question tout aussi cruciale : « Qu'y peut l'écriture ? ». Pour le critique martiniquais, la réaction à cette « colonisation réussie » est à double détente. Il souligne la nécessité de l'action, en même temps que l'urgence à « crier le pays ». Dans l'effort de construction d'une subjectivité propre à l'antillais, l'écrivain produit une œuvre qui « crie » le pays dans un effort radical de construction identitaire et de revendication de la terre spoliée. Les écrivains de ce travail traduisent bien, chacun avec son idiosyncrasie, la rupture avec le « Centre », acte fondateur de la reprise de soi. Mais soucieux de justifier leur pratique scripturale face au drame que souligne Edouard Glissant, l'œuvre littéraire finit par être le lieu où se nomme la nation en même temps qu'est posée la question de l'action. En phase

avec son peuple dont il traduit les pulsions, mais aussi hanté par la prose révolutionnaire de Fanon, l'écrivain produit une œuvre qui n'hésite pas à traduire le besoin où se trouve l'Antillais de passer à l'acte. Sous la plume de Maryse Condé par exemple, la question de la révolution est posée sans détour, non pas pour en juger de la nécessité, mais pour déplorer l'aliénation qui paralyse le peuple et le rend inapte à l'entreprendre. C'est en effet avec regret qu'un personnage condéen dans *Traversée de la mangrove* constate qu'une telle perspective est impossible car, dit-il, « La société de consommation a pourri le cœur des Guadeloupéens, comme le sucre les dents des polynésiens » (95). Le regret autrefois exprimé par Césaire d'une « foule qui ne sait pas faire foule », d'une « foule passée à côté de son vrai cri » perce sous l'écriture de Condé, qui déplore la distraction du peuple dans des préoccupations mesquines alors que le sort qui lui est fait n'épargne personne.

Dans *La Lézarde* d'Edouard Glissant, la question morale qui est chevillée à l'action politique est tranchée au nom de la morale de l'action nécessaire. Emulant Fanon, l'œuvre révolutionnaire de Glissant pose le droit à la différence et à l'initiative comme le fondement de l'action des jeunes activistes. Les protagonistes de ce roman posent comme principe qu'il n'y a aucune valeur pour leur pays qui soit supérieure au besoin de disposer de ses richesses et de choisir le mode d'organisation qui lui convient. C'est sur cette certitude qu'ils fondent la « morale de la lutte », convaincus que c'est le passage obligé pour la naissance du peuple : « Quand on vole à un peuple son âme, qu'on veut l'empêcher d'être lui-même, qu'on veut le faire comme il n'est pas, [...] il faut qu'il lutte pour ça [...] » (228). C'est au nom de cette « autre » morale que tous les jeunes

révolutionnaires sont disposés à endosser la responsabilité de l'acte de Thaël, l'assassinat de Garin.

CHAPITRE VI

LES ANTILLES APRÈS CÉSAIRE

En entreprenant ce projet, j'ai eu pour ambition d'explorer ce que je considère dans la littérature antillaise comme un phénomène unique, qui a consisté dans cette littérature à poser le précepte avant l'œuvre. Traditionnellement, contrairement à ce que pourrait croire le profane, la théorie vient toujours après la pratique, et tire sa force justement de ce qu'elle met à profit les tâtonnements qui ont emmaillé la pratique sur une période plus ou moins longue. Mais dans le cas de la littérature antillaise, c'est l'inverse qui est vrai. Ceci s'explique sans doute entre autres raisons par le fait que l'écriture antillaise ne fut jamais une écriture naturelle, c'est-à-dire libre, spontanée. Elle ne naquit pas dans des conditions idéales. Edouard Glissant emploie à ce propos le terme « poétique forcée », qu'il oppose à une « poétique libre ». En me penchant sur le roman antillais, ce sont les éléments de cette poétique contrainte que j'ai voulu étudier.

Ma fréquentation de l'écriture antillaise et de la théorie postcoloniale m'a également révélé l'importance des questions d'ordre morale dans le projet que porte le roman antillais. En effet, pour une littérature de combat, il était tout à fait naturel que l'écrivain, ou à tout le moins ses personnages, tranchent cette question inhérente à leur rêve d'accéder à l'initiative politique.

En organisant ma réflexion en quatre chapitres, j'ai pu consacrer chaque compartiment à un aspect spécifique d'une littérature fascinante à tout point de vue. De la Négritude césairienne à la Créolité et l'Antillanité, l'on constate que les textes fondateurs de la littérature antillaise sont des textes de nature théorique, primat du théorique qui se traduit même par une constante inclinaison théorique des œuvres de fiction. C'est ici que prend racine l'esthétique de rupture, qui est le dénominateur commun des écrivains antillais. Après le chapitre introductif, le second chapitre analyse cette rupture, qui se traduit aussi par la ferme détermination des écrivains à se réapproprier leur histoire littéraire. Ils font irruption dans l'historiographie de la littérature antillaise pour congédier les historiens soupçonnés d'être à la solde de l'idéologie dominante. Ce chapitre a aussi eu le mérite de dégager les principales théories qui animent la réflexion littéraire et le débat aux Antilles, la Négritude, l'Antillanité et la Créolité.

Le troisième chapitre a analysé la traduction de l'esthétique de rupture dans le roman antillais, pour conclure à une pratique scripturale essentiellement dissidente. L'élément majeur dans l'écriture antillaise c'est le consensus sur l'engagement de la forme, ce qui se solde d'une part par la prépondérance de l'essai et des textes prescriptifs, et d'autre part par un phénomène singulier de dialogisme entre les écrivains et entre leurs textes. De ce fait, l'esthétique de la dissidence qui féconde les textes s'élabore comme par un effort commun, les écrivains souscrivant tous à la nécessité d'engager leur plume. Par conséquent, l'étude de la voix narrative est souvent tentée d'assimiler celle-ci à la voix auctoriale, le discours tenu par les écrivains sur leur écriture autorisant à « retrouver » ces derniers dans leur fiction. La voix narrative est aussi l'instance dont l'étude révèle la forte

tonalité idéologique de chacun de ces romans. En se débarrassant des « faux ancêtres », en rompant avec fracas avec l'héritage occidental, l'écrivain antillais pose résolument le politique comme l'objet, la finalité, sinon la fin de son écriture.

L'examen de la question cruciale du héros au quatrième chapitre révèle une révolution mentale dans la conscience antillaise. On note en effet une remise en question systématique des fondements de l'héroïsme occidental, avec à la clé le renoncement au héros prométhéen du mythe occidental. L'écriture antillaise rompt ainsi avec la tradition classique pour promouvoir l'héroïsme horizontal, et l'idée d'un héros collectif. On note un empressement à se débarrasser de ce que Mireille Rosello appelle un « héroïsme entaché de pensée occidentale ». Le héros peut être considéré comme le point de chute logique de l'articulation de la subjectivité antillaise dont l'étude est amorcée depuis le deuxième chapitre. C'est en lui que se cristallise finalement le projet politique dont cette littérature est porteuse.

La question éthique qui en découle s'avère non pas une question accessoire dans cette littérature, mais une question réelle, qui a été posée dès les fondements. Le « Ne faites pas de moi cette homme de haine pour qui je n'ai que haine » de Césaire, et les appels à la lutte de Fanon constituent les deux pôles autour desquels s'articule la question éthique. A l'examen, l'on se rend compte que pour le sujet colonial, la seule véritable morale semble être celle qui est justiciable de la libération de la nation. C'est la proposition de Frantz Fanon qui est à l'œuvre dans *La Lézarde* d'Edouard Glissant, tout comme dans le rêve des personnages de Maryse Condé dans *Traversée de la mangrove* d'avoir leur propre révolution. La réticence d'Edouard Glissant à parler d'éthique de

l'altérité viendrait de ce que cette morale découlerait de l'humanisme occidental. Or comme nous l'avons vu, il s'agit d'une posture qui serait de nature à paralyser le sujet en le soumettant à des exigences contradictoires aux impératifs du moment.

Dans l'introduction de ce travail, je me demandais si la littérature antillaise serait porteuse d'un projet humaniste. Les attaques systématiques essuyées par Césaire³⁹ suggèrent que l'humanisme dont il s'est voulu le porteur aux Antilles manque de séduction auprès des écrivains. C'est Albert Memmi qui disait : « Mais attendre du colonisé, qui a tant souffert de ne pas exister par soi, qu'il soit ouvert au monde, humaniste et internationaliste, paraît d'une étourderie comique » (150). Dans sa *Poétique de la Relation*, Edouard Glissant pose, pour la trancher, la question de la contradiction entre subjectivité éthique et projet politique dans l'écriture antillaise. Il demande alors : « Comment concilier la radicalité inhérente à toute politique et le questionnement nécessaire à toute relation ? » avant de répondre : « Seulement en concevant qu'il est impossible de réduire qui que ce soit à une vérité qu'il n'aurait pas générée de lui-même » (208). C'est la même réponse que nous donne la prose révolutionnaire de *La Lézarde*.

Dans cet effort de dégager les grandes articulations qui fédèrent les écrivains antillais, il est important de souligner, au moment de conclure ce travail, l'existence d'une abondante littérature qui étudie, et même monte parfois en épingle les différences et les divergences entre les écrivains. Ces différences sont parfois perçues sur la ligne de démarcation que tracent les questions de genre, ou encore celle que crée inévitablement

³⁹ Voir sur ce sujet *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle* de Raphaël Confiant, et *Ecrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau.

l'avènement d'une nouvelle école. Sans nier ni minimiser l'importance de ces différences – notamment l'existence d'une « sensibilité » propre aux écrivaines – il me semble que ce qui les rapproche est plus fort que ce qui les sépare, et que quand bien même il y aurait des divergences, les aspects sur lesquelles elles portent ne remettent pas en question le « projet national » auquel ils vouent leur écriture.

Sur le plan méthodologique, le recours aux travaux de philosophie morale d'Emmanuel Lévinas lus à travers le prisme de la théorie postcoloniale requiert également que soit soulignée ici la double originalité de cet usage. Il n'est en effet par courant de recourir à Lévinas dans les études postcoloniales. Après avoir articulé la convergence de vues entre le philosophe français et Edouard Glissant, il faut sans doute relever ici la différence qui réside dans l'inspiration religieuse de la philosophie morale du premier, tandis que le second ne se réclame ni ne s'inspire d'aucune sensibilité religieuse, ni d'aucun courant spirituel. En relevant cette double originalité de l'association des deux penseurs dans ce travail, j'espère qu'en dépit de la différence fondamentale entre d'un côté une trajectoire spirituelle et de l'autre une approche séculaire, le point de convergence dans leur réflexion sur le rapport à l'Autre a bien été mis en lumière dans cette étude. Il faudra peut-être terminer sur ce point en ajoutant que la place de la spiritualité chez les intellectuels antillais dans leurs écrits constitue un aspect dont j'ai estimé qu'il ne revenait pas à ce travail de l'étudier.

La question de l'avenir des îles antillaises a pris un relief particulier récemment, à la faveur de la crise économique mondiale. Ces territoires français se sont tous vu paralysés par un mouvement de grève, en protestation contre la vie chère. Mais avant, la

Martinique portait le deuil après la mort d'Aimé Césaire, qui aura dominé la vie politique et littéraire antillaise pendant plus d'un demi siècle. Au lendemain de l'éclatement des mouvement de grève, organisés notamment en Guadeloupe par des leaders syndicalistes proches des indépendantistes, la présidence française annonçait la tenue prochaine d'états généraux de l'Outre-Mer. Dans la foulée, un groupe d'intellectuels antillais, dont Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau, publiait le 16 février 2009 un « Manifeste pour des sociétés post-capitalistes ». Apportant leur soutien au mouvement de grève, les auteurs affirment que « derrière le prosaïque du "pouvoir d'achat" ou du "panier de la ménagère" [termes relevant de la rhétorique des manifestants], se profile l'essentiel qui nous manque et qui donne du sens à l'existence, à savoir : le poétique ». Voulant y voir une occasion de réveil des mouvements politiques de masse dans l'ensemble des Caraïbes, ils soulignaient que « Ce mouvement se doit donc de fleurir en vision politique, laquelle devrait ouvrir à une force politique de renouvellement et de projection apte à nous faire accéder à la responsabilité de nous-mêmes par nous-mêmes et au pouvoir de nous-mêmes sur nous-mêmes », L'on peut convenir avec la jeune narratrice de Gisèle Pineau dans *L'Exil selon Julia* qu'il s'agit de « pays conquis, mais pas vraiment soumis », et où tout n'est pas dit. Aussi, Aimé Césaire ayant quitté la scène, il serait important de scruter à l'avenir la trajectoire que prendraient les Antilles sans celui qui avait scellé leur sort en 1948 par la départementalisation. Le mélange d'impatience vis-à-vis de Césaire et de retenue par respect pour le héraut de la Négritude laisse penser que les procès que sa disparition ouvre une ère nouvelle dans l'histoire des Antilles française. Il reste à savoir si les écrivains antillais, qui appellent à l'unisson à un changement radical

du statut quo, quitteront progressivement leur cabinet d'écriture pour rentrer dans l'arène, histoire de joindre le geste à la plume, selon le vœu de Jean-Paul Sartre.

BIBLIOGRAPHIE

- Albèrès, René-Marill. *Portrait de notre héros. Essais sur le roman actuel*. Paris: Portulan, 1945.
- Almavi, Christian. *De l'art et de la manière d'accommoder les héros dans l'histoire de France*. Paris : Albin Michel,
- Albert, Christina [Sous la direction de]. *Francophonie et identités culturelles*. Paris : Khartala, 1999.
- Alvares, Claudia. *Humanism after colonialism*. Oxford; New York: Peter Lang, 2006.
- Antoine, Régis. *La Littérature Franco-Antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique*. Paris, Karthala, 1992.
- Arnold, James A. *A History of Literature in the Caribbean. Voll.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1994
- Ashcroft, Bill, *et al.* *The Empire Writes Back*. London: Routledge, 1994.
— *The Postcolonial Studies Reader*. London: Routledge, 2006.
- Aub-Busher, Gertrud & Ormerod Noakes, Beverly. *The Francophone Caribbean Today*. Kinston: University of the West Indies Press, 2003.
- Bâ Washington, Sylvia. *The Concept of Negritude in the Poetry of Léopold Sédar Senghor*. Princeton: Princeton University Press. 1973.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- Balutanski, Kathleen, and Souriau, Marie-Agnès. *Caribbean Creolisation. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*. Gainesville : University Press of Florida ; Barbados : Press University of the West Indies, 1998
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994, 171-197.
— *Nation and Narration* [Ed.]. London ; New York : Routledge, 1990.
- Bernabé, Jean, *et al.* *Éloge de la Créolité*, Paris: Gallimard, 1993.

- Bessière, Jean. *Hybrides Romanesques. Fiction (1960-1985)*. Paris, PUF, 1988.
- Beverley, John. *Subalternity and representation; arguments in cultural theory*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 1999.
- Britton, Celia. *Edouard Glissant and postcolonial theory: strategies of language and Resistance*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1999.
- Burton, Richard D.E. and Reno, Fred. *French and West Indian: Martinique, Guadeloupe, and French Guiana today*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1995.
- Cailler, Bernadette. *Conquérants de la nuit nue. Edouard Glissant et l'H(histoire) antillaise*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1988.
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine, 1955.
- . *Une Tempête*. Paris: Seuil, 1969.
- . *Les Armes miraculeuses*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1956.
- . *Tropiques*. Paris: Editions Jean Michel Place, 1978.
- . *Aimé Césaire [videorecording]: a voice for history*. San Francisco, CA: California Newsreel, 1994
- . *Aimé Césaire [videorecording] : poète et homme d'Etat*. Boulder, Colo.: Full Duck Productions: distributed by Mosaic Media, 2001.
- Chamoiseau. *Au temps de L'antan : contes du pays Martinique*. Paris : Hatier, 1988.
- . *Paroles de Djobeurs*. Paris : Gallimard, 1988.
- . *Chronique des sept misères*. Paris : Gallimard, 1988.
- . *Solibo Magnifique*. Paris : Gallimard, 1991.
- . *Texaco*. Paris : Gallimard, 1992.
- . *Chemin d'école*. Paris : Gallimard, 1994.
- . *Ecrire en Pays Dominé*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *L'esclave vieil homme et le molosse : roman*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Biblique des derniers gestes*. Paris : Gallimard, 2002.
- Chamoiseau, Patrick, and Confiant, Raphaël. *Lettres Créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature. 1635-1975*. Paris : Hatier, 1991.
- Chancé, Dominique. *L'Auteur en souffrance*. Paris : PUF, 2000.
- . *Poétique baroque de la Caraïbe*. Paris : Karthala, 2001.
- . *Histoire des Littératures Antillaises*. Paris : Ellipse Edition marketing, 2005.

- Condé, Maryse. *Le Roman Antillais*. 2 tomes. Paris : Nathan, 1977.
- . *Poésie Antillaise*. Paris : Nathan, 1977.
- . *La Civilisation du Bossale*. Paris : L'Harmattan, 1978
- . *Moi, Tituba sorcière...* Paris : Mercure de France, 1986
- . *Traversée de la mangrove*. Paris, Mercure de France, 1989.
- . *L'Héritage de Caliban*. Condé-sur-Noireau : Jasor, 1992.
- . *La Parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langues française*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- . *La Colonie du nouveau monde*. Paris : Laffont, 1993.
- . *Penser la Créolité*. Paris : Editions Karthala, 1995.
- . *La Migration des coeurs*. Paris : Pocket, 1997.
- . *Pays mêlé*. Paris : R. Laffont, 1997.
- . *Nouvelles d'Amérique : nouvelles / sous la direction de Maryse Condé et Lise Gauvin*. Montréal (Québec): L'Hexagone, 1998.
- . "O brave new world", *Research in African Literature*. Fall 1998. v29 n°3, 1-7.
- . *Celanire Cou-coupé*. Paris : R. Laffont, 2000.
- . *Maryse Condé : dévoile son cœur* [videorecording]. Boulder, Colo.: Full Duck Productions: distributed by Mosaic Media, 2003.
- . "THE STEALERS OF FIRE: The French-Speaking Writers of the Caribbean and Their Strategies of Liberation". *JOURNAL OF BLACK STUDIES*, Vol. 35 N°. 2, November 2004 154-164.
- Confiant, Raphael. *Aimé Césaire. Une Traversée Paradoxale du Siècle*. Paris : Stock, 1993.
- . *Raphael Confiant, romancier et professeur* [videorecording]. Lakewood, Colo.: Full Duck Productions; Boulder, Colo.: distributed by Mosaic Media, 2001.
- . *Nuée ardente*. Paris : Mercure de France, 2002.
- Corzani, Jack. *La Littérature des Antilles Guyane Françaises*. Fort-de-France : Emile Desormeaux, 1978.
- Cudjoe, Selwyn. *Resistance and Caribbean Literature*. Athens: Ohio University Press, 1980.
- Dash, Michael. *Edouard Glissant*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Le Seuil, 1967.
- . *Le monolinguisme de l'autre, ou La prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- Douaire, Anne. *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie littéraire*. Paris : PUPS, 2005.
- Ellison, David. *Ethics and aesthetics in European modernist literature: from the sublime to the uncanny*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Le Seuil, 1952.
 —. *Les Damnés de la terre*. Paris : Gallimard, 1961.
- Favre, Yves-Alain. *Horizons d'Edouard Glissant*. Biarritz : J&D Editions, 1990.
- Gauvin, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Entretiens. Paris : Karthala, 1997.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972.
 —. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, 1982.
 —. *La Relation esthétique*. Paris ; Seuil, 1997.
- Givanni, June. *Symbolic narratives / African cinema*. London : BFI, 2000.
- Glissant, Edouard. *Soleil de la Conscience*. Paris : Falaize, 1956.
 —. *La Lézarde*. Paris : Gallimard, 1958.
 —. *L'Intention poétique*. Paris : Le Seuil, 1969.
 —. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.
 —. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.
 —. *La Case du commandeur*. Paris : Gallimard, 1997.
 —. *Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard, 1997.
 —. *Le Discours Antillais*. Paris : Gallimard, 1997.
- Glowacka, Dorota & Boos, Stephen. *Between Ethics and Aesthetics. Crossing the Boundaries*. New York: State University of New York Press: 2002.
- Havercroft, Barbara. « Quand écrire, c'est agir: Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies* 47 (Summer 1999) : 93-113.
- JanMohamed, Abdul, and Lloyd, David. *The Nature and Context of Minority Discourse*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Joyau, Auguste. *Panorama de la Littérature à la Martinique*. Vol 1 et 2. Morne Rouge : Editions des Horizons Caraïbes, 1974 et 1977.
- Kesteloot, Lilyan. *Anthologie Négro-Africaine*. Vanves : Edicef, 1992
 —. *Mémento de la Littérature Africaine Antillaise*. Versailles : Les Classiques Africains, 1995.
 —. *Les Ecrivains noirs de Langue Française : Naissance d'une littérature*. Bruxelles : Institut de Sociologie, 1963.

- Kom, Ambroise. [Sous la direction de]. *Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française, des origines à 1978*. Sherbrooke, Quebec : Naaman ; Paris : ACCT, 1983.
- . *La malédiction francophone : défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*. Hambourg : LIT ; Yaoundé : CLE, 2000.
- LaCapra, Dominick. *History, Politics, and the Novel*. Ithaca nd London: Cornell University Press, 1987.
- Lamont, Corliss. *The Philosophy of Humanism*. New York: Frederick Ungar, 1949.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Paris : Kluwer Academic, 1971.
- . *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris : Kluwer Academic, 1978.
- . *Altérité et transcendance*. Paris : Fata Morgana, 1995.
- Louis, Patrice. *Aimé Césaire. Rencontre Avec un Nègre Fondamental*. Paris : Arléa : 2004.
- Ludwig, Ralph. *Ecrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise : nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris : Gallimard, 1994.
- Magubane, Zine. *Postcoloniality, and African Studies*. Asmara, Eritrea: AWP, 2004.
- Maximin, Daniel. *L'Isolé Soleil*. Paris : Le Seuil, 1981.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé*. Paris, Gallimard, 1985.
- Merrill, Robert. *Ethics / Aesthetics : Post-Modern Positions*. Washington : Maisonneuve, 1988.
- Moudileno, Lydie. *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature*. Paris : Karthala, 1997.
- Moura, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod, 1992.
- . *Exotisme et Lettres francophones*. Paris: PUF, 2003.
- Murdoch, Adlai. *Creole Identity in the French Caribbean novel*. Gainesville : University Press of Florida, 2001.
- Newson, Adèle & Strong-Leek, Linda. *Winds of Change. The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars*. New York: Peter Lang, 1998.

- Ngugi wa Thiong'o. *Decolonizing the mind: the politics of language in African literature*. London: J. Currey; Portsmouth, NH: Heinemann, 1986.
- . *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*. London: James Currey Ltd, 1993.
- . *Writers in Politics*. Oxford: James Currey, 1997 Revised and enlarged edition.
- Olakunle, George. *Relocating agency: modernity and African letters*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Ormerod, Beverley. *An Introduction to the French Caribbean Novel*. London: Heinemann, 1985.
- Perret, Delphine. *La Créolité: Espace de création*. Paris : Ibis Rouge, 2001.
- Pfaff, Françoise. *Entretiens avec Maryse Condé*. Paris : Karthala, 1993.
- Pineau, Gisèle. *Un Papillon dans la cité*. Saint Maur : SEPIA, 1992.
- *L'Espérance-Macadam*. Paris : Stock, 1995.
- *L'Exil Selon Julia*. Paris : Stock, 1996.
- *La Grande drive des esprits*. Paris, Serpent à Plumes, 1999.
- *Chair Piment*. Paris : Mercure de France, 2002.
- Pineau, Gisèle and Abraham, Marie. *Femmes des Antilles. Traces et Voix*. Paris : Stock, 1998.
- Raglan, Lord. *The Hero. A study in tradition, myth and drama*. Wesport: Greenwood Press, 1975.
- Réjouis, Rose-Myriam. *Veillée pour les mots. Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*. Paris : Karthala, 2004.
- Rinne, Susanne, Vitiello, Joëlle. *Elles écrivent des Antilles...* Paris : L'Harmattan, 1997.
- Rosello, Mireille. *Littérature et Identité Créole aux Antilles*. Paris : L'Harmattan, 1992.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- . *Culture and imperialism*. New York : Vintage Books, 1994.
- Saïd, Suzanne. *Approches de la mythologie grecque*. Paris : Nathan, 1993.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Gallimard, 1948
- Schwarz-Bart. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris : Le Seuil, 1972.

- Senghor, Léopold-Sédar. *Liberté*. Paris : Le Seuil, 1964.
- . *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Précédée de *Orphée noire*, par Jean-Paul Sartre. Paris : Presses universitaires de France, 1969.
- Shankman, Steve. *Homi Bhabha*. [Videorecording]. UO Today # 160, Sept 2001.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *The Postcolonial critic, Interviews, Strategies, Dialogues*. New York & London: Routledge, 1990.
- . *A Critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.
- Torres-Saillant, Silvio. *Caribbean Poetics: toward an aesthetics of West Indian literature*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1997.
- Viatte, Auguste. *Histoire Littéraire de l'Amérique Française*. Laval, Paris : PUL, PUF, 1954.
- . *Histoire Comparée des Littérature Francophones*. Paris : Nathan, 1980.
- Veldwachter, Nadège. "An Interview with Gisèle Pineau". *Research in African Literature* Vol.35, No.1, Spring 2004, pp. 180-186.
- Wiggins, David. *Ethics : twelve lectures on the philosophy of morality*. Cambridge, Mass: Havard University Press, 2006.
- Young, Robert J.C. *Postcolonialism: A very short introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2003.