



Swansea University
Prifysgol Abertawe



Swansea University E-Theses

Au carrefour des ruptures: Une analyse de certains romans de Gisele Pineau, de Tony Delsham et d'Axel Gauvin.

Maunier, Priscilla

How to cite:

Maunier, Priscilla (2008) *Au carrefour des ruptures: Une analyse de certains romans de Gisele Pineau, de Tony Delsham et d'Axel Gauvin..* thesis, Swansea University.
<http://cronfa.swan.ac.uk/Record/cronfa42523>

Use policy:

This item is brought to you by Swansea University. Any person downloading material is agreeing to abide by the terms of the repository licence: copies of full text items may be used or reproduced in any format or medium, without prior permission for personal research or study, educational or non-commercial purposes only. The copyright for any work remains with the original author unless otherwise specified. The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holder. Permission for multiple reproductions should be obtained from the original author.

Authors are personally responsible for adhering to copyright and publisher restrictions when uploading content to the repository.

Please link to the metadata record in the Swansea University repository, Cronfa (link given in the citation reference above.)

<http://www.swansea.ac.uk/library/researchsupport/ris-support/>

**Au carrefour des ruptures: une analyse de
certains romans de Gisèle Pineau, de Tony
Delsham et d'Axel Gauvin**

Priscilla Maunier

Submitted for the degree of Doctor of Philosophy

School of Arts
Swansea University
June 2008

ProQuest Number: 10805272

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



ProQuest 10805272

Published by ProQuest LLC (2018). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 – 1346



DECLARATION

This work has not previously been accepted in substance for any degree and is not being concurrently submitted in candidature for any degree.

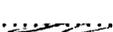
Signature:.....

Date:.....14/06/09

STATEMENT 1

This thesis is the result of my own investigations, except where otherwise stated. Where correction services have been used, the extent and nature of the correction is clearly marked in a footnote(s).

Other sources are acknowledged by footnotes giving explicit references. A bibliography is appended.

Signature:

Date:.....14/06/09

STATEMENT 2

I hereby give consent for my thesis, if accepted, to be available for photocopying and for inter-library loan, and for the title and summary to be made available to outside organisations.

Signature:..........

Date:.....14/06/09

Remerciements

Je remercie chaleureusement mes directrices de recherche, Dr Kathryn Jones et Prof. Nicola Cooper, pour leurs commentaires, leurs critiques et leur soutien qui m'ont aidée à réaliser cette étude. Je les remercie de s'être montrées patientes, sincères et professionnelles; des qualités sans lesquelles ce projet n'aurait jamais vu le jour.

Je remercie aussi toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à l'écriture de cette thèse et qui m'ont encouragée à persévérer et à mener ce travail à terme : Prof. Susan Harrow, Prof. Derek Connon, Prof. Andy Rothwell, Dr Helen Hinjens, Dr Morello et Dr Lloyd Davies.

Un grand merci aussi à ma mère, à mon frère, à mes amis et à mon mari qui bien des fois m'ont remonté le moral et m'ont permis de faire la part des choses dans les moments les plus difficiles.

Summary

This comparative thesis calls into question the inherent negativity of the historical rupture of the former French colonies of Guadeloupe, Martinique and Réunion, by means of a literary analysis of nine francophone postcolonial texts by Gisèle Pineau, Tony Delsham and Axel Gauvin.

Rupture does not only refer to major historical caesurae such as slave deportation, colonisation or departmentalisation. This study contends that these historical ruptures generate other types of rupture in these literary works. By reference to the theoretical writings of Édouard Glissant, the thesis therefore explores the themes of opacity, alienation, exile, filiation and ‘oraliture’ (literary orality) in relation to the notion of rupture.

The first chapter explores opacity as a literary representation of rupture through the portrayal of geographical destruction, familial loss, and physical devastation and violence in Pineau’s *L’Espérance-Macadam* and Gauvin’s *L’Aimé*.

Chapter Two analyses the notion of the ‘drive’ in Delsham’s *Xavier* and Gauvin’s *Train fou*. An Antillean term signifying uncontrollable wandering which often leads to madness, the ‘drive’ is interpreted as a modern phenomenon resulting from Martinique’s colonisation and departmentalisation.

The third chapter focuses on exile in Pineau’s *L’Exil selon Julia* and Gauvin’s *Faims d’enfance* as an expression of geographical and linguistic rupture both from and within the native country. Further, rupture also connotes the transition experienced by the young protagonists.

Chapter Four considers the concepts of rupture and filiation in Pineau’s *La Grande Drive des esprits* and Delsham’s *Négropolitains*. Filiation is understood in a broader sense as multiple and also illegitimate, pointing towards a notion of Antillean identity as a rhizome.

The final chapter investigates ‘oraliture’ in Pineau’s *La Grande Drive des esprits* and Delsham’s *Fanm Déwò*, examining the ways in which the oral ruptures the written through the return of key figures and musical instruments associated with traditional tales.

Résumé

Cette thèse d'études comparées soulève des questions à propos de la négativité inhérente à la rupture historique des anciennes colonies françaises de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Réunion, en analysant neuf textes postcoloniaux francophones écrits par Gisèle Pineau, Tony Delsham et Axel Gauvin.

La rupture ne renvoie pas seulement aux coupures historiques majeures telles que la déportation, la colonisation ou la départementalisation. Cette étude soutient que ces ruptures historiques génèrent d'autres types de rupture dans ces textes littéraires. En faisant référence aux écrits théoriques d'Édouard Glissant, la thèse explore donc les thèmes de l'opacité, de l'aliénation, de l'exil, de la filiation et de l'oraliture par rapport à la notion de la rupture.

Le premier chapitre examine l'opacité comme une représentation littéraire de la rupture à travers la coupure géographique, la perte familiale, la dévastation physique et la violence dans *L'Espérance-Macadam* de Gisèle Pineau et dans *L'Aimé* d'Axel Gauvin.

Le second chapitre analyse la notion de la « drive » dans *Xavier* de Delsham et dans *Train fou* de Gauvin. La 'drive', terme antillais signifiant l'errance incontrôlable qui mène souvent à la folie, est interprétée comme un phénomène moderne résultant de la colonisation et de la départementalisation martiniquaise.

Le troisième chapitre explore l'exil dans *L'Exil selon Julia* de Pineau et dans *Faims d'enfance* d'Axel Gauvin, comme expression de la rupture géographique et linguistique à l'intérieur et à l'extérieur du pays natal. En outre, la rupture se manifeste aussi lors de la transition d'adolescence des jeunes protagonistes.

Le quatrième chapitre met en relief les concepts de rupture et de filiation, dans *La Grande Drive des esprits* de Pineau et dans *Négropolitains* de Delsham. La filiation s'entend dans un sens large comme étant multiple et aussi illégitime, ce qui tend à montrer la notion de l'identité antillaise rhizome.

Le dernier chapitre, se concentrant dans *La Grande Drive des esprits* de Pineau et dans *Fanm Déwò* de Delsham, sur l'oraliture, examine les méthodes par lesquelles l'oral domine l'écrit par le retour de personnages clés et des instruments de musique associés à la tradition orale.

Table des matières

Declaration and Statements	ii
Remerciements	iii
Summary	iv
Résumé	v
Table des matières	vi

Introduction

I. État des lieux : rupture au niveau de la littérature	1
II. Un cas postcolonial spécifique et l'apport d'Édouard Glissant	7
III. Le thème central de la rupture	17
IV. Présentation des écrivains	21
V. Problématique et structure de la thèse	26

Premier chapitre : L'Opacité: la dévastation physique

I. Introduction	30
II. Le corps féminin: une machine démontée dans <i>L'Espérance-Macadam</i> de Gisèle Pineau.....	33
III. Le corps affaibli du personnage masculin dans <i>L'Aimé</i> d'Axel Gauvin	46
IV. Conclusion	54

Deuxième chapitre : La « drive »: la dévastation mentale

I. Introduction	56
II. La drive du personnage antillais dans <i>Xavier</i> de Tony Delsham	59
III. Le driveur métropolitain dans <i>Train Fou</i> d'Axel Gauvin	70
IV. Conclusion	77

Troisième chapitre : L'Exil: transition d'adolescence

I. Introduction	79
II. <i>L'Exil selon Julia</i> de Gisèle Pineau: l'exil géographique	82
III. <i>Faims d'enfance</i> d'Axel Gauvin: l'exil linguistique	97
IV. Conclusion	116

Quatrième chapitre : À la recherche d'une filiation

I. Introduction	121
II. Une filiation dédoublée au niveau familial dans <i>La Grande Drive des esprits</i> de Gisèle Pineau	123
III. Personnages doubles et multiples dans <i>Négropolitains et Euro-Blacks</i> de Tony Delsham	133
IV. La filiation rétablie	142
V. Conclusion	148

Cinquième chapitre : Oraliture, oralitourain

I. Introduction	150
II. Rythme et conte dans <i>Fanm Déwò</i> de Tony Delsham	154
III. L'univers du conte dans <i>La Grande Drive des esprits</i> de Gisèle Pineau ..	165
IV. Conclusion	173

Conclusion	175
-------------------------	------------

Bibliographie

Cœuvres étudiées.....	186
Ouvrages et articles de référence	188
Articles électroniques	202

Introduction

I. État des lieux : rupture au niveau de la littérature

Les littératures des anciennes colonies françaises, devenues des départements français en 1946, continuent d'être des littératures décentrées. Elles sont non seulement en rupture avec le modèle littéraire du Centre, mais aussi, et encore à l'heure actuelle, en rupture entre elles-mêmes. Bien que ces anciennes colonies françaises aient en commun une histoire de déportation, d'esclavage, et de colonisation, et bien que leurs littératures soulèvent indubitablement des questions par rapport à ces pans d'histoire, la Guadeloupe, la Martinique et la Réunion¹ restent à part entière, des îles distinctes séparées géographiquement² et littérairement, même s'il existe une volonté de les rapprocher, comme *L'Éloge de la créolité*³ entreprend de le faire par le lien de la créolité.⁴ Le lien littéraire que doivent tisser entre elles ces littératures pour s'affirmer et résister contre la rupture historique, représente un travail long et considérable puisque dans ces îles francophones créoles une recherche quant à la définition même de leurs littératures respectives et de leurs spécificités continue d'y être menée. Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau et Jean Bernabé soutiennent

¹ La Guyane a connu au même titre que les autres départements français d'outre-mer l'esclavagisme, la colonisation française et la départementalisation de 1946. Cette thèse n'a pas pour but d'exclure volontairement la littérature guyanaise car elle y tient effectivement sa place et de droit. Il ne faut cependant pas déconsidérer notre étude parce que la Guyane n'y figure pas. Au contraire, elle apporte beaucoup dans le domaine postcolonial. Elle fait découvrir des auteurs dont les textes restent encore peu examinés dans le cadre postcolonial, elle réfléchit sur la spécificité de ces textes en faisant appel aux théories d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau, et elle examine certains thèmes postcoloniaux sous différents angles tels l'exil ou encore l'oraliture. Elle étudie aussi des thèmes encore peu explorés dans le domaine comme l'expression de l' « opacité » dans les œuvres littéraires et la « drive ». Cette recherche souhaite contribuer aux études postcoloniales en analysant les textes des départements français d'outre-mer. Elle n'est, cependant, qu'un début, qu'un premier pas dans la réalisation du projet d'étude des littératures de ces départements – dans lequel nous espérons inclure prochainement la Guyane - dans une trajectoire postcoloniale.

² Glissant soutient qu'en « réalité la colonisation a divisé en terres anglaises, françaises, hollandaises, espagnoles une région peuplée d'Africains : constituant en étrangers des gens qui ne le sont pas. La poussée de la négritude chez les intellectuels antillais répondait peut-être au besoin, par référence à une souche commune, de retrouver l'unité (l'équilibre) par-delà l'éparpillement » (Édouard Glissant, *Le Discours antillais* (Paris : Gallimard, 1997), p. 22.

³ Raphaël Confiant, Jean Bernabé and Patrick Chamoiseau, *L'Éloge de la créolité* (Paris : Gallimard, 1989).

⁴ Cette créolité se base surtout sur la diversité des peuples qui vivent en situation de diglossie et qui ont en commun une langue créole, même si celle-ci diffère de pays en pays.

effectivement que « la littérature antillaise n'existe pas encore »⁵ impliquant que cette littérature se trouve encore dans une phase de pré littérature.⁶ Patrick Chamoiseau développe cette idée en soutenant implicitement la nécessité de créer une spécificité propre à cette littérature ; une spécificité qui est difficile à établir puisque les Antilles et la Réunion⁷ sont des sociétés dans lesquelles le modèle universel français reste la norme. Chamoiseau exprime parfaitement ce dilemme : « comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? [...] Comment écrire dominé ? »⁸ Ce dilemme est transcrit à l'intérieur de certains textes littéraires de Tony Delsham, de Gisèle Pineau et d'Axel Gauvin sous forme de tiraillement identitaire et de va-et-vient géographique. Ce sont des aspects sur lesquels nous reviendrons dans le troisième et le quatrième chapitre.

Ces départements français présentent de forts points communs non seulement par rapport à leur histoire,⁹ mais aussi dans la difficulté commune qu'ont leurs littératures à s'affirmer localement ainsi qu'internationalement. La littérature réunionnaise, en particulier, est peu populaire même localement : « les littératures de l'océan Indien et, singulièrement celles de la Réunion sont peu connues, y compris de

⁵ Confiant, Bernabé and Chamoiseau, *L'Éloge de la créolité*, p. 14.

⁶ Confiant, Bernabé and Chamoiseau, *L'Éloge de la créolité*, p. 14.

⁷ « Faudrait-il alors entendre par littérature réunionnaise une littérature écrite en langue réunionnaise ? Quelle serait alors cette langue réunionnaise ? Est-ce le créole, langue maternelle de la quasi-totalité de la population, mais langue non équipée et jugée inapte à remplir bien des fonctions ? Est-ce le français, qui devient alors « une langue de procuration » (i.e. Bernabé, 1979), recours obligé pour pouvoir faire face à une « déficience » de la langue créole ? La question reste posée. Cependant nous pouvons affirmer sans risque de nous tromper que, si la littérature en langue créole n'est toute la littérature réunionnaise, elle en forme incontestablement partie » (voir discussion sur la littérature réunionnaise : Alain Armand, « Que faut-il entendre par littérature réunionnaise ? », in *La littérature réunionnaise d'expression créole 1828-1982*, ed. by Alain Armand and Gérard Chopinet (Paris : L'Harmattan, 1983), pp. 11-13 (p. 12).

⁸ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé* (Paris : Gallimard, 1997), p. 17.

⁹ L'histoire de la Guadeloupe et la Martinique diffère néanmoins de celle de la Réunion en certains points. Ces deux pays de la Caraïbe française furent respectivement découverts par Christophe Colomb en 1493 et 1502 où vivaient des indigènes connus sous le nom d'Arawak qui furent décimés par une plus forte tribu cannibale, les « Caraïbes ». Par contre, la Réunion fut découverte par le Portugais Pedro de Mascarenhas en 1512 et ses premiers habitants furent des esclaves en fuite venus de Madagascar. De plus, sur le plan de la littérature, la Réunion ne possède pas de littérature indigène, tandis que Chamoiseau et Confiant affirment que la légende de la décimation des Arawak aux Antilles est écrite sur les rochers de la forêt martiniquaise « Montravail » à Trois-Rivières et aussi à Duplessis en Guadeloupe (voir : Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles* (Paris : Gallimard, 1999), p. 21).

leur propre lectorat ». ¹⁰ Jean-François Samlong soutient que la cause proviendrait du fait que la littérature réunionnaise est reléguée à un type de littérature « inférieure » à celle de la France, notamment parce qu'on ne voit en elle que de l'exotisme. Or Samlong affirme que la littérature réunionnaise comporte beaucoup plus que cette frivolité : « de langue française ou créole, les littératures de la Réunion sont souvent l'objet d'un malentendu. Ce qui est en jeu est la question du rapport au lieu, à la fondation, aux origines, aux mythes et aux légendes issus d'un patient travail de créolisation des imaginaires ». ¹¹ La littérature antillaise tombe aussi dans ce même gouffre d'incompréhension : « critics at home and abroad have claimed that Créolité [que Lucien Taylor associe singulièrement aux Antilles françaises] offers little more than a postmodern pastiche of Creole culture, a vision of the Antilles riddled with alienated exoticisms, designed to appeal to the *doudouesque* desires of foreigners ». ¹² La présence du créole au sein de la littérature antillaise française a souvent aussi été interprétée comme une rupture volontaire et quasi définitive avec la langue française ou encore, comme une façon de caricaturer l'Afrique. Lucien Taylor ajoute : « an array of literary critics and foreign scholars [has] quoted chapter and verse from the Créolistes' novels as living proof of their racism, sexism, and homophobia ». ¹³

Les littératures de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Réunion trouvent difficilement leur place et cela se reflète aussi, dans le problème de la catégorisation littéraire. Raphaël Confiant affirme que la littérature des Antilles a été connue sous diverses appellations : « ils [les critiques] l'ont nommée littérature négro-africaine, littérature des îles, littérature noire d'expression française, littérature afro-antillaise ». ¹⁴ Sans trop savoir la catégoriser, on l'a progressivement insérée dans la « littérature francophone » ce qui a provoqué beaucoup de mécontentements. « La littérature francophone » se réfère aux littératures écrites en dehors du périmètre géographique de la France, par des auteurs dont la langue maternelle est autre que le français, mais dont le français est quand même la langue officielle. En d'autres termes, la littérature francophone est une littérature pseudo-française qui comporte

¹⁰ Jean-François Samlong, « Préface », in *Anthologie de la littérature réunionnaise*, ed. by Agnès Antoir *et al* (Paris : Nathan, 2004), pp. 2-3 (p. 2).

¹¹ Samlong, « Préface », p. 2.

¹² Lucien Taylor, « Créolité Bites », *Transition*, 74 (1997), 124-161 (p. 131).

¹³ Taylor, « Créolité Bites », p. 131.

¹⁴ Chamoiseau and Confiant, *Lettres créoles*, pp. 13-14.

une certaine marginalisation des pays francophones par rapport à la France. Comme Leonard Koos l'affirme : « while the designation « Francophone » literally means « French speaking » regardless of geographical location or cultural disposition, it is overwhelmingly applied to those post-colonial French-speaking societies that demonstrate significant cultural difference from their European counterparts ».¹⁵ Margaret Majumdar remarque effectivement que le terme « francophonie » dérivant de « francophone »¹⁶ et qui apparaît sur le site internet officiel du gouvernement français, est décrit comme étant « subversive » et « imaginative ».¹⁷

Ces littératures se situent difficilement en raison de ces problèmes persistants de catégorisation, d'incompréhension et de définition d'une spécificité littéraire. Le terme « postcolonial »¹⁸ ajoute à cette difficulté. Le terme comporte trop de définitions qui n'arrêtent pas de se multiplier au fil des années. C'est un terme qui est donc usé et dont la signification égare plus qu'elle n'éclaire. Le « postcolonial » qui était alors un terme spécifique désignant les anciennes colonies européennes¹⁹ comprend de nos jours, d'autres pays tels que, l'Irlande, le Canada et les États-Unis. Peter Hallward affirme donc que tout le monde est postcolonial puisque la plupart des pays ont été colonisés au moins une fois : « in this era [the postcolonial] can be trivially (...) identified as « after-colonialism », anybody can be postcolonial ».²⁰ On peut constater que le postcolonial repousse progressivement les frontières entre les pays du monde. Les littératures provenant de toutes les directions se font miroir et se

¹⁵ Leonard R. Koos, « Colonial Culture as Francophone ? The Case of Late Nineteenth-Century Algeria », in *Francophone Post-colonial Cultures : Critical Essays*, ed. by Kamal Salhi (Lanham : Lexington Books, 2003), pp. 17- 27 (p. 17).

¹⁶ Voir aussi : *Francophone Postcolonial Studies : A Critical Introduction*, ed. by Charles Forsdick and David Murphy (London : Arnold, 2003), p. 7 : « the use of the term « Francophone » has often involved an « exclusionary » gesture, which is used to emphasize ethnic or racial « difference » from a perceived « French norm », with metropolitan France rigorously excluded from deliberations of Francophone studies ».

¹⁷ Margaret Majumdar, « The Francophone World », in *Francophone Post-colonial Culture*, pp. 1-17 (p. 9).

¹⁸ Le postcolonial est populaire, mais il est aussi vrai qu'on ne sait pas toujours le définir. Ania Loomba affirme : « the term « postcolonialism » has become so heterogeneous and diffuse that it is impossible to satisfactorily describe what its study might entail ». (Voir : Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (London and New York : Routledge, 1998), p. xii).

¹⁹ Donna Bennett affirme : « in English studies, postcolonial has become a more acceptable way of describing the former colonies of England - that is, it is a desirable replacement for the adjective *Commonwealth*. More generally, the term is being employed to refer to all of the former colonies of European nations » (voir : « English Canada's Postcolonial Complexities (1993-1994) », in *Unhomely States : Theorizing English Canadian Postcolonialism*, ed. By Cynthia Sugars (Canada : Broadview Press, 2004), pp. 107-139 (p. 109).

²⁰ Peter Hallward, *Absolutely Postcolonial* (Manchester : Manchester University Press, 2001), p. xiii.

rencontrent à l'intersection du postcolonial. Cependant, il ne faudrait pas oublier que le postcolonial est supposé célébrer la différence de ces cultures et qu'il ne faudrait donc pas toutes les confondre dans une appellation généralisante et globalisante que suscite aujourd'hui le terme « postcolonial ».

Le concept postcolonial comporte des contradictions dérangeantes. Les littératures dites postcoloniales ont la fonction de résister au Centre. Or, la théorie postcoloniale ne provient-elle pas du Centre même ?²¹ Ce sont les philosophes occidentaux, tel que Gilles Deleuze, qui sont à l'origine de cette théorie de résistance anticoloniale.²² Ainsi donc, le postcolonial est un outil occidental que les pays colonisés sont supposés utiliser contre le Centre. Par conséquent, le postcolonial peut être considéré comme un bruit occidental, au détriment des périphéries. Il faut donc se méfier du postcolonial car il est trompeur et subversif. Il se contredit, il s'oppose et est souvent ambigu. Le terme « postcolonial » lui-même, encore fortement associé à l'étude des littératures décentrées ou marginalisées est un terme qui n'est pas en faveur auprès des écrivains des périphéries qui justement, luttent contre leur marginalisation. En effet, Diana Brydon²³ soutient que : « colonial and postcolonial literatures remain of the margins ». ²⁴ Brydon ajoute : « even worse, perhaps, than the continuing silence about post-colonial achievements in writing [...], is the temptation for those of us in the ex-colonies to allow ourselves to be lulled into accepting a

²¹ Voir : Neil Lazarus, « Introducing Postcolonial Studies », in *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, ed. by Neil Lazarus (Cambridge : Cambridge University Press, 2004), pp. 1-19 (p. 6).

²² Il faudrait sans doute commencer à s'éloigner des théories occidentales qui nous induisent parfois en erreur. Dipesh Chakrabarty nous donne un parfait exemple : « Fanon's struggle to hold on to the Enlightenment idea of the human – even when he knew that European imperialism had reduced that idea to the figure of the settler colonial white man – is now itself a part of the global heritage of all postcolonial thinkers » (voir : *Provincializing Europe : Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton : Princeton University Press, 2000), p. 5).

²³ Diana Brydon affirme ceci en 1989, soit il y a vingt ans, au moment où les études postcoloniales émergent à peine. Julia Waters soutient que la littérature de l'Océan Indien possède une plus longue histoire littéraire que celle des Caraïbes françaises (voir : « « L'ici et l'ailleurs » : Postcolonial Literatures of the Francophone Indian Ocean », *e-France : an on-line Journal of French Studies*, 2 (2008), 1-6 (p. 4). Voir : <http://www.reading.ac.uk/e-france/section5/special.htm> [vu le 20/06/08]. De plus, l'intérêt pour les littératures de l'Océan Indien montre que les études postcoloniales s'ouvrent désormais sur ces littératures qui semblent sortir progressivement de leur marginalisation littéraire. (Voir spécifiquement le chapitre consacré à la littérature réunionnaise : Norbert Dodille ; « Revues réunionnaises des années (mille neuf cent) soixante-dix », 189-208).

²⁴ Diana Brydon, « Commonwealth or Common Poverty ? : The New Literatures in English and the New Discourse of Marginality », in *After Europe*, ed. by Stephen Slemon and Helen Tiffin (Sydney : Dangaroo Press, 1989), pp. 1-16 (p. 1).

definition of ourselves as marginalized – a definition which until now we have continued to resist ».²⁵

Cette recherche veut contribuer aux études postcoloniales mais ne considère pas forcément le terme « postcolonial » comme un terme approprié, dans le contexte de l'analyse de certains textes littéraires des périphéries. Se dire « postcolonial », c'est sans doute faire preuve de résistance contre le colonialisme et le Centre, mais c'est aussi entrer dans un jeu occidental. Effectivement, ce serait admettre comme le terme « postcolonial » le suggère implicitement, que les littératures de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Réunion sont toujours en marge du Centre, c'est-à-dire décentralisées ou encore marginalisées. Or, cette étude veut centraliser ces littératures et veut en quelque sorte, réfuter l'inhérente marginalisation qui s'inscrit implicitement dans les termes tels que « francophone » ou « postcolonial ». Ces termes qui séparent subversivement les littératures dominantes des littératures dominées, renvoient à l'ancienne dichotomie coloniale où le Centre est opposé à ses périphéries.

Cette thèse cherche à rapprocher le postcolonial anglophone et le postcolonial francophone.²⁶ De nos jours, il n'est de toute façon plus nécessaire de séparer distinctement ces deux catégories postcoloniales, puisque les textes de certains théoriciens postcoloniaux sont souvent traduits soit en anglais, soit en français et utilisés dans différentes universités. Édouard Glissant est certes un théoricien francophone, mais il est également, étant donné la position géographique de son île par rapport aux États-Unis, en contact étroit avec la zone anglophone. De même, certains de ses essais ont déjà été traduits en anglais. Cela a ainsi permis à Michael Dash de mettre le travail de Glissant sur le même plan que celui des théoriciens anglophones tels que Gayatri Spivak, Homi Bhabha et les auteurs du livre *The Empire*

²⁵ Brydon, « Commonwealth or Common Poverty ? », p. 4.

²⁶ Richard Serrano affirme en ces termes : « what the contributors to *Francophone Postcolonial Studies* share is not necessarily a devotion to Postcolonial Studies, but an insistence on precision, clarity, and an astonishing willingness to *know* something that is atypical of (anglophone) Postcolonial Studies » (voir : *Against the Postcolonial : Francophone Writers at the Ends of the French Empire* (Lenham : Lexington Books, 2006), p. 173). La compétition entre les études postcoloniales francophones et anglophones doit cesser car elles ont ensemble des points communs sur lesquels on peut bâtir et approfondir et enrichir nos connaissances. Toutes deux soulignent le problème de l'exil, d'intégration ou encore questionne la place de la femme dans la littérature postcoloniale.

Writes Back, c'est-à-dire Helen Tiffin, Gareth Griffiths and Bill Ashcroft.²⁷ Un autre exemple, peut-être, est celui de Françoise Vergès, théoricienne francophone de la Réunion, qui lorsqu'elle est venue d'abord étudier au Royaume-Uni et par la suite, aux États-Unis, s'est inspirée des théories postcoloniales anglophones. Elle écrit à la fois en français et en anglais. Dans cette thèse, d'autres écrivains francophones et anglophones, tels qu'Albert Memmi, Homi Bhabha, Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau, Charles Forsdick et Ania Loomba sont parmi tant d'autres mention brièvement. Ce sont des écrivains qui, à un moment ou à un autre, se sont tous préoccupés du gouffre qui sépare le Centre et ses périphéries : un gouffre que nous allons analyser dans certains romans de Delsham, de Pineau et de Gauvin et qui provient de la rupture historique.

En conclusion, la rupture s'affirme fortement sous forme de séparation géographique, de moments marquants de l'histoire, de manque de spécificité et d'incompréhension littéraire, ainsi que dans les termes « francophone » et « postcolonial ». La rupture est justement cet espace vide, cette frontière qui se dresse entre les différents espaces géographiques ou encore, ce gouffre duquel il est difficile d'émerger. Il existe dans cette thèse, une volonté d'analyser la rupture comme un trait spécifique de la littérature de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Réunion. L'analyse de la rupture dans cette optique, nous permet d'établir un cadre d'étude particulier où la littérature de ces pays tout comme le postcolonial se trouvent en position de force.

II. Un cas postcolonial spécifique et l'apport d'Édouard Glissant

Pour Jean-Marc Moura, écrire le postcolonial tend d'abord à considérer la rupture des codes coloniaux dans les textes : « *Postcolonial* [...] est la critique qui s'intéresse à un ensemble d'œuvres qui cherchent à déconstruire les codes coloniaux, et qui cherchent à lutter contre ces derniers ».²⁸ Bien que le postcolonial semble être une rupture avec le colonial, il se construit à partir de celle-ci et la laisse transparaître dans les écrits. Si le postcolonial est parfois interprété comme une rupture avec le

²⁷ Voir : Anita Mannur, « Édouard Glissant », in *Encyclopedia of Postcolonial Studies*, ed. by John Charles Hawley (United States of America : Greenwood Press, 2001), pp. 205-209, (p. 206).

²⁸ Jean-Marc Moura, « La Critique postcoloniale, études des spécificités », in *Africulture 28* (Paris : L'Harmattan, 2000), pp. 14-22 (p. 18).

Centre, suggérant ainsi l'importance de l'état d'indépendance du pays avec la mère patrie, cela ne se justifie pas au sein de cette thèse puisque la Guadeloupe, la Martinique et la Réunion persistent sous la domination française. Leur situation particulière n'enlève pas à ces îles francophones leur statut postcolonial au niveau littéraire. Comme le soutient Michael Dash : « the situation of the DOM-TOMs, those former French colonies such as Martinique and Guadeloupe, which have chosen to be « integrated » into the former colonial centre rather than opting for independence, provides a singular framework within which to discuss the attempt to forge « post-colonial » identities » ;²⁹ « the Francophone Caribbean [mais aussi il faut ajouter la Réunion] maintains a shadowy yet powerful presence in the formulation of postcolonial thoughts ».³⁰ La notion de rupture, dans les textes littéraires de ces départements français d'outre-mer est sans doute plus forte car elle reste dans les littératures comme un fait encore actuel. Ces sociétés vivent dans une situation « postcoloniale », c'est-à-dire en ayant conscience d'avoir été colonisées et de l'être encore et toujours dans un contexte colonialiste. C'est une ambiguïté que soulève Maeve McCusker : « for it is a peculiar paradox that these islands have been at the forefront of a tradition of 'writing back' to a centre of which they are supposed to form an integral part ».³¹

Bien que la rupture suggère l'avènement de peuples divers et métissés, elle souligne assez crûment, au-delà du mélange des cultures et des races, la tension et le climat de violence dans lesquels les peuples se sont retrouvés. Le métissage a, par conséquent, amené une crise identitaire. Par exemple, sous le terme « créolité »,³² comme l'indique Maeve McCusker, se cache un véritable problème de la fracture identitaire ainsi que des ruptures sociales telles que : « mass unemployment, drug abuse, economic paralysis and the increasing stranglehold of France ».³³ Ashcroft *et al* affirment de même, qu'il existe aussi une réelle aliénation et une crise de l'image

²⁹ Charles Forsdick and David Murphy, « Introduction : The Case for Francophone Postcolonial Studies », in *Francophone Postcolonial Studies*, pp. 1-7 (pp. 5-6).

³⁰ Michael Dash, « Postcolonial Thought and the Francophone Caribbean », in *Francophone Postcolonial Studies*, pp. 231-242 (p. 231).

³¹ Maeve McCusker, « « This Creole Culture, Miraculously Forged » : The Contradictions of « Créolité » », in *Francophone Postcolonial Studies*, pp. 112-123 (p. 113). Voir aussi : Adlai Murdoch, « (Re)Figuring Colonialism : Narratological and ideological Resistance », *Callaloo*, 15 : 1 (1992), 2-11 (pp. 2-30).

³² McCusker, « This Creole Culture, Miraculously Forged », p. 118.

³³ McCusker, « This Creole Culture, Miraculously Forged », p. 118.

de soi dans les écrits postcoloniaux. Cela proviendrait de ruptures plus claires, telles que des expériences de déplacements (changement de lieu impliquant le dépaysement) et d'exil,³⁴ ou encore, de rupture entre la langue imposée et le lieu de résidence ; une langue qui ne peut donc pas décrire l'espace.³⁵ *The Empire Writes Back* (1989), qui reste encore un texte fondateur du postcolonial, n'interprète pourtant pas la rupture telle qu'Édouard Glissant la conçoit, c'est-à-dire une rupture, certes négative, mais qui peut éventuellement de manière imprévisible déboucher sur quelque chose de tout à fait positif ou faire partie de la « Relation ». Il revendique par là que l'on doit accepter la rupture et le choc des races et des cultures et, qu'à partir d'eux une identité nouvelle peut être rétablie. Ce serait une identité opaque qui se construit dans la diversité au nom de la Relation : « au combat du Même et du Divers, la présence et l'acte des peuples viendront aujourd'hui accuser le rôle irrémédiable de l'Autre. La Relation, complexe, ardue, imprévisible, est le feu majeur des poétiques à venir. Le cri du monde devient parole ».³⁶ Glissant analyse plus en profondeur l'impact inhérent à la rupture dans l'histoire antillaise et élargit ainsi l'horizon des études postcoloniales. Il apporte un éclaircissement et un témoignage sur ce que constituent la non-histoire, le déchirement et la fracture identitaire d'un peuple colonisé. Alors que la théorie postcoloniale offre une structure quant à l'approche et aux caractéristiques des textes postcoloniaux francophones, Glissant remplit ce squelette théorique, en pourvoyant un contenu primordial indéniable qui part d'une expérience concrète personnelle et qui aide à mieux comprendre le phénomène postcolonial dans les anciennes colonies de France. Pourtant, pour Michael Dash, la « Relation » n'est pas toujours positive car elle est globalisante et non spécifique : « the fact is that if the idea of cultural specificity and difference is lost then everything collapses into a universal sameness. A sense of place, as Glissant asserts in the opening epigraph, is indeed uncircumventable ».³⁷

Quant à Peter Hallward, il conçoit le postcolonial comme une sphère qui exerce en elle une tension entre deux pôles qu'il nomme le singulier et le spécifique.

³⁴ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back* (London and New York : Routledge, 1989), p. 9.

³⁵ Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *The Empire Writes Back*, pp. 9-10.

³⁶ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 19.

³⁷ Michael Dash, « Farming Bones and Writing Rocks : Rethinking a Caribbean Poetics of (Dis) Location », *Shibboleths : Journal of Comparative Theory*, 1 :1 (2006), 64-71 (pp. 64-65).

Le singulier est un tout ; il s'affirme au-delà de toute différence et de toute logique. Le spécifique est une situation particulière du passé ou de l'histoire et est représenté comme un endroit d'infinis ressassements.³⁸ Parmi les critiques que cite Hallward, il désigne Édouard Glissant en tant que théoricien du singulier. « Édouard Glissant – is not only the major writer and theorist of the Francophone Caribbean – but the most emphatic in his move from a specific nationalism to a singular place of immanence, a singular « totality-world » or « chaosmos » ». ³⁹ Cependant, contrairement à ce qu'Hallward affirme, Glissant n'est pas qu'un théoricien du singulier. Il est aussi un théoricien du spécifique. Pour Glissant le singulier est inévitable car tout change, tout se mixe au fur et à mesure que le monde évolue. Si Glissant n'était qu'un théoricien du singulier il n'aurait pas écrit spécifiquement un essai sur l'antillanité et ne serait pas intéressé par la créolité qui est spécifique à certains pays créolophones. Glissant joue sur ces deux pôles, ce qui fait de lui un théoricien subversif qui comprend bien le jeu postcolonial. Cette thèse ne veut pas débattre entre le singulier et le spécifique bien que l'on retrouve ces deux aspects dans les textes de Tony Delsham, de Gisèle Pineau et d'Axel Gauvin. L'histoire sera pour nous le cadre spécifique de notre analyse à partir duquel découle la rupture. Le singulier se révèle être l'aspiration des personnages à vouloir recréer une unité nouvelle dans la discontinuité historique. Ce qu'il est important de souligner, c'est qu'il n'y a pas à prendre parti. Le postcolonial met en valeur le jeu d'un va-et-vient constant entre le singulier et le spécifique.

Dans le cadre de notre étude, nous appliquons surtout les idées d'Édouard Glissant sur l'opacité, la drive, l'exil, la filiation et l'oralité. Ce sont des thèmes qui mettent en relief la notion de rupture et autour desquels s'organisent les chapitres de cette thèse. Nous avons sélectionné ces thèmes parce que c'est autour d'eux que les textes de Tony Delsham, de Gisèle Pineau et d'Axel Gauvin peuvent être les mieux analysés. Ce sont des thèmes qui sont présents dans leurs écrits et qui ont ainsi permis en parallèle, l'étude de certains textes. Ce sont aussi des thèmes importants présents dans le débat postcolonial. L'exil, par exemple, est un terme très employé dans le domaine postcolonial, mais c'est un terme qui pose problème. Il est donc nécessaire de revenir sur l'exil et d'analyser sa fonction dans les textes. L'opacité est un thème qui veut se faire entendre et s'imposer dans le milieu postcolonial, mais qui pour

³⁸ Hallward, *Absolutely Postcolonial*, p. 4.

³⁹ Hallward, *Absolutely Postcolonial*, p. 5.

prendre de l'ampleur, ne bénéficie pas encore de toutes les attentions requises. L'opacité tient donc une place dans notre étude parce que c'est encore une idée neuve qui ne demande qu'à être analysée concrètement. La drive est un terme qui est très peu ou pas du tout utilisé dans le domaine postcolonial. On met plus souvent en avant le terme « dérive » que « drive ». C'est un terme qui dans les textes, expose l'aliénation, la folie des personnages colonisés et qui donc mérite d'être mis en valeur, puisqu'il joue un rôle important dans la rupture. La filiation et l'oralité sont plus en vogue, plus connues dans les études postcoloniales. Ce sont des thèmes qui ont encore beaucoup à dévoiler sur la situation coloniale et postcoloniale. C'est la raison pour laquelle ils figurent dans notre étude.

Cette thèse est structurée de façon particulière. Chaque chapitre met en parallèle deux romans d'auteurs différents. Cette méthode peut paraître arbitraire et peut-être vue comme étant la moins appropriée. Cependant, c'est une méthode qui sied à ce type d'analyse littéraire. Les textes étudiés peuvent converger et diverger selon les thèmes explorés. Certains textes ne comportent pas assez d'éléments sur le sujet pour pouvoir être inclus dans l'analyse d'un thème spécifique. C'est pourquoi, il a paru vain d'examiner trois romans dans un même chapitre. Nous remarquons que les textes guadeloupéens et martiniquais, bien que différents, peuvent plus facilement s'emboîter. La difficulté, mais aussi l'intérêt, de cette recherche était d'inclure des textes réunionnais. Ces textes apportent une vision et un style neufs au domaine postcolonial comme à celui de la littérature francophone. Cette thèse veut ainsi montrer qu'il est tout à fait possible de supprimer les barrières littéraires entre les littératures des Caraïbes françaises et la littérature de l'océan Indien. Notre recherche estime que la barrière mise entre ces deux types de littérature n'a pas lieu d'être car la Guadeloupe, la Martinique (il faudrait aussi ajouter la Guyane) et la Réunion bénéficient toutes de la même situation particulière en tant que départements français d'outre-mer. Ce statut, de même que leur histoire commune, doivent rapprocher ces littératures au-delà de l'écart géographique qui sépare les Antilles de la Réunion.

Cela explique pourquoi nous avons choisi d'analyser des textes de trois départements français d'outre-mer différents dont certains proviennent de la Réunion. Le but est d'examiner des textes d'une provenance plus connue en Europe et dans le

domaine postcolonial en les comparant à des textes d'une provenance très peu connue. Le mélange, d'un espace littéraire connu et d'un autre encore trop peu connu intrigue et nous permet de nous rendre compte du travail qu'il reste encore à faire dans le domaine postcolonial. Si cette recherche n'inclut pas pour le moment les textes de la Guyane, c'est que la Guyane, tout comme la Réunion, est encore en marge de la flambée littéraire guadeloupéenne et martiniquaise. C'est un écart qu'il faut donc combler progressivement. Il aurait été sans doute plus facile, étant donné leur proximité géographique, d'analyser en premier lieu les textes de la Guadeloupe, de la Martinique et la Guyane, mais cela n'aurait pas permis d'enlever la barrière littéraire entre les départements français d'outre-mer de la Caraïbe et de la Réunion. Cette étude perçoit cette rupture géographique et littéraire qu'il faut combler, comme une priorité.

Ce qu'il reste à éclaircir, c'est effectivement notre choix de textes et d'auteurs. Quand cette recherche a commencé, elle prévoyait tout d'abord, une tentative d'analyse de beaucoup plus de romans qui entraient dans la catégorie de romans pour adultes. Nous voulions explorer tous les romans de Delsham, de Pineau et de Gauvin, mais, en pratique, cela était impossible. Certains romans, en particulier de Tony Delsham, n'étaient pas tous accessibles, leur publication étant limitée. Aussi, par la suite, nous avons pris la décision de sélectionner seulement quelques textes. Au début, tous les textes étaient comparés entre eux, mais cela partait d'une méthode trop arbitraire. L'analyse littéraire des textes restait superficielle et nous ne pouvions pas pénétrer au cœur de l'argumentation. D'autres textes exceptionnels tels *Chair Piment*,⁴⁰ *Cravate et fils*⁴¹ ainsi que *Quartier Trois-lettres*,⁴² et *Tribunal femmes bafouées*⁴³ n'ont pas pu par la suite figurer complètement dans notre analyse. Nous espérons cependant, avoir l'occasion d'examiner ces œuvres plus tard dans le cadre d'une autre recherche. Ainsi, les textes que nous avons finalement sélectionnés apportent plus de cohérence à l'élaboration et la structure de la thèse. Ce sont aussi des textes qui relatent plus amplement les thèmes que nous nous proposons d'étudier en rapport avec la rupture.

⁴⁰ Gisèle Pineau, *Chair Piment* (Paris : Gallimard, 2004).

⁴¹ Axel Gauvin, *Cravate et fils* (Paris : Seuil, 1996)

⁴² Axel Gauvin, *Quartier Trois-lettres* (Paris : L'Harmattan, 1980).

⁴³ Tony Delsham, *Tribunal femmes bafouées* (Schœlcher : Martinique Éditions, 2001).

Pour cette recherche, nous avons choisi une nouvelle génération d'écrivains francophones. Nous avons voulu sélectionner des écrivains de diverses provenances, mais dont le pays d'origine est cependant un département français d'outre-mer. Nous avons l'idée d'analyser des textes d'écrivains qui seraient très différents les uns des autres, qui auraient vécu des expériences distinctes et qui auraient donc une vision et un style d'écriture particuliers. Nous nous sommes intéressés à Gisèle Pineau - tout en sachant qu'une femme est la mieux placée pour narrer le statut de la femme - parce que c'est un écrivain qui se préoccupe du rôle de la femme dans la société colonisée et postcoloniale. Ce qui fascine chez Pineau, c'est son expérience. C'est quelqu'un qui a appris à renouer des liens avec son pays d'origine, la Guadeloupe, et qui a réussi à développer un style d'écriture guadeloupéen surprenant, alors qu'elle a surtout vécu en métropole. Pineau a cherché à se faire une place dans la société guadeloupéenne et ce sont justement les questions posées sur l'identité ainsi que sur l'affiliation au territoire guadeloupéen qui rendent justement possible l'analyse de la rupture dans cette thèse. Son style d'écriture est dense, mélangeant des odeurs, des couleurs et des impressions de la culture guadeloupéenne. Sa vision de l'histoire est unique. La plupart du temps, Pineau voit l'histoire guadeloupéenne comme un conte. L'écart entre la réalité historique et la fiction romanesque se resserre donc de façon originale. Nous avons choisi Pineau pour son style et son expérience, mais nous l'avons aussi choisie pour l'intérêt qu'elle suscitait dans le domaine littéraire francophone au moment où nous avons voulu lancer cette recherche. C'est un écrivain qui gagne le cœur et l'approbation de nombre de lecteurs et de critiques en Europe. Pineau a fasciné dès le début et fascine toujours à l'heure actuelle. Cependant au début, quand nous avons commencé notre recherche sur Pineau, l'écrivain n'était pas encore consacrée. C'est un statut auquel on s'attendait mais qui est arrivé plus vite que prévu.

Tony Delsham est un écrivain surprenant. Son expérience en tant que journaliste à la Martinique lui donne une vision spéciale et particulière de l'histoire. Delsham écrit et décrit les problèmes sociaux de son île ; des problèmes qui, selon lui, prennent leur source dans l'histoire coloniale. Delsham est un écrivain psychologue et réaliste. Ses textes prennent aussi parfois une ampleur surréaliste. Nous avons choisi Tony Delsham parce que c'est un écrivain encore peu connu dans le domaine

littéraire francophone et pourtant, c'est quelqu'un qui a énormément écrit et a beaucoup de choses à dénoncer. Il est très lu et apprécié des Martiniquais et nous avons estimé que cet homme devrait être mieux connu, au-delà de l'espace caribéen. Quand notre recherche a débuté, il y a maintenant presque cinq ans de cela, on ne trouvait que des informations minimales ou quasi inexistantes sur cet auteur, et ce, même sur internet. Au cours de l'élaboration de cette thèse, une ou deux photos de l'écrivain ont commencé à être accessibles sur internet. Dans le cadre de notre recherche, c'était aussi un écrivain dont les textes complétaient d'une façon ou d'une autre les écrits de Gisèle Pineau et qui donc, pouvaient être analysés par rapport à eux.

En ce qui concerne Axel Gauvin, c'est un auteur moderne dans son style d'écriture et qui met un fort accent sur le jeu linguistique, au cœur de ses romans. Nous l'avons sélectionné parce que nous pouvons le rapprocher de Gisèle Pineau et de Tony Delsham. D'un côté, c'est un écrivain qui questionne la notion d'espace, le problème de l'exil et de l'intégration sociale : des thèmes qui reviennent à la fois chez Pineau et Delsham. D'un autre côté, Gauvin soulève ces thèmes d'une façon particulière et originale que nous ne retrouvons pas chez les deux autres écrivains francophones. Son jeu linguistique est incroyablement unique et subversif et il raconte la rupture à travers des thèmes originaux et primordiaux tels que, la nourriture et la famille. Gauvin n'était pas du tout connu quand nous avons entrepris cette recherche et c'était quelque chose que nous voulions changer. Cet auteur a beaucoup à dénoncer et mérite simplement qu'on lui prête la parole. Ceci n'est pas particulier à Gauvin. Nombre d'écrivains réunionnais ont produit des textes qu'il nous reste à découvrir. Le fait de vouloir dans cette thèse combler l'écart entre la littérature des Caraïbes françaises et celle de la Réunion, nous donne effectivement l'opportunité de découvrir un nouvel auteur aux talents multiples. Il faut sans doute ajouter que l'analyse des textes de Gauvin part aussi d'un choix personnel. Cela m'a tenu à cœur de faire connaître un écrivain de la même origine que la mienne.

Cette thèse peut paraître limitée parce qu'elle n'incorpore pas autant de théories que l'on pourrait espérer. Cependant, il ne faudrait pas la considérer comme telle. Si nous avons évité de nous référer à un champ théorique plus vaste, c'est parce que nous voulions nous éviter un certain danger. En effet, le domaine postcolonial est

un domaine qui met beaucoup plus l'accent sur la théorie que sur l'analyse textuelle. L'intérêt de cette thèse repose donc presque entièrement sur l'analyse textuelle des romans de Pineau, de Delsham et de Gauvin. Certains textes, surtout ceux de Delsham et de Gauvin, n'ont pas encore été critiqués ou comparés dans le domaine postcolonial, limitant ainsi l'apport d'idées et d'opinions d'autres critiques littéraires sur le sujet. Nous avons choisi d'entreprendre notre analyse littéraire, en fonction des théories d'Édouard Glissant ; un auteur sélectionné d'une part, pour son originalité antillaise et d'autre part, pour avoir autant écrit sur ce que constitue l'antillanité. Les écrits d'Édouard Glissant ont beaucoup à apporter au domaine postcolonial car il ne réutilise pas les critères postcoloniaux sans les analyser en profondeur. En effet, Édouard Glissant, plus qu'un critique, est quelqu'un qui a vécu l'impact de la rupture historique aux Antilles, pour y avoir grandi. C'est aussi un écrivain qui relate la rupture dans ses propres romans. En d'autres termes, la vision d'Édouard Glissant contribue beaucoup à l'analyse littéraire de nos textes qui sont principalement antillais, provenant de la Guadeloupe et de la Martinique. Nous avons sélectionné Glissant, comme un des principaux critiques de cette recherche parce qu'il occupe une position centrale, au cœur de la littérature francophone des départements français d'outre-mer. Au même titre que d'autres théoriciens postcoloniaux,⁴⁴ il trouve sa juste place parmi eux. Même s'il ne se promeut pas en tant que tel, on reconnaît que ses écrits comportent un aspect postcolonial fondamental. Celia Britton affirme : « Glissant's theoretical concerns overlap with those of other postcolonial theorists. Such major themes of postcolonial theory as the reappropriation of history, writing and orality, hybridity, subalternity, the problematizing of identity, and the colonial construction of the Other are central to his work, in addition to the sustained analysis of the problem of language ». ⁴⁵ Édouard Glissant emploie dans ses essais tels que, parmi tant d'autres : *Poétique de la Relation* (1990), *Le Discours antillais* (1997) ou encore *Introduction à une poétique du divers* (1995), des terminologies plus « exactes » et innovantes que celles retrouvées dans certains essais critiques postcoloniaux. Par exemple, Glissant ne mentionne pas « l'hybridité », mais le

⁴⁴ Celia Britton voit une certaine similarité entre Glissant et certains théoriciens anglophones tels qu'Edward Said, et Homi Bhabha (voir : *Édouard Glissant and Postcolonial Theory : Strategies of Language and Resistance* (Virginia : The University of Virginia Press, 1999), p. 5.

⁴⁵ Celia Britton, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory*, p. 5.

métissage qui est un terme beaucoup plus positif, valorisant et approprié, puisque le métissage comporte la « totalité » qui est un « Jeu du monde » où « on peut accepter le même dans l'autre, l'Autre dans le même ». ⁴⁶ L'hybridité connote le mélange de deux races et deux cultures opposées, soit le mélange du monde blanc et du monde noir. C'est un thème encore très présent dans le domaine colonial et qui est exposé dans *The Black Atlantic* de Paul Gilroy. ⁴⁷ Glissant, par le mot « métissage », sous-entend un mélange culturel et racial plus complexe, englobant des peuples de diverses origines : indienne, africaine, européenne, chinoise, etc.

Glissant révolutionne le domaine postcolonial car il introduit « l'opacité » comme une nouvelle forme de résistance et de subversion. Il ne s'agit plus seulement d'interpréter le mimétisme comme une subversion du dominé, mais de s'approprier la langue créole dans les romans d'expression française comme moyen direct de résister subversivement. Kamal Salhi soutient : « kweyol and other Franco-African languages can be recognized today in the vernacular of the islands on account of their use as forms of linguistic resistance ». ⁴⁸ Les données de la résistance ont donc changé : la résistance se fait maintenant dans la langue maternelle du colonisé. De plus, l'opacité ne s'affirme pas seulement dans l'utilisation de la langue créole, mais aussi dans des événements obscurs mis en scène dans les romans. Ces événements comprennent la dévastation d'un cyclone, des séries de malheurs d'un ou de plusieurs personnages, la représentation de la mort ou bien encore, le jeu du dévoilement par bribes de la mémoire du personnage, en partant d'analepses incontrôlées. L'opacité relève d'une rupture historique propre aux sociétés qui se sont constituées à base de souffrance, d'agressivité et de dommages. Concevoir l'opacité en tant que « droit », c'est avoir la légitimité de raconter toutes ces expériences noires, comme faisant partie de son identité culturelle propre. Pour Glissant, ce droit est aussi le droit de ne pas être compris. Celia Britton affirme que dans ce « droit » se cache la résistance : « more controversially, opacity is [...] a defence against *understanding*. In other words, understanding appears as an act of aggression because it constructs the Other as an

⁴⁶ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 338.

⁴⁷ Paul Gilroy, *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness* (London and New York : Verso, 1993).

⁴⁸ Kamal Salhi, « Rethinking Francophone Cultures : Africa and the Caribbean between History and Theory », *Research in African Literatures*, 35 :1 (2004), 9 -29 (p. 19).

object of knowledge ». ⁴⁹ Pour certains, il est tout à fait naturel d'essayer de comprendre l'autre. Pourtant, c'est le fait même d'essayer de persévérer à comprendre l'incompris qui provoque la tension agressive de la situation. On peut par exemple, toujours essayer de comprendre une personne, mais le fait est qu'on ne pourra jamais être elle et ressentir ce qu'elle ressent. La compréhension est souvent nulle car la différence (provenant de nos histoires, nos croyances ou encore nos expériences respectives) entre l'Autre et moi ne peut être supprimée. Donc, vouloir comprendre quand bien même la compréhension est impossible, c'est attaquer la différence de l'Autre. Glissant attire notre attention sur ce dangereux désir de compréhension similaire, au désir de conquête car il ignore le droit des peuples d'exister dans leur différence. De plus, comprendre quelqu'un revient à éradiquer la différence en faveur du pareil au même. Si on ne peut être soi en tant que différent de l'Autre, on perd son identité et on devient un masque sans visage, parmi la multitude d'autres masques similaires. Or, réduire la différence au leurre du même est un des principes fondamentaux du colonialisme. En allant contre le même, Glissant brise le masque du colonisé ce qui lui permet de s'aventurer sur un terrain postcolonial en célébrant sa différence et son originalité.

III. Le thème central de la rupture

L'opacité découle d'une rupture historique qui amène la fracture et la crise identitaire ; une rupture qu'Édouard Glissant associe à la déportation : « les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la « Traite » », où le peuple « s'agrégeait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et de l'exposition ». ⁵⁰ Cette rupture se traduit aussi sous la forme d'une « non-histoire » soit « le raturage de la mémoire collective ». ⁵¹ Patrick Chamoiseau, par contre, associe la rupture à la départementalisation française de 1946. Il affirme : « la départementalisation nous stérilisa. Entre deux pulses différenciateurs, nous devenions autres ». ⁵²

⁴⁹ Britton, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory*, p. 19.

⁵⁰ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 223.

⁵¹ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 224.

⁵² Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, (Paris : Gallimard, 1997), p. 247.

Dans cette thèse, nous évoquons ces ruptures⁵³ qui sont clairement exprimées dans les romans de Pineau, de Delsham et de Gauvin. Du gommage de l'histoire, découle une nécessité de la transversalité, soit une étape intransigeante d'épuration de l'expérience historique négative et un besoin d'établir une filiation. L'aliénation culturelle, linguistique et sociale, se dégage à partir de la départementalisation. Ces deux ruptures se recoupent dans l'exil identitaire et géographique, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'île.

L'aliénation est souvent analysée dans le contexte postcolonial en prenant pour causes le problème de la dualité identitaire et l'exil géographique et culturel. Demetrio Yocum affirme : « there is no escape out of the traumatising past of colonisation into a different language and culture, out of the diasporic history of enslavement and exile. It is within these boundaries that the tension between self and its otherness is inscribed : the subject is burdened by a double belonging ». ⁵⁴ Le dominé qui ne se sent pas chez lui dans son propre pays, se condamne à parcourir le monde sans pouvoir vraiment y planter ses racines ; un problème soulevé par Homi Bhabha dans *The Location of Culture*⁵⁵ et George Rosemary Marangoly dans *The Politics of Home*.⁵⁶ Dans le cadre de cette étude, nous allons aborder l'aliénation sous un angle différent. Nous voulons introduire et analyser « la drive », un thème sur lequel peu est écrit dans le domaine postcolonial francophone. Nous faisons surtout référence à Patrick Chamoiseau qui est l'un des rares critiques à avoir apporté une définition concrète de la drive dans son essai *Écrire en pays dominé* (1997). En effet, la drive se définit comme la chute d'un personnage antillais, dans une folie à laquelle

⁵³ Dans les études postcoloniales, la rupture se définit surtout comme une coupure dans le temps suggérée par la période après (post) le colonialisme. Voir : Akhil Gupta, *Postcolonial Developments* (Durham : Duke University Press, 2000), p. 22. La rupture identitaire est aussi un thème clé du postcolonial qui émerge avec l'imposition de la culture du Centre et le subséquent éloignement de la culture des sociétés dominées ; une rupture que l'on voit, en particulier, au niveau de la langue dans les départements français (Voir l'article de Jonathan Carr-West, « The Negotiation of Identity in the Francophone African Novel », in *Francophone Post-colonial Cultures*, pp. 77-90 (p. 79)). D'autres critiques perçoivent la rupture au sein du style littéraire des romanciers. Adlai Murdoch, par exemple, affirme que *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau comporte une rupture au niveau de la narration. Voir : Adlai Murdoch, « Inscribing Caribbean « Oraliture » : The Polysemic Discourse of Patrick Chamoiseau », in *Multiculturalism and Hybridity in African Literatures* (Trenton and Asmara : African World Press, 2000), pp. 359-367 (p. 362).

⁵⁴ Demetrio Yocum, « Some Troubled Homecomings », in *The Postcolonial Question*, ed. by Iain Chambers and Lidia Curti (London and New York : Routledge, 1996), pp. 221-228 (p. 224).

⁵⁵ Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Oxon and London : Routledge, 1994).

⁵⁶ George Rosemary Marangoly, *The Politics of Home : Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction* (California : University of California Press, 1996).

il ne peut échapper. Cette folie explique l'aliénation du personnage qui n'arrive pas à s'intégrer socialement et qui reste donc un personnage en proie à la marginalisation malgré tous ses efforts pour l'éviter. La folie est représentée comme une rupture avec la raison, mais aussi avec la société traditionnelle. Elle met l'accent sur l'avènement de la modernisation dû à la départementalisation des anciennes colonies françaises.

L'exil géographique et culturel reste bien sûr un problème postcolonial tangible qui présuppose l'aliénation des personnages au cœur des écrits. C'est la rupture avec le pays natal et la rupture avec soi-même. L'exil prend sa source dans la rupture historique qui découle de la déportation. Cette séparation géographique du pays d'origine semble être symbolisée par les nombreux déplacements du personnage à travers le monde, faisant par nécessité un pays de passage de son propre pays natal. Remarquons par la même occasion que toute l'histoire des anciennes colonies françaises est intensément ancrée dans la rupture de l'exil.⁵⁷

Dans cette thèse, l'exil sera encore analysé en fonction de l'espace géographique et dans le domaine linguistique, mais il sera aussi nouvellement interprété comme une transition d'adolescence. C'est un point capital de notre étude qui introduit l'exil doté d'une connotation moins péjorative que celle octroyée dans les premiers essais postcoloniaux tels que *The Empire Writes Back*. Édouard Glissant a apporté des définitions différentes à l'exil : « l'exil », « l'errance », « le Voyage » ou encore « la pensée de l'exil ». Ils possèdent tous une signification particulière qui les distingue. Ces différentes terminologies et significations sont souvent confusément mélangées dans un même texte romanesque. Cela fascine généralement bon nombre d'écrivains tels que Lydie Moudileno ou encore Michel Laronde, qui ont essayé à leur tour, d'étudier la conception de l'exil chez les auteurs francophones.⁵⁸

Ce que nous tentons d'expliquer en ces termes, c'est que le champ littéraire postcolonial entre dans une phase de changements. Notre compréhension de ce que constitue le postcolonial doit s'élargir afin de les englober. Le postcolonial, en

⁵⁷ La première période (1625-1685) de la colonisation aux Antilles, par exemple, s'effectue avec l'arrivée des *défricheurs* qui étaient des marins, des prisonniers ou des aventureux, soient des gens qui n'avaient pas d'attaches qui étaient venus aux Antilles en exil et qui en s'alliant aux indigènes donnèrent naissance aux mulâtres (voir : Chamoiseau and Confiant, *Lettres créoles*, p. 27).

⁵⁸ Voir : Lydie Moudileno, *L'Écrivain au miroir de sa littérature* (Paris : Karthala, 1997), p. 17, où l'auteur analyse l'exil dans les textes des écrivains antillais. Voir aussi : Michel Laronde, « « La Mouvanse Beure » : émergence médiatique », *The French Review*, 161 :5 (1988), 684-692.

d'autres termes, se trouve donc lui-même dans une phase de rupture. Lui, qui était d'une certaine manière, une formule critique généralisante dans laquelle les tous pays et toutes les cultures – puisque tous les pays ont été colonisés au moins une fois - pouvaient se conformer et se définir en tant que « postcoloniaux », se transforme en un concept plus spécifique. Les études postcoloniales fascinent, mais pendant longtemps elles ont régné dans un climat de confusion où même les critiques, peinaient à définir le terme « postcolonial », tout en reconnaissant que sa signification pouvait avoir un sens différent d'un pays colonisé à un autre. Ce qui manquait jadis aux études postcoloniales était effectivement, de rassembler et réunir des textes ainsi que divers critiques natifs des sociétés dites postcoloniales, pour pouvoir déterminer ce que constituait clairement le postcolonial. Cette thèse se donne justement pour but, d'approfondir notre connaissance postcoloniale, en réfléchissant et en analysant des textes et des auteurs spécifiques de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Réunion, tout en faisant appel à certains critiques littéraires natifs des Antilles françaises tels qu'Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau. Glissant et Chamoiseau sont plus connus en tant qu'écrivains consacrés des Antilles qu'en tant que théoriciens. Les nombreuses œuvres de Glissant sont généralement analysées en fonction des essais qu'il a produits, mais on retrouve peu souvent, d'autres textes écrits par des auteurs étrangers ou même Antillais, analysés en conjonction avec les essais de Glissant. En d'autres termes, en voulant aborder dans cette étude, certaines idées de Glissant, nous voulons faire découvrir non seulement des écrivains encore peu connus tels qu'Axel Gauvin et Tony Delsham - à l'exception de Gisèle Pineau qui est d'ores et déjà un écrivain guadeloupéenne consacrée - mais aussi des théoriciens auxquels on fait encore peu appel.

De plus, si nous trouvons plus souvent des analyses comparatives littéraires des textes guadeloupéens et martiniquais, nous nous trouvons habituellement dans une impasse littéraire quant à l'analyse conjointe des textes antillais et réunionnais. Nous voulons aussi aborder certains thèmes encore peu élaborés, tels que l'opacité, la drive et la filiation et en approfondir d'autres comme l'exil, et l'oraliture ; des sujets sur lesquels Glissant et Chamoiseau ont travaillé et sur lesquels nous allons fonder notre analyse.

IV. Présentation des écrivains

Dans cette thèse, nous analysons des textes littéraires « postcoloniaux » de trois auteurs d'origines différentes : *La Grande Drive des esprits* (1993), *L'Espérance-Macadam* (1995) et *L'Exil selon Julia* (1996) de la guadeloupéenne Gisèle Pineau ; *Faims d'enfance* (1987), *L'Aimé* (1990) et *Train Fou* (2000) du réunionnais Axel Gauvin ; et *Xavier : le drame d'un émigré Antillais* (1981), *Négropolitains et euro-blacks* (2000) et *Fanm Déwò* (1994) du martiniquais Tony Delsham.

Gisèle Pineau est née en 1956 à Paris. Son roman autobiographique *L'Exil selon Julia* retrace sa vie en France dans les années soixante avant de partir en Guadeloupe avec sa famille. En 1975, Pineau décida de faire des études pour devenir infirmière en psychiatrie, tout en poursuivant sa passion pour la littérature en écrivant des romans. Njeri Githire reconnaît que Gisèle Pineau est souvent perçue comme l'une des voix de la créolité⁵⁹ puisqu'elle la promeut à travers ses écrits de fiction, à la fois pour adultes et pour enfants. Pineau est une écrivaine aux talents multiples qui écrit aussi des nouvelles qui incluent *Une antique malédiction* (1992), *Les Enchaînés* (1998) et *Fichues racines* (2004) et des romans pour enfants : *Un Papillon dans la cité* (1992), *Le Cyclone Marilyn* (1998), *Caraiïbe sur Seine* (1999), *C'est la règle* (2002), *Case mensonge* (2004) et *Les Colères du volcan* (2004). Parmi les romans pour adultes, Pineau a publié, en plus des romans que nous avons choisi d'analyser dans cette thèse : *L'Âme prêtée aux oiseaux* (1998), *Chair Piment* (2002) et *Fleur de barbarie* (2005). Gisèle Pineau est devenue une écrivaine consacrée qui obtient un grand succès littéraire. En 1994, elle a remporté le *Grand Prix des lectrices d'Elle* et le *Prix Carbet de la Caraïbe* pour son roman *La Grande Drive des esprits*. En 1996, elle a reçu le *Prix RFO* pour *L'Espérance-Macadam*. Pour *L'Exil selon Julia*, elle a obtenu le *Prix Terre de France* et le *Prix Rotary* en 1997, sans compter le *Prix Amerigo Vespucci* pour *L'Âme prêtée aux oiseaux* l'année suivante. Pineau a écrit principalement sur l'exil. Tout comme Simone Schwarz-Bart, elle est une symboliste environnementale, capable d'associer métaphoriquement le personnage féminin, le pays natal et la nature. Comme Maryse Condé, elle écrit sur des communautés

⁵⁹ Njeri Githire, « Horizon Adrift : Women in Exile, at Home, and Abroad in Gisèle Pineau's Works », *Research in African Literatures*, 36 (2005), 74- 90 (p. 74).

existantes qui sont marginalisées et font quotidiennement face à l'agression ainsi qu'à la violence, tout en dépeignant l'histoire guadeloupéenne comme une force démoniaque extraordinaire. Elle est ainsi en concordance avec d'autres écrivains antillais tels qu'Édouard Glissant, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau qui eux aussi, comme le soutient Kamal Salhi : « tend to portray landscape as an active agent in postcolonial history, and not merely as setting [...] ; the natural environment plays a determining role in the make-up of both individual and collective identity ». ⁶⁰

Axel Gauvin est né le 3 août 1944 à la Réunion. Il a entrepris des études scientifiques à Saint-Cloud où il a obtenu un diplôme de biologie en 1968. Il a enseigné la biologie à l'université de Saint-Denis. Il a travaillé activement pour le parti communiste entre 1968 et 1971, avant de devenir un fervent défenseur de la langue et de la culture créole. Gauvin a participé à l'écriture du journal *Jeune Réunion* dans lequel il revendiquait l'autonomie de l'île et a contribué à la publication du journal *Le Nouveau Progressive* et des revues *Bardzour* et *Fangog*. Dans le domaine linguistique et culturel, il a créé une graphie, *Lekritir soixant-dix-sept*, qui n'existait pas encore pour la langue créole. Gauvin a travaillé sur le terrain, en encourageant l'alphabétisation chez les adultes réunionnais, dans un projet appelé *Chemin Portail*. Cette recherche l'a aidé à écrire *Du créole opprimé au créole libéré* (1977) où il exposait ses vues et ses mesures pour revaloriser le créole dans les écoles comme dans la société réunionnaises. Gauvin a écrit à la fois en français et en créole. Il a publié un recueil de poèmes en créole : *Romans po détak la lang démay le kèr*, en 1983. Son roman, *Quartier Trois-lettres*, a été publié en créole sous le nom de *Kartyé trwa lèt : roman kreol réyoné* en 1984. Il a publié aussi en créole *Po lodèr flèr bibas : teat 2 ak 7 tablo* (1984), *Pou in grape lètshi suivi de Zistoir pou nir rish èk vin santime : zistoir kréol pou marmäi èk gramoune* (1990), *Bayalina* (version créole de *Faims d'enfance*) en 1987 et *Rol en 7 mouvman : La Borne Bardzour* (une pièce théâtrale intitulée en français : *Les Limites de l'aube : pièce de théâtre en 7 tableaux* (1988)). Il a aussi écrit deux autres romans en français : *Quartier Trois-Lettres* (1980) et *Cravate et fils* (1996). En tant que défenseur de la langue créole réunionnaise, il revendique le créole dans nombre de ses romans dans lesquels il dénonce son dénigrement et appelle à sa revalorisation.

⁶⁰ Salhi, « Rethinking Francophone Culture », p. 13.

Tony Delsham est né le 4 février 1946 à Fort-de-France, en Martinique, où il a fréquenté le lycée Schœlcher. Delsham s'est préoccupé des problèmes sociaux martiniquais qu'il trouvait mal rapportés par la presse ; des problèmes qu'il soulève encore et toujours dans la plupart de ses romans. Dans sa tentative de communiquer la « vérité » des faits au public, il s'est lancé dans la publication de bandes dessinées et dans la création d'un journal intitulé *Martinique Hebdo* en 1972 avant la parution du journal *Le Naïf* en 1975. Il de plus a créé les éditions M. G. G. (Martinique, Guadeloupe, Guyane). Il est aussi le directeur du journal hebdomadaire *Antilla* et apparaît régulièrement dans le programme télévisé *Dialogue avec la presse*. Delsham a écrit de nombreux romans. Parmi eux figurent *Le Salopard* (1971), *Les Larmes des autres* (1983), *Lapo Farine* (1984), *Panique aux Antilles* (1985), *Tracée sans horizon* (1985), *L'Impuissant* (1986), *L'Ababa* (1987), *Le Siècle* (4 tomes de 1993 à 1999), *Kout Fè* (1994), *Papa est-ce que je peux mourir à la maison ?* (1997), *Gwo pwèl, vies coupées* (1998), *Gueule de journaliste* (1999), *Chauve qui peut à Schœlcher* (2001), *Tribunal femmes bafouées* (2001), *Filiation* (trois tomes écrits de 2004 à 2005), et *Ma Justice* (2006).

Nous avons choisi ces trois auteurs parce que dans leurs romans, ils évoquent la rupture sous différents angles. Parmi les écrivains compatriotes contemporains tels qu'Agnès Gueneau, Daniel Honoré, Jean Lods ou encore Firmin Lacpatia, Axel Gauvin est sans doute celui qui a fourni le travail le plus considérable sur l'emploi du métissage linguistique dans les textes. Il met aussi l'accent sur la rupture qui s'est faite au niveau de la langue et qui fait que la Réunion vit en situation de diglossie entre le français, langue officielle du pays, et le créole, la langue maternelle. Une rupture plus ancienne, la colonisation, est à la source de cette diglossie. Axel Gauvin, en tant que défenseur de la langue créole depuis déjà de nombreuses années, a eu le temps de réfléchir sur le problème linguistique à la Réunion, qui est à la base de la fracture identitaire de son peuple et contre lequel il a fermement résisté et continue de résister à sa façon, en enseignant le créole. C'est un problème qu'il mentionne dans son essai *Du créole opprimé au créole libéré* (1977) et qu'il revendique dans ses romans, particulièrement dans *Faims d'enfance* (1987).

La littérature réunionnaise connaît une expansion à partir des années soixante-dix avec la naissance du roman dit « engagé », introduit par Anne Cheyet et celle du

roman historique lancé par Daniel Vaxelaire et Jean-Francois Samlong.⁶¹ Mais cela représente peu en comparaison de l'importance de la littérature des Antilles françaises où depuis 1957, c'est-à-dire treize ans après l'expansion littéraire réunionnaise, les écrivains antillais avaient déjà questionné l'avenir du roman nègre.⁶² La littérature antillaise a récemment émergé en force sous la plume, parmi d'autres, de Mayotte Capécia, Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart et Gisèle Pineau. Cette approche féminine de l'écriture est sans doute une vague littéraire qui a pour principe de donner la parole aux femmes antillaises qui se sont abstenues de parler de leur passé, pendant trop longtemps. Gisèle Pineau ne s'est pas contentée d'écrire la rupture familiale à différents niveaux : ruptures entre pères et mères, mères et filles, pères et enfants ainsi qu'entre familles légitimes et illégitimes. Elle questionne également la rupture historique au cœur de ce déboire qu'est le viol ontologique. Elle s'est aussi lancée dans la mission de recueillir la voix des femmes antillaises dans *Femmes des Antilles : traces et voix, cent cinquante ans après l'abolition* (1998).

Malgré l'avance de la littérature antillaise sur la littérature réunionnaise, le travail pour apaiser la douleur lancinante de la rupture est encore considérable et représente toujours un réel combat littéraire ; que cela soit à la Réunion, à la Guadeloupe ou à la Martinique. Ainsi, Tony Delsham résiste à sa façon à la rupture, qui, pour lui, se fait surtout au niveau social et découle d'une rupture antérieure provoquée par la domination des colons dans le système des Plantations. Delsham affirme que c'est effectivement là que la fracture identitaire et l'aliénation sociale prennent leur origine ; un réel étau qui se referme sur l'homme antillais contre son gré. Cette rupture, par exemple, détermine le comportement social des hommes dont l'infidélité, qui remonte à l'époque coloniale, fut encouragée par le maître. C'est une théorie qu'il s'efforce d'expliquer, en mettant en scène un débat public imaginaire ou même idéal dans *Tribunal femmes bafouées* (2001).

Ces écrivains font apparaître la rupture historique comme la matrice d'autres ruptures qui s'effectuent à tous les niveaux que ce soit linguistique, social ou encore au niveau de l'oppression des femmes. Nous avons sélectionné certains romans de ces trois auteurs qui nous ont permis d'établir une analyse littéraire de la rupture historique, fil conducteur de notre recherche, autour de laquelle se mélangent et se

⁶¹ Samlong, « Préface », p. 18.

⁶² Moudileno, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature*, p. 29.

combinent différentes ruptures qui ont pareillement préoccupé ces trois écrivains au-delà de la frontière géographique de leurs pays et de leurs différences. L'intérêt de cette thèse se fonde sur l'étude littéraire de trois auteurs connus ou peu connus des différents pays francophones et qui n'ont pas encore été analysés et comparés dans un même recueil.

Les critiques, parmi d'autres, tels que Beverley Ormerod, Françoise Simasotchi-Bronès, Bonnie Thomas et Valérie Loichot se sont beaucoup intéressés à l'analyse des textes de Pineau que nous retrouvons surtout ici et là, sous forme d'articles,⁶³ d'entrevues⁶⁴ ou encore incorporée dans l'analyse collective des œuvres antillaises.⁶⁵ Bien que ses œuvres ne passent pas inaperçues parmi les critiques, comme par exemple Nathalie Schon ou encore Sam Haigh, on a encore peu écrit sur Gisèle Pineau, sous forme d'analyses plus approfondies. Il en est de même pour les œuvres de Tony Delsham et d'Axel Gauvin qui sont des écrivains qui n'apparaissent pas beaucoup dans les analyses littéraires. Nous retrouvons quelques études, toujours et encore minimes, sur Axel Gauvin. Patrick Corcoran offre une brève analyse de *L'Aimé* tandis que Norbert Dodille et Nathalie Schon tracent sous leur plume des synopsis de certains livres de l'auteur.⁶⁶ Tony Delsham est peu ou presque pas

⁶³ Voir : Beverley Ormerod Noakes, « The Parent-Child Relationship in Gisèle Pineau's Work », in *The Francophone Caribbean Today : Literature, Language, Culture*, ed. by Gertrud Aub-Buscher and Beverley Ormerod Noakes (Barbados : University Press of the West Indies, 2003), pp. 137-151. Voir aussi son article : « Displacement and Self-Disclosure in Some Works by Gisèle Pineau », in *Ici-là : Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, ed. by Mary Gallagher (Amsterdam and New York : Rodopi, 2003), pp. 211-226. Valérie Loichot, « « Devoured by Writing » : An Interview with Gisèle Pineau », *Callaloo*, 30 (2007), 328-337 ; « Reconstruire dans l'exil ; la nourriture créatrice chez Gisèle Pineau », *Études Francophones*, 10 :1 (1998) 47-58 and Bonnie Thomas, *Breadfruit or Chestnut ? : Gender Construction in the French Caribbean* (Oxford : Lexington, 2006) : voir particulièrement le chapitre intitulé 'Moving Away from Stereotypes', pp. 129-153. En addition, voir : Brindha J. Mehra, « Culinary diasporas : Identity and the Language of Food in Gisèle Pineau's *Un papillon dans la cité* and *L'Exil selon Julia* », *International Journal of Francophone Studies*, 8 (2005), 23-51.

⁶⁴ Pour les entrevues voir entre autres, à part celles de Loichot : Christiane Makward, « Entretien avec Gisèle Pineau : causerie à Penn State », *Women in French Studies*, 9 (2001) 220-233 et Nadège Veldwachter, « An Interview with Gisèle Pineau », *Études Francophones*, 35 :1 (2004) 180-186.

⁶⁵ Voir, par exemple : *Le Roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*, ed. by Danièle de Ruyer-Tognotti and Madeleine van Strien-Chardonneau (Amsterdam and Atlanta : Rodopi, 1998) ou encore Françoise Simasotchi-Bronès, *Le Roman antillais ; personnages, espace et histoire : Fils du chaos* (Paris : L'Harmattan, 2004).

⁶⁶ Voir par exemple : Norbert Dodille, « Axel Gauvin ou l'art de la devinette », *Notre Librairie : Revue des littératures du Sud*, 146 (2001) 11-15 ; Nathalie Schon, « Axel Gauvin : *Train Fou* », *Notre Librairie : Revue des littératures du Sud*, 143 (2001), 133 et Patrick Corcoran, « La Réunion : Axel Gauvin », in *The Cambridge Introduction to Francophone Literature* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007), pp. 117-124.

mentionné, sauf peut-être par Chris Bongie, mais il n'interprète pas les œuvres de l'auteur martiniquais dans une approche littéraire.⁶⁷

V. Problématique et structure de la thèse

Cette thèse veut élargir le champ critique postcolonial en examinant de façon plus approfondie des textes de provenances différentes. La Guadeloupe, la Martinique et la Réunion sont toutes trois des anciennes colonies françaises qui ont vu le jour à l'instauration de la Départementalisation française en 1946. Elles ont aussi vécu la déportation, la traite, l'abolition de l'esclavage en 1848 et la colonisation française. L'intérêt en partie de cette thèse est de comparer des textes antillais guadeloupéens et martiniquais aux textes réunionnais. Elle se fonde aussi sur la possibilité de rapprocher littérairement la littérature des Antilles de celle de la Réunion ; une mise en relation qui devra être plus souvent effectuée et améliorée dans nos recherches à venir. Jusqu'à présent, on retrouve plus d'études d'œuvres dites « caribéennes » ou « antillaises » que d'études d'œuvres de l'océan Indien. Il faut ajouter peut-être que la littérature réunionnaise, en particulier, n'est pas aussi connue que la littérature antillaise. La littérature réunionnaise se découvre encore, alors que la littérature antillaise s'affirme de plus en plus. En comparant donc ces textes de provenances multiples, nous voulons examiner en premier lieu, si le fait de posséder une histoire plus ou moins en commun, est suffisant pour soulever par écrit des problèmes similaires chez nos trois auteurs. En d'autres termes, Pineau, Gauvin et Delsham évoquent-ils et conçoivent-ils la rupture historique de la même façon ? De cette rupture, se dégage-t-il des problèmes socioculturels similaires à ceux qui sont soulevés dans les textes ?

Comme le titre de cette thèse l'indique, l'analyse littéraire de ces écrivains et de leurs textes nous amène à un « carrefour » où plusieurs « ruptures » se rencontrent et divergent. « Le carrefour des ruptures » renvoie aussi à l'image que l'on se fait des peuplements antillais et réunionnais ; au rassemblement de peuples divers au sein duquel d'autres ruptures ont vu le jour. L'importance de l'étude de la rupture dans les textes de Pineau, de Delsham et de Gauvin se justifie par la place fondamentale

⁶⁷ Chris Bongie, « Exiles on Main Stream : Valuing the Popularity of Postcolonial Literature », <http://www.iath.virginia.edu/pmc/issue.903/14.1bongie.html> [paragraphe 9-13 sur 32], [vu le 2/02/05].

qu'elle occupe dans l'histoire antillaise et réunionnaise. La rupture demeure une préoccupation actuelle sur laquelle ces écrivains travaillent, dans le but de définir une identité culturelle qui leur est propre. Nous avons choisi d'analyser précisément le thème de la rupture car il permet d'établir des liens directs entre les différents textes et rend ainsi possible leur comparaison.

Nous convenons que la rupture prend source dans l'aspect négatif de l'histoire et qu'elle nous apparaît donc obscure. Cependant, même si la négativité est inhérente à la rupture, l'hypothèse proposée dans cette thèse, consiste à se poser la question: la rupture peut-elle être interprétée de façon positive dans les textes ? Nous mènerons notre recherche dans l'optique de vérifier cette hypothèse car effectivement, la rupture, qui a certes produit un choc culturel et une crise identitaire, est aussi l'instigatrice du Divers et de la créativité littéraire.

Les chapitres de cette thèse s'organisent autour du fil conducteur du thème de la rupture. Nous les avons placés dans un ordre déterminé. Nous commençons d'abord avec les chapitres qui mettent l'accent sur l'aspect négatif de la rupture, et puis, ceux qui laissent progressivement place à une rupture interprétée de façon plus positive. En effet, nous voulons montrer les différents stades par lesquels passent les personnages. Tout d'abord, nous analysons la rupture comme expression de la dévastation physique du pays et des personnages ; une destruction qui frappe les personnages de folie, dans le deuxième chapitre. Une folie qui les pousse à l'égarement, à l'errance et à l'exil. Le troisième chapitre souligne l'expérience de l'exil qui présuppose la future quête identitaire des personnages. Le quatrième chapitre accentue le besoin de s'enraciner dans une terre et de définir son identité. Finalement, le cinquième chapitre analyse l'oralité comme un moyen de se réaffirmer en tant que tel.

Le premier chapitre examine l'opacité qui prend sa source dans la rupture historique, comme un moyen d'exorciser la mémoire du passé. Nous analysons *L'Espérance-Macadam* de Gisèle Pineau en la comparant à *L'Aimé* d'Axel Gauvin. Le premier roman expose une vision destructrice de la Guadeloupe où le corps des personnages féminins, comme des terres défrichées par un cyclone, est torturé ou violé par les hommes. Le deuxième roman expose la présence de la mort qui se saisit

du texte. La destruction et la mort se rejoignent dans une opacité certaine qui révèle la nécessité de faire le point sur l'histoire à partir d'une rupture conçue comme négative.

Le deuxième chapitre analyse la drive comme moteur de l'aliénation sociale et culturelle. En effet, le personnage se voit pris dans un engrenage auquel il ne peut que difficilement échapper. Le poids de l'histoire et sa rupture pèsent encore trop fortement sur le personnage qui devient « fou » et se met à driver dans la folie. Nous analysons en parallèle *Xavier* de Tony Delsham et *Train fou* d'Axel Gauvin. *Xavier* met en scène la drive d'un personnage antillais, tandis que *Train fou* met l'accent, parmi d'autres personnages réunionnais, sur la drive d'un personnage métropolitain. Ces deux drives s'organisent de façon distincte, constituant la rupture centrale au sein des textes, et s'articulent autour de la modernité provenant de la départementalisation.

Le troisième chapitre élabore un travail sur l'exil ; interprété comme une transition qui s'apparente à celle des deux personnages adolescents dans *L'Exil selon Julia* de Pineau et dans *Faims d'enfance* de Gauvin. L'exil ne se construit pas de la même manière chez ces deux écrivains. Pineau décrit surtout le déplacement géographique comme un dérèglement identitaire. Gauvin lui, s'appuie sur l'oppression de la langue créole, en faveur du français, ce qui a pour effet de faire des personnages, des exilés chez eux. De manière plus précise, la folie se transforme et se recycle dans l'exil auquel on donne plus volontiers une définition un peu plus positive que celle de la drive. Ce chapitre souligne le passage du négatif au positif de la rupture. En effet, l'exil, même s'il renvoie la séparation et la coupure au niveau identitaire et culturel, représente néanmoins un moment de transition ou encore un passage obligé de la quête de soi, avant de permettre l'émergence d'une identité rhizome. Cette transition est représentée dans les textes par le passage difficile entre l'enfance et l'adolescence et la période même d'adolescence qui se situe entre l'enfance et l'âge adulte.

Le quatrième chapitre explore la recherche d'une filiation à la fois, dans *La Grande Drive des esprits* de Pineau et dans *Négropolitains* de Delsham. La filiation n'est jamais unique, elle est « rhizome ». Ainsi, dans le roman de Pineau, après l'exil, il est temps enfin, d'ancrer ses racines dans une terre et d'établir une filiation non seulement avec un territoire mais aussi au niveau familial en acceptant de vivre dans

la diversité et la multiplicité. *Négropolitains* met l'accent sur le dédoublement et la pluralité de la personnalité non pas sous un angle négatif, mais comme signe d'espoir.

Le cinquième chapitre, finalement, met en place l'analyse de l'oraliture dans *La Grande Drive des esprits* de Pineau et dans *Fanm Déwò* de Delsham à travers l'univers et la technique du conte. Le sens du « nous » collectif s'affirme dans l'oraliture où la place du conteur comme celle du public est capitale dans le texte. Delsham utilise une méthode du conte plus conventionnelle, en situant le décor de son histoire dans un système de plantation, alors que Pineau défie ces conventions historiques et spatiales, en mélangeant les techniques du conte ; à la fois créoles et européennes. Les deux romans réussissent à mettre en valeur, à travers l'oraliture, la mémoire du passé, en essayant de capturer les caractéristiques essentielles du conteur. Le conteur, ce personnage qui célèbre la cohésion sociale dans la société antillaise, disparaît avec la fin du système des plantations. Ce chapitre nous ramène à l'analyse de l'opacité, mais sous un angle plus positif.

Premier chapitre

L'Opacité : la dévastation physique

I. Introduction

Édouard Glissant définit l'opacité⁶⁸ comme un droit à la différence, c'est-à-dire comme un renoncement « de la vieille hantise de surprendre le fond des natures ». ⁶⁹ C'est le droit d'un individu comme d'une nation de ne pas être compris, d'expliquer ou encore de justifier sa différence. ⁷⁰ Glissant la conçoit ainsi comme une force « revitalisante » qui permet à tout un chacun, de s'exprimer et d'évoluer dans sa diversité. Pourtant, cet aspect positif de l'opacité qui comprend le mélange racial et culturel des peuples qui s'expriment d'une seule voix, contre l'universalité occidentale, constitue un idéal à atteindre.

⁶⁸ L'opacité est souvent interprétée comme une résistance en vue de préserver la diversité. Selon Patrick Crowley « *Opacité* [...] appears as a medium that resists the light of (Western) understanding in order to preserve diversity ». (Voir : Patrick Crowley, « Édouard Glissant : Résistance and Opacité », *Romance Studies*, 24 (2006), 105-115 (p. 107). Pour Celia Britton, l'opacité est définitivement une résistance active et positive. Elle représente aussi l'expression de l'inconscient du peuple antillais. Voir : Britton, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory*, p. 22.

⁶⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation* (Paris : Gallimard, 1990), p. 204.

⁷⁰ « Accepter les différences, c'est bien sûr bouleverser la hiérarchie du barème. Je « comprends » ta différence ; c'est-à-dire que je la mets en rapport, sans hiérarchiser, avec ma norme. Je t'admets à existence, dans mon système. Je te crée une nouvelle fois. – Mais peut-être nous faut-il en finir avec l'idée même du barème. Commuer toute réduction » (Glissant, *La poétique de la Relation*, p. 204). Il convient aussi d'ajouter qu'il est parfois difficile d'exprimer ce qu'est l'opacité avec une simple série de mots. L'opacité est et pour vraiment savoir ce que c'est il faut l'expérimenter pour la comprendre dans toutes ses formes. Parce que l'opacité est complexe et faite de ruptures qui bifurquent et qui finalement s'entrecroisent, le roman devient un outil indispensable dans la création d'une histoire romanesque qui permet au lecteur d'expérimenter l'opacité pleinement au-delà du langage.

En effet, le silence des peuples colonisés est encore lourd face aux ruptures – la famine, la maladie, la terreur et la dévastation⁷¹ - auxquelles ces sociétés se confrontent.⁷² Le critique souligne l'aspect négatif inhérent au monde qui nous entoure et qu'on ne peut que difficilement surmonter : « l'inquiète tranquillité de nos existences, par tant d'obscurs relais nouées au tremblement du monde. Quand nous vaquons, quelque chose se détache quelque part, d'une souffrance, d'un cri, et se dépose en nous ». ⁷³ Tout ce déraisonnement et ces ruptures font ensemble, un « boucan⁷⁴ de silence dans nos têtes »⁷⁵ qui nous saisit et nous rassemble.

De façon plus définie, bien que l'opacité touche le relationnel, elle implique aussi un retour sur soi. Ainsi, si la politique du même ne se justifie plus, il faut maintenant apprendre à être soi-même. Se définir, c'est confronter les ruptures de l'histoire (l'esclavage, la colonisation et la départementalisation française) qui nous désorientent et accepter qu'elles fassent partie de soi. Ces grandes ruptures historiques ont apporté d'autres ruptures qui sont évoquées dans les textes littéraires, sous forme de manifestation de l'obscur. L'obscur et l'opacité ne sont pas nécessairement similaires dans leur signification. L'obscur reflète plus le côté négatif des événements ou d'une situation qui peut nous paraître terrible ou terrifiant, inintelligible ou confus, insondable et sans issue. L'obscur, c'est donc l'irrationnel, la mort et la dévastation. L'opacité est une technique littéraire qui épaissit le texte d'événements ou de situations obscurs, dans le but de résister à la transparence universelle occidentale et d'affirmer la diversité. L'opacité, c'est l'expression de la rupture et la parole qui casse le silence des peuples colonisés.

⁷¹ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 15. Glissant implique que tout le monde entier vit dans des situations obscures et terribles et que la rupture est donc partout et touche tous les peuples. C'est cette rupture qui fera la force et le lien relationnel entre les pays et en soi-même : « chaque approche critique du mode de contact entre peuples et cultures fait deviner qu'un jour les hommes s'arrêteront peut-être, bouleversés de l'inouïe intelligence de la Relation qui sera en eux – et qu'alors ils salueront nos balbutiantes presciences » (*Le Discours antillais*, pp. 16-17).

⁷² Combattre le silence par le silence n'est pas très efficace. Par contre, le bruit est une tactique subversive qui recherche à mettre en valeur le silence du peuple colonisé, c'est-à-dire son oppression. L'opacité n'est pas seulement l'épaisseur du texte par des événements obscurs, mais aussi son bruitage dans la friction de ces événements.

⁷³ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 15

⁷⁴ Combattre le silence par le silence n'est pas très efficace. Par contre, le bruit est une tactique subversive qui recherche à mettre en valeur le silence du peuple colonisé, c'est-à-dire son oppression. L'opacité n'est pas seulement l'épaisseur du texte par des événements obscurs, mais aussi son bruitage dans la friction de ces événements.

⁷⁵ Glissant, *Le Discours antillais*, pp. 15-16.

Il est alors indéniable que l'obscur fasse partie de l'opacité puisque comme Glissant l'affirme « l'opaque n'est pas l'obscur, mais il peut l'être et être accepté comme tel ». ⁷⁶ L'opacité a cependant un plus grand dessein. Elle est le ciment nécessaire à la construction d'une identité antillaise saine. ⁷⁷ Contrairement à l'obscur, l'opacité est la porte de sortie, le débouché et la solution du problème de la rupture. ⁷⁸ Il faut pouvoir accepter l'aspect négatif de la rupture de l'histoire et accepter que cette rupture nous ait déconstruits pour parvenir à se reconstruire à nouveau. L'opacité fait valoir un trait identitaire culturel antillais sain : « j'accepte qu'elle [mon identité] me soit par endroits obscure sans malaise, surprenante sans dessaisissement ». ⁷⁹ Glissant ajoute que reconnaître son opacité c'est rendre les faits historiques plus acceptables, et ainsi dépasser les barrières qu'on s'impose délibérément : « la pensée de l'opacité me distrait des vérités absolues dont je croirais être le dépositaire ». ⁸⁰ L'opacité soulage dans le but de guérir, mais la guérison n'est pas encore certaine. Au cœur de l'identité, comme dans la littérature caribéenne, l'opacité s'exprime en tant que lancinement. Elle est, en fait, indissociable des ruptures de l'histoire parce qu'elle y prend sa source et se construit à partir d'elles. Ainsi, dans ce chapitre, l'opacité se définit comme l'expression et la représentation de la rupture historique inhérentes à l'identité culturelle qui, même si elle comporte une certaine obscurité, a le but d'apaiser la douleur en soi.

Dans l'analyse de *L'Espérance-Macadam* de Gisèle Pineau, nous étudierons l'opacité comme une manifestation de la rupture historique et identitaire. ⁸¹ Nous explorerons cela en corrélation avec les personnages féminins du texte, dont la souffrance du corps est presque toujours reflétée dans le paysage caribéen (marqueur

⁷⁶ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 205.

⁷⁷ L'opacité s'avance comme un élément essentiel à la constitution d'une « unité » antillaise. Glissant affirme que « l'idée de l'unité antillaise est une reconquête culturelle. Elle nous réinstalle dans la vérité de notre être, elle milite pour notre émancipation. C'est une idée qui ne peut pas être prise en compte pour nous, par d'autres : l'unité antillaise ne peut être téléguidée » (Glissant, *Le Discours antillais*, p. 26).

⁷⁸ Glissant nous prévient, cependant, qu'il est encore tôt pour savoir si vraiment l'opacité apportera un tel changement positif. « La transparence n'apparaît plus comme le fond du miroir où l'humanité occidentale reflétait le monde à son image ; au fond du miroir il y a maintenant de l'opacité, tout un limon déposé par des peuples, limon fertile mais à vrai dire incertain, inexploré, encore aujourd'hui et le plus souvent nié ou offusqué, dont nous ne pouvons pas ne pas vivre la présence insistante » (*La poétique de la Relation*, p. 125).

⁷⁹ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 207.

⁸⁰ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 206.

⁸¹ Gisèle Pineau, *L'Espérance-Macadam* (Paris : Stock, 1996). Toutes futures références au roman seront mentionnées dans le texte entre parenthèses.

de l'histoire).⁸² Nous argumenterons que le corps féminin s'emboîte dans le paysage, faisant du corps féminin un corps historique. Le corps féminin « possédé » par l'histoire nous raconte non seulement la marginalisation de la femme, mais aussi la violation de l'espace (le corps) féminin.

Le personnage féminin dans *L'Espérance-Macadam* est ainsi souvent torturé et fragmenté,⁸³ recoupant une histoire antillaise elle-même faite de ruptures. Le corps du personnage féminin, parce qu'il transpose une certaine négativité de l'histoire caribéenne, est donc, opaque. Nous analyserons comment, en ce qui concerne spécifiquement les femmes, cette opacité s'organise dans le roman. Dans *L'Aimé* d'Axel Gauvin, nous analyserons la présence de la mort comme un trait de l'opacité. La mort s'articule comme une représentation obscure de la rupture de l'histoire à laquelle il faut faire face. Dans *L'Aimé*, cette rupture apparaît sous la forme de cauchemars que le jeune protagoniste, Aimé, fait dans l'épaisseur de la nuit, en ressassant la mort des membres de sa famille. Ainsi, la mort souligne en premier lieu la difficulté qu représente la perte humaine et la séparation d'avec les membres de la famille.

II. Le corps féminin : une machine démontée dans *L'Espérance-Macadam* de Gisèle Pineau

Ce roman est sans doute l'une des œuvres de Pineau la plus obscure et étrangement dérangeante dans son contenu. Le roman s'ouvre sur l'étendue des dégâts causés par le cyclone Hugo en Guadeloupe. Le roman raconte la vie des

⁸² L'histoire est chantée à travers le paysage antillais comme une façon de résister à la rupture de la mémoire : « il reste à crier le pays dans son histoire vraie : hommes et sables, ravines, cyclones et tremblements, végétations taries, bêtes arrachées, enfants béants » (Glissant, *Le discours antillais*, p. 20).

⁸³ Le corps fragmenté n'est sans doute pas un thème nouveau. Nous le retrouvons déjà dans l'œuvre d'Aimé Césaire où le pays natal apparaît tel un corps mutilé. Pourtant, si Césaire se préoccupait surtout du « re-membrement » du sujet exilé qui se devait de surmonter sa répulsion pour son pays natal démembré et reconstruire ses liens avec le territoire pour cesser son exil et se redéfinir, *L'Espérance-Macadam* met en relief un procédé inverse qui est celui du « démembrement ». Le corps se déconstruit sans pour autant perdre son unité ou encore son originalité. Si Césaire, comme l'indique Michael Dash, pensait qu'il était indispensable que le sujet en exil redéfinisse radicalement les notions de temps, d'espace, de beauté et de pouvoir, *L'Espérance-Macadam* se lance déjà dans cette optique où la violence, la déchéance et la rupture s'affirment dans une redéfinition du soi historique (Voir : Michael Dash, « In Search of the Lost Body », in *The Post-Colonial Reader*, ed. by. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (Cornwall : Florencetype, 1995), pp. 332-336 (p. 332)).

habitants du quartier de Savane. Éliette, la protagoniste, est une femme d'âge mûr qui se retrouve deux fois veuve et sans enfants. Infertile, Éliette rend une visite à une quimboiseuse qui lui affirme qu'une fille lui sera donnée. Le roman se déroule selon cette approche, en élaborant comment Éliette réussit à adopter Angela, la fille qui lui a été promise. Tout au long du texte, les secrets se défont. Éliette réussit à se souvenir qu'elle a été violée par son père durant une nuit de cyclone. Nous apprenons que Rosan, père d'Angela, est, en vérité, le demi-frère de la protagoniste. D'autres personnages viennent s'intégrer dans le roman tels qu'Hermancia qui donne naissance à Glawdys suite à un viol collectif, Hortense qui est assassinée par son mari ou encore Rosette qui refuse l'idée que sa fille, Angela, ait été effectivement violée par son époux.

L'opacité du roman se dégage dès le début du passage. Non seulement le cyclone⁸⁴ a tout endommagé, mais aussi toutes sortes d'odeurs⁸⁵ s'amalgament et épaississent l'atmosphère du texte. Ce sont des odeurs fortes, auxquelles se mélangent l'odeur de putréfaction, des femmes en chaleur, odeur musquée des cabris, odeur rance de l'huile-coco, des relents des bouches amères, odeur de l'encens, de l'amour et du pain chaud (p. 7).

⁸⁴ Il faut préciser que d'une manière générale, l'eau, sans qu'elle soit liée nécessairement au cyclone, détient un aspect obscur. L'eau de rivière de Savane par exemple « ne sortait pas sur les roches d'une manière ordinaire » (p. 23). En effet, la culture antillaise donne à l'eau un aspect négatif. La tribu des Caribes avait conçu que Manman Dlo, divinité aquatique, mère des eaux, était un esprit maléfique qui pouvait attirer et noyer les imprudents dans ses eaux par son chant diabolique (Voir : Chamoiseau and Confiant, *Lettres créoles* (Paris : Gallimard, 1999), p. 26).

⁸⁵ « Les odeurs constituent une part essentielle de l'identité de la Martinique », affirment Frédéric Lasserre et Aline Lechaume (Voir : *Le Territoire pensé : géographie des représentations territoriales* (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2003), p. 174. Ainsi, le mélange d'odeurs dans le roman de Pineau participe à l'identité culturelle métissée de la Guadeloupe. Voir aussi : Glissant, *Le Discours antillais*, p. 15, où l'auteur conte l'odeur comme un élément obscur qui rappelle des situations ou des événements précis.

Le mélange des odeurs avec celui des dégâts du cyclone, ainsi que la présence d'un narrateur multiple,⁸⁶ rendent le texte dense et quasi impénétrable. On ajoute à ce climat pesant, la présence de personnages tout aussi obscurs. En effet, *L'Espérance-Macadam* est un roman qui raconte la violence faite aux femmes. Il est commun que les personnages féminins soient violés, tués ou maltraités par les hommes. La souffrance physique s'exprime par le corps stérile, torturé ou démembré des femmes. Le roman met en scène des femmes « monstrueuses », au corps dont l'apparence démontée exprime à leur façon la souffrance et l'oppression de ces personnages. Tout débute à Savane, un quartier dont l'unité est brisée. En effet, quand Joab, le beau-père d'Éliette s'est installé à Savane avant la division des terres, le quartier représentait pour lui un paradis (p. 25). Mais depuis sa mort, Savane est divisée en deux (p. 13) : Ti-Ghetto et Quartier-Mélo (pp. 13-14). Avec cette rupture arrivent des gens de toutes les contrées et surtout, des femmes décrites comme des animaux, pareilles à des « créatures » (p. 15). Parmi elles, nous dénombrons « des bougresses qui comptaient plus leur marmaille » (p. 14), des « manmans sans sentiments » (p. 14), des « femelles savantes en vices » (p. 14), des « tristes créatures » (p. 15), des « femelles à cheveux ferrés » (p. 15), des femmes abusées par des hommes et celles qui ont déjà perdu l'espoir d'avoir une vie décente et honorable. Depuis cette rupture causant la division de Savane, un climat rempli d'agressivité et enflé de souffrance s'installe. La misère, la méchanceté et la cruauté se répercutent sur les personnages féminins qui semblent perdre progressivement leur humanité. Pineau consacre ainsi aux femmes une place centrale dans le roman en exposant leurs soucis quotidiens et leur souffrance souvent liés au comportement des hommes. La souffrance des femmes se manifeste souvent à travers leurs blessures ou déformations corporelles. Pineau trouve dans son roman un moyen de donner la parole aux femmes, en leur donnant la possibilité de s'exprimer avec leurs corps.

⁸⁶ Le pronom personnel narratif change constamment d'optique en passant de la troisième personne à la première personne du singulier. Par exemple: « **Éliette** [mon emphase] cherchait rien d'autre sur cette terre » (p. 8) opposé à « **j'ai** épousé Hector » (Éliette qui narre les événements) (p. 9). Cela est aussi évident dans *L'Aimé* d'Axel Gauvin : « shifting points of views are accompanied by shifts in narrative time » (Voir : M. H. Offord, Rosemary Chapman, Sam Haigh and Nicki Hitchcott, « Axel Gauvin : *L'Aimé* », *Francophone Literatures : A Literary and Linguistic Companion* (London and New York : Routledge, 2001), pp. 133-144 (p.140).

Le corps de la femme est « possédé » par l'histoire ;⁸⁷ une histoire que Pineau symbolise surtout par la souffrance corporelle féminine, par son silence et son viol, exprimant la rupture historique. La souffrance, représentant la rupture historique, surgit comme preuve de l'opacité. En effet, les personnages n'ont aucunement besoin de prendre la parole car leur corps disent à eux seuls, leurs déboires et leurs tribulations. Pineau remarque que dans la société antillaise, il n'est pas commun que les femmes racontent leur expérience.⁸⁸ C'est sans doute pour cette raison qu'elle a décidé de faire le portrait de femmes où le corps laisse plus deviner que la parole. Cette parole, néanmoins essentielle, se dira dans la description monstrueuse des femmes qui laisse transparaître la dureté de leur vie et leurs états d'âme. Il faut souligner que la rupture de Savane est en grande partie, la cause du flux migratoire de ces femmes dans le quartier. Ainsi, la monstruosité prend son origine dans la rupture.

La rupture est représentée de différentes façons. Tout d'abord, elle dresse une barrière entre le personnage principal, Éliette, et le reste du monde. Éliette est un personnage en retrait. Elle vit seule dans sa case et ne veut pas se préoccuper des problèmes des autres.⁸⁹ La narratrice affirme qu'elle ne voulait « pas mêler son existence au désordre de Savane » (p. 8) ; un fait confirmé par le personnage lui-même : « je voulais ni voir ni entendre. Seulement exister dans la paix de ma case » (p. 9). Chantal Kalisa affirme que « la case » détermine un espace intime que le roman trouve important d'explorer.

⁸⁷ Notons aussi que le cyclone est un marqueur historique. Glissant affirme que « le peuple antillais n'a pas lié une datation même mythifiée de ce pays [antillais], et [...] l'histoire obscurcie s'est souvent réduite pour nous au calendrier des événements naturels, avec leurs seules significations affectives « éclatées ». Nous disions : « l'année du grand tremblement », ou : « l'année du cyclone qui a tombé la maison de monsieur Céleste » (*Le Discours antillais*, p. 225). Ainsi, la femme subjectivement violée par un homme du nom de « Ti-Cyclone » confirme l'idée que le personnage féminin soit effectivement « possédé » par l'histoire et colonisé par l'homme.

⁸⁸ Pineau remarque : « je ne suis pas spécialement féministe mais les femmes sont le poteau-mitan de la société antillaise et font souvent taire leur propre souffrance devant celle des hommes, qu'elles imaginent plus forte » (voir : Gisèle Pineau par Valérie Marin La Meslée, « Gisèle Pineau renoue par l'écriture le lien avec ses ancêtres », *Le Monde*, 20 avril 2007, p. 2.

⁸⁹ La case revient dans *L'Aimé* d'Axel Gauvin. L'obscurité de la maison en plus d'être barricadée annonce le passage d'un cyclone contre lequel il faut se protéger. La maison représente un abri sûr, un refuge pour Aimé alors en convalescence.

Chantal Kalisa l'interprète comme faisant partie du projet des créolistes de faire un retour sur soi-même et de percevoir le paysage antillais tel un espace habité de façon permanente.⁹⁰ Chantal Kalisa ajoute que la case d'Éliette est une retraite où elle (comme d'autres femmes par la suite qui y viennent) se cache et s'exclut ; la case étant plus proche d'une prison que d'un refuge.⁹¹ La case représente certes un espace intime, mais c'est un espace qui est surtout féminin. En opérant ce retour intérieur vers la féminité intime de cet espace, nous plongeons dans l'univers d'Éliette, voire en Éliette elle-même. La case et Éliette ne font qu'un. La case ne peut alors être qu'une sorte de prison car Éliette elle-même n'est pas libre de son passé ; elle, qui a été violée par son père. En effet, il se crée un rapprochement entre femme et case qui questionne l'espace restreint qu'occupe la femme dans la société antillaise. Pineau, en faisant d'Éliette un personnage d'abord retiré, habitant dans le silence d'une case, dépeint ainsi une certaine marginalisation de la femme. Cette marginalisation, dans le roman, provient d'une rupture plus violente : celle du viol d'Éliette.

Ce repli d'Éliette sur elle-même découle d'un événement violent. En effet, Éliette est violée pendant la nuit du cyclone de 1928.⁹² Le viol⁹³ de la femme dans le roman est un symbole qui revient (par exemple, le viol d'Angela par son père) et dont le principe est d'enclencher et de fixer la mémoire. Édouard Glissant soutient que la répétition (ici du viol, dans le roman) est une technique d'opacité car elle nous force à faire constamment face aux événements terrifiants du passé qui finissent par obscurcir le texte : « l'accumulation est la technique la plus appropriée de dévoilement d'une

⁹⁰ Chantal Kalisa, « Space, Violence, and Knowledge in Gisèle Pineau's *L'Espérance-Macadam* », in *Discursive Geography : Writing Space and Place in French /Geographies discursives : l'écriture de l'espace et du lieu en français*, ed. by Jeanne Garane (Amsterdam : Rodopi, 2005), pp. 103-117 (p. 106).

⁹¹ Kalisa, « Space, Violence, and Knowledge in Gisèle Pineau's *L'Espérance-Macadam* », p. 113.

⁹² Ce cyclone apparaît aussi dans *La Grande Drive des esprits* de Pineau où la narratrice déclare qu'en « 1928, le démon parla dans les cieux, cracha, jura et frappa » (Pineau, *L'Espérance-Macadam*, p. 123), faisant allusion aux dégâts du cyclone.

⁹³ Le viol du cyclone s'impose comme pivot central du roman. Bien qu'il soit un thème fictif, le viol du cyclone provient d'un fait réel relevant de l'expérience personnelle de l'auteur. Pineau révèle à Nadège Vedwacher que le cyclone de 1989 a vraiment existé et que c'est affectivement à partir de cet événement qu'elle a entamé l'écriture de son roman : « at the time I was thinking writing this book, we had hurricane Hugo » (Voir : Nadège Veldwachter, « An Interview with Gisele Pineau », p. 181). Pineau a ensuite associé la dévastation du cyclone Hugo à la Guadeloupe à un viol : « that cyclone had fallen upon Guadeloupe the way a father raping his daughter falls upon her » (p. 181). « Ce cyclone a été le point de départ de ce roman sur l'inceste » écrit Pineau et elle a engendré des personnages ayant certaines caractéristiques du cyclone (voir : Chantal Anglade and Françoise Simasotchi-Bronès, « Planter mes racines dans la terre créole... déracinée pour l'éternité », http://www.remue.net/cont/Pineau_01entretien.html, [paragraphe 7 sur 8], [vu le 17/02/05].

réalité qui elle-même s'éparpille. Son déroulé s'apparente au ressassement de quelques obsessions ». ⁹⁴ Dans le contexte romanesque, cette obsession s'apparente au viol ontologique et à la dévastation des femmes. Le viol de la femme s'impose comme une triple rupture qui fonctionne en parallèle : celle de l'histoire, celle du paysage et celle de la femme. En effet, le cyclone qui ravage la Guadeloupe est une métaphore du viol de la femme dans le texte. Le cyclone et le viol coïncident. Éliette affirme : « pour mes huit ans, le Cyclone de 1928 avait démembré la Guadeloupe, m'avait jeté cette poutre au beau mitan du ventre » (p. 9). Le terme « démembré » dans la citation ci-dessus, implique que la Guadeloupe est conçue comme un corps. Du terme « démembré » nous pouvons établir un certain rapprochement avec « membrane ». La connotation à la membrane ravagée confirme le parallélisme entre le personnage féminin violé et la Guadeloupe endommagée. ⁹⁵ La poutre ⁹⁶, qui est le symbole du sexe de l'homme, jeté au beau mitan du ventre d'Éliette, renforce l'idée de la rupture de la matrice. La Guadeloupe saccagée et vidée se compare ainsi au ventre d'Éliette qui ne peut enfanter, suite au viol. Effectivement, la destruction occasionnée par le cyclone Hugo laisse place à un réel néant. « Restait rien de bon. Y avait pas même [...]. Y avait plus [...]. Y avait rien de bon. Rien qui mérite un rapiéçage » (p. 7) affirme la narratrice. Les mots « rien », « pas » et « plus » indiquent la négativité de la situation où le vide s'installe avec la destruction du pays. En parallèle, le ventre d'Éliette ne produit que du vide : « mon ventre sans homme donnait déjà plus rien que des gaz et du vent » (p. 10) déclare-t-elle. Le gaz et le vent du ventre qui s'échappent du ventre d'Éliette représentent métaphoriquement le cyclone qui se définit généralement comme fait d'une masse de vent houleux. La stérilité d'Éliette est donc étroitement liée au cyclone, responsable de la stérilité historique, de la non-histoire antillaise.

⁹⁴ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 17.

⁹⁵ Elizabeth Hackshaw commente que dans le roman, les femmes ne sont pas vues comme des êtres sexuels. En effet, elle ajoute que Pineau utilise plutôt le paysage pour accentuer leur sexualité. « When Angela describes the painful burning sensation that she endures during one of the rapes by her father, she compares her own body with the Savane landscape claiming that her « petite coucoune violentée » was burning like « Savane en Carême » » (voir : Elizabeth, W. Hackshaw, « Cyclone Culture and the Paysage Pineaulien », *The Journal of Caribbean Literatures*, 4 (2005), 85-94 (p. 91)).

⁹⁶ Le père d'Éliette s'affirme en tant qu'objet et en tant qu'animal. Il est symbolisé par la poutre (objet) et par « la bête ». « Éliette vit la poutre vivante qui avait un visage, des yeux, des dents longues, des narines toutes frémissantes de rage » (p. 161). Progressivement, le père acquiert une apparence plus définie en passant du statut d'objet à celui de la bête pour finalement prendre la forme d'un homme au fur et à mesure qu'Éliette recouvre la mémoire.

Il faut préciser que si le viol est comparable à une dévastation occasionnée par un cyclone, le cyclone lui-même est personnifié par un personnage masculin, instigateur du viol. Elisabeth Hackshaw affirme que sans aucun doute le cyclone et le personnage masculin ne font qu'un : « there is a direct link between the violence and violation of the woman's body by the « Beast », which in the novel is both man and cyclone ». ⁹⁷ Nous pouvons aussi établir un lien sémantique entre « violence » du cyclone et le « viol » de la femme, puisque « viol » est la racine du mot « violence » ; les deux mots étant étymologiquement liés. Dans le roman, le cyclone de 1928 marque le viol d'Éliette par son père. Ce cyclone, aussi symboliquement évoqué tel « le passage de la Bête » (p. 16), est la personnification du père d'Éliette (notons le « B » majuscule de la Bête). Le cyclone, phénomène naturel, est écrit avec un « c » majuscule prouvant encore que le cyclone possède un double statut. La majuscule octroie au terme le statut d'un nom propre ; un nom que nous retrouvons dans le surnom « Ti-Cyclone », pseudonyme du père d'Éliette. Le cyclone, de façon générale, marque la mise en scène du viol. Le cyclone de 1981, par exemple, date le viol d'Angela, nièce d'Éliette, par son père. Il se trouve que le père d'Angela est aussi le demi-frère d'Éliette, né de Ti-Cyclone. Ainsi, le viol d'Angela ne pouvait être que représenté par le passage d'un cyclone. Le cyclone, élément intertextuel dans lequel s'emboîtent d'autres cyclones dans des espaces temporels différents, se fait le symbole de l'opacité féminine. Il se réfère au viol ontologique particulièrement lié à l'expérience de la femme antillaise ; une expérience que celle-ci verbalise difficilement, mais qui se dégage de la représentation que fait l'auteur de la dévastation corporelle de ses personnages féminins. Si le cyclone est opaque, il exprime aussi l'idée d'une rupture. Avec le viol d'Éliette qui provoque le subséquent départ de sa mère pour Savane, le cyclone de 1928 représente la première rupture dans le texte. Le cyclone de 1981 provoque une autre grande rupture avec le viol d'Angela et son départ de la maison familiale.

Glissant nous informe que la spécificité littéraire antillaise émerge de la rupture historique et s'impose en tant qu'une littérature pouvant parfois déstabiliser. De plus, il affirme ainsi que l'aliénation culturelle ou sociale des personnages est souvent exposée d'emblée (dès l'ouverture des romans). « Cette mise au grand jour

⁹⁷ Hackshaw, « Cyclone Culture and the Paysage Pineaulien », p. 85.

[...] ne se fait pas à chaque fois dans l'évidence de la clarté (contrairement aux écrits occidentaux sans hiatus) », ⁹⁸ car c'est une façon d'écrire la frustration et les différents types d'oppression explorant la rupture historique ou encore la rupture de la mémoire. Glissant explique que cette exploration « n'est pas analytique mais créatrice. L'exposé est tremblant de cette création, opaque de contenu contradictoire dont la convergence n'est pas donnée d'emblée ». ⁹⁹ Avec pour modèle l'écriture de Glissant, Gisèle Pineau exploite d'emblée cette opacité dans son roman où le désordre s'installe avec le passage du cyclone Hugo en 1989. La rupture, dans *L'Espérance-Macadam*, s'établit et s'impose donc avec violence. Il se forme un champ sémantique de la rupture qui nous aide à percevoir ce phénomène perturbant. Certains verbes tels que « fendre, hacher, couper » (pp. 73, 74, 75) répétés maintes fois dans le roman, laissent parfaitement transparaître les ruptures qui surgissent du texte de façon violente. Chacun de ces termes implique le maniement d'une arme tranchante qui coupe et qui suscite une douleur physique. *L'Espérance-Macadam* peut être perçu comme un tableau. Sa morbidité, son message de souffrance et ses ruptures au sein de la narration ne sont pas dissemblables de ceux que dégagent le fameux tableau *Guernica*. Sans doute, l'une des images les plus fortes du tableau comme du roman est celle de la représentation des corps démembrés.

Dans le roman de Pineau, ce corps torturé et « cassé » est très souvent celui de la femme. ¹⁰⁰ Nous gardons en mémoire le corps meurtri et dépecé d'Hortense (p. 65).

⁹⁸ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 345.

⁹⁹ Glissant, *Le Discours antillais*, pp. 345-346.

¹⁰⁰ Les diverses parties du corps démembré de la femme renvoient d'une certaine façon au projet féministe de concevoir la femme autrement que l'homme ; c'est-à-dire Autre dans sa multiplicité et dans sa discontinuité. Mary Poovey affirme : « the reason French feminists postulate a feminine language « based on » the female body is that they maintain values are reproduced in language and that a language that privileges identity, singularity, and linearity perpetuates the oppression and non-representation of woman. By the definition of this « economy of the same » (the phrase is Irigaray's), woman is not-man ; as such, she is « other » to that which is the norm. [...]. The project of French feminists, then, is to develop a different language so that women can tell a different story » (voir : « Feminism and Deconstruction », *Feminist Studies*, 14 (1988), 51-65 (p. 55).

Le corps d'Hortense a été « haché en six morceaux et quelques »¹⁰¹ et a été « débité » (p. 28). Le choix lexical met en relief le jeu de la fragmentation¹⁰² corporelle du personnage impliquant non pas une rupture simple, mais une rupture multiple et complexe. La scène décrite est perturbante. En effet, le lexique nous indique qu'il s'agit d'un acte violent par le découpage des parties du corps et le sang répandu. « Les deux tétés », « la tête » et « la coucoune » sont des parties qui définissent le corps de la femme et affirment sa féminité. Le fait que ces parties aient été mutilées et fragmentées, souligne que le statut de la femme et sa féminité sont dénigrés. Le corps mutilé d'Hortense clame l'oppression du personnage féminin qui laisse entendre son manque de liberté. Elle ne peut ni s'exprimer ni s'imposer comme mère (les seins sont sanctionnés), comme être pensant (la tête tranchée) et comme être sexuel (la coucoune ensanglantée). La femme devient une femme-objet dont on peut disposer.¹⁰³ Kitzie McKinney argumente que le démembrement de la femme est une synecdoque qui renvoie aux ruptures narratives du texte ; une synecdoque qui souligne le constat de la femme faisant « partie » de l'homme et qui implique l'oppression de celle-ci : « women have often been represented through rhetorical figure of synecdoche as a collection of fragments, an anaesthetics of parts »¹⁰⁴ et :

Synecdoche invites dismemberment and dominance, not just yet as woman's body is trivialized, isolated and pulled apart as a physical object but also as that body is emptied of self possessed voice and memory and transformed into a pretext for male subjective fantasies, an echo chamber used by him to find his voice and vision.¹⁰⁵

¹⁰¹ « Et quelques » est une expression créole qui signifie un petit bout de morceau qui n'est en somme pas assez pour constituer un morceau en entier en tant que tel.

¹⁰² Mary Eagleton remarque que le choix du mot « multiple » comporte un aspect plus positif que le mot « fragmenté ». « The former is more positive, suggesting diversity, variety, flexibility ; the latter is negative, suggesting a loss of selfhood, a breakdown into atomized parts » (voir : *Working with Feminist Criticism* (Cornwall : Blackwell, 1996), p. 200).

¹⁰³ Si le corps devient objet, c'est pour mieux souligner que le corps de la femme a été l'un des objets ayant subi directement la colonisation. En effet, Gisèle Pineau mentionne que « leurs corps servirent d'instruments pour consoler les uns et satisfaire les autres dans leurs besoins de chair » (voir : *Femmes des Antilles, traces et voix* (Paris : Stock, 1998), p. 10). Le corps de la femme est opaque car il est le lieu même où la colonisation s'établit. C'est aussi la matrice originelle de la rupture de la société antillaise d'où naît une nation de races et de cultures multiples. Le corps ne peut être idéalisé car cette rupture s'est construite dans le viol dans un climat de pure violence.

¹⁰⁴ Kitzie McKinney, « Memory, Voice, and Metaphor in the Works of Simone Schwarz-Bart », in *Postcolonial Subjects : Francophone Women Writers*, ed. by Mary Jean Green, Karen Gould, Micheline Rice-Maximin, Keith Walker and Jack Yeager (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996), pp. 22-42 (p. 37).

¹⁰⁵ Kitzie McKinney, « Memory, Voice, and Metaphor », p. 37.

Le monstrueux, qui se caractérise par les cicatrices du visage d'Hortense et qui découle de ce collage humain, représente donc l'horreur du passé antillais où la femme était souvent l'objet et la victime des hommes. Le découpage suggère aussi que le retour à l'unité qui existait avant la coupure d'avec le pays d'origine est impossible. En effet, en fragmentant le corps de la femme, qui représente la matrice et le point d'origine de la société antillaise, l'unité originelle se retrouve brisée.¹⁰⁶ En d'autres termes, le corps féminin qui est fragmenté se fait symbole historique. Il incarne l'esclavage et le colonialisme. Elleke Boehmer affirme qu'effectivement, dans le domaine colonial et postcolonial, le corps mutilé est un thème particulièrement exploité. Il représente un objet ancré dans la mémoire ; un passé douloureux souvent mêlé au sang des hommes et des femmes esclaves.¹⁰⁷ Il est désormais évident que le corps reste indissociable de l'histoire antillaise. Boehmer soutient : « and where a national narrative begins to fragment, so does the iconography of the body. When national histories are revealed as stochastic, divided, painful, where origins are obscure, the body, too, is exposed as fissured, reduced ».¹⁰⁸

De cette citation, nous pouvons déduire que le corps est violenté, assujéti et souffre des aléas historiques et sociaux. Le corps devient objet-souvenir et même « monument » du passé. En révélant l'obscur, il devient opaque et cette opacité s'affirme en tant que marqueur de l'identité culturelle antillaise. Le rôle de l'opacité n'est pas de nier les faits historiques, mais de les faire revivre. L'opacité détient sa propre logique. Il faut d'abord évacuer ses colères, sa rage, ses sentiments d'humiliation et d'injustice pour pouvoir enfin les canaliser et les transformer en quelque chose de positif. Françoise Lionnet et Joseph Heath soutiennent que ce désir transversal tient à ce que le corps soit d'abord châtié : « this aspect of reformation and rebirth through suffering is, paradoxically, part of a philosophy of life which binds

¹⁰⁶ En effet, Angelita Reyes affirme qu'au temps de l'esclavage, beaucoup d'Africains croyaient que si leur corps étaient mutilés, ils naîtraient handicapés dans leur prochaine vie et ne pourraient pas retourner dans leur pays d'origine. Les esclavagistes des bateaux négriers et les propriétaires d'esclaves n'avaient alors pas hésité à interférer avec ces croyances. La mutilation corporelle représente donc la coupure définitive avec le pays d'origine (voir : *Mothering Across Cultures : Postcolonial Representations* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002), p. 39.

¹⁰⁷ Elleke Boehmer, « Transfiguring : Colonial Body into Postcolonial Narrative », *NOVEL : A Forum on Fiction*, 26 (1993), 268-277 (p. 275).

¹⁰⁸ Boehmer, « Transfiguring : Colonial Body into Postcolonial Narrative », p. 274.

the mortification of the flesh to a certain vital principle, a spiritual vigor through which the individual may graduate to a higher plane of existence ». ¹⁰⁹

L'opacité est un passage transitionnel entre le négatif et le positif. Elle revendique aussi le positif à travers le négatif. Elle promeut l'aspect transversal et optimiste au cœur de l'identité antillaise. Celia Britton soutient que l'opacité est « a strategy that assumes lack and transforms it into a positive force ». ¹¹⁰ L'opacité renferme ainsi une forme et un désir de renaissance. La renaissance part du principe que l'unité peut être retrouvée au-delà du tourment des ruptures du passé. Elle ne peut effacer ces ruptures, mais elle peut toutes les recoller ensemble afin de restituer une certaine cohérence. Ce collage de ruptures tout comme le rapiéçage des morceaux du corps humain met en relief une image en perspective à effet kaléidoscopique indiquant qu'un changement d'attitude et de vision de soi (de la femme) ont été adoptés dans le roman. Le collage ne traduit pas toujours le négatif. ¹¹¹ Il est aussi vu comme faisant partie du vécu et de la beauté de la femme. Glawdys illustre bien l'idée et l'image de la femme-collage. Celle-ci naît d'un viol collectif. Hermancia, sa mère, est violée par sept bouchers (p. 43). « Sa chair était tendre comme le filet qu'ils levaient sur l'échine des bœufs » (p. 43) affirme la narratrice qui, en comparant la chair d'Hermancia à un tendre filet de bœuf, la réduit au statut animal et surtout, à un morceau de chair découpé (tel que le filet). Les sept hommes différents sont à l'origine de l'aspect physique peu habituel de Glawdys qui était « d'une beauté étrange et merveilleuse » (p. 45). « Les sept rois mages de l'abattoir [les violeurs] avaient mêlé leur sang pour qu'elle prenne une part égale de chacun, la meilleure » (p. 45). ¹¹² C'était une « Négrresse-noire aux yeux verts, nez droit, épaisses lèvres

¹⁰⁹ Françoise Lionnet and Joseph Heath, « Inscriptions of Exile : The Body's Knowledge and the Myth of Authenticity », *Callaloo*, 15 (1992), 30-40 (p. 31).

¹¹⁰ Britton, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory*, p. 20.

¹¹¹ Bien que la rupture s'impose comme un acte sanguinaire et douloureux, quelques indices prouvent qu'elle ne traduit pas toujours une idée fixe, négative et finale. Le procédé du collage et de l'assemblage, par exemple, montre qu'il existe un désir de recoller les morceaux afin de retrouver une certaine unité. Il n'est pas possible de faire abstraction totale des morceaux fragmentés. Les fractures et les fissures seront toujours visibles à l'œil nu, mais il est désormais temps de reconstruire et de voir au-delà de ces ruptures. En effet, après que Régis (l'époux d'Hortense) ait fini de découper sa femme, « il avait assemblé les morceaux par lots sur la terre battue de sa cuisine » (p. 28). Le rassemblement des morceaux, même de façon illogique et désordonnée, indique qu'une unité est possible : « les deux tétés, qu'il avait tranché tremblaient sur une feuille de bananier à côté de la tête aux yeux ouverts-stupéfaits et de la coucoune béante ensanglantée » (p. 28).

¹¹² Le métissage de Glawdys établit une connivence avec l'histoire, car effectivement le métissage se fait le plus souvent dans le violent choc culturel et racial des peuples ainsi qu'à partir du viol.

pourpres et grands cheveux jaune paille bouclés, Glawdys déroutait tous ceux qui cherchaient à définir sa race » (p. 45). Glawdys représente à elle seule un collage ; un assemblage de caractéristiques qui proviennent de sources différentes. cependant, ce collage n'est à aucun moment perçu comme une monstruosité. Au contraire, bien qu'étrange d'apparence, tout le monde est fasciné par elle (p. 45).

Glawdys est un personnage auquel l'auteur a conféré de la couleur. « L'enfant [...] gazouillait d'une voix à laquelle on aurait pu donner des couleurs éclatantes » (p. 45) souligne la narratrice ; tandis qu'Éliette confie : un « rayon vert traversait le gris de ses yeux. Une boucle dorée, flamme fugace, brillait au mitan de ses cheveux cendreaux. Sa peau [...] avait retrouvé ses éclats d'ébène » (p. 53). Attribuer de la couleur au personnage féminin, malgré toutes les tribulations vécues par celle-ci, est une manière de peindre l'espoir et de l'affirmer. Bien que Glawdys n'ait pu conserver toutes les couleurs naturelles de sa naissance, elle a quand même réussi à en garder quelques traits. Le « rayon vert » dans ses yeux gris, se présente comme un brin d'espérance (le vert est souvent associé à l'espoir) dans un monde encore souffrant ; le gris déterminant la décrépitude, la vieillesse et la tristesse. La boucle dorée, cette flamme extravagante, au milieu de ses cheveux montre qu'il réside encore en ce personnage de la détermination et de la résistance. Le noir de sa peau, qui a retrouvé tous ses éclats, indique que la noirceur est revalorisée et a regagné une certaine fierté. En somme, Glawdys projette l'image de la femme métissée dont l'identité paternelle est fracturée en elle. Partant d'un viol et d'une expérience de vie bouleversée, Glawdys porte en elle de l'espoir tout comme sa mère Hermancia, Hortense et les autres femmes.

Malgré la présence explicite et choquante de la violence et du macabre, nous ne pouvons nier la présence d'un certain romantisme et de la beauté au-delà de la laideur des cicatrices du personnage d'Hortense. En effet, quand Zébio, artiste peintre, rencontre Hortense, « la malheureuse aux trois cents soixante-cinq cicatrices » (p. 78), à la « figure [...] déjà toute démontée et décousue » (p. 66), il éprouve un grand désir de la peindre. Au-delà de toutes les souffrances physiques qui tissent un voile sombre tout autour d'Hortensia, Zébio voit en elle de la couleur (p. 66, p. 69, p. 70) : « voyant la couleur apparaître dans les yeux d'Hortense, il avait compris que [...] sa vie n'avait été qu'une vaste attente » (p. 67). Zébio développe

une passion incontrôlable pour Hortense ; une passion transmise dans l'acte intime de la peinture du tableau célébrant le corps du personnage féminin. « Elle voulait bien qu'il couche ses traits sur la toile et le bois, qu'il mélange ses gouaches pour l'immortaliser » (p. 68) relate la narratrice. Le consentement d'Hortense prouve qu'il ne s'agit pas là de violence, mais de bien-être et même d'une certaine libération du personnage, renforcés par sa nudité lors des séances de peinture (p. 70). La citation dévoile un élément de sensualité. Le terme « coucher » exprime la douceur et la délicatesse avec lesquelles Zébio peint Hortense et met en valeur l'intimité et la complicité de ces deux personnages qui s'établissent par la tendresse et par le regard. Ainsi, tandis qu'Hortense « s'exposait d'une nudité originelle pour des mots doux, des mots-miel, des sourires gratis », Zébio, « lui, ne la touchait que du regard » (p. 70). Hortense nous apparaît alors tel un personnage transfiguré. Zébio « ralluma une petite lampe au cœur de l'hortensia. Et sa vie, qu'elle croyait éteinte, dévoila une face nouvelle inexplorée, inespérée » (p. 68). En la présence de Zébio, Hortense « se voyait belle [...] pareille à une jarre merveilleuse enflée de l'or à une couleur à inventer » (p. 70). La renaissance d'Hortense est signe d'espoir valorisé par l'immortalisation de son corps en un tableau.

L'Espérance-Macadam accentue la destruction sans pour autant faire abstraction de la reconstruction. Gisèle Pineau affirme « dans *L'Espérance-Macadam*, les personnages sont en quête de bonheur, d'amour, de bien-être, de reconnaissance. [...]. Mon écriture veut toucher cette réalité qui n'exclut pas le rêve et l'espérance ». ¹¹³ En effet, le cyclone qui menace laisse aussi place à l'espoir, en marquant la fin de la quête d'Éliette en adoptant Angela. L'eau du cyclone contient cette ambigüité : elle détruit et elle purifie. Le déluge cyclonique qui déferle à la fin du roman s'enchaîne directement à la scène cyclonique du passage d'ouverture, soulignant l'aspect cyclique de la nature. Le cyclone renferme en lui-même la destruction et la renaissance, la fin et le début. ¹¹⁴

¹¹³ Gisèle Pineau par Marsan Hugo, « La quête de la vérité est une histoire d'amour », *Le Monde*, 18 septembre 1998, p. 3.

¹¹⁴ Michèle Praeger soutient que le cyclone est devenu un symbole, sinon même une métaphore surréaliste dans la littérature antillaise. Elle donne l'exemple de Suzanne Césaire qui utilise le cyclone pour tisser un lien entre les Caraïbes et l'Europe, mais aussi comme symbole de la conscience des Caraïbes d'être sous le joug de L'Europe (voir : *The Imaginary Caribbean and Caribbean Imaginary* (Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2006), pp. 77-84. Le cyclone comporte donc une inhérente ambivalence qui à la fois construit et détruit tour à tour.

III. Le corps affaibli du personnage masculin dans *L'Aimé* d'Axel Gauvin

Dans *L'Aimé* d'Axel Gauvin, le cyclone¹¹⁵ apporte surtout un changement positif dans la vie des personnages. Il n'est pas cyclique et annonce le commencement d'une nouvelle vie. Le roman est beaucoup moins obscur que *L'Espérance-Macadam* bien qu'il soit difficile de nier un certain aspect négatif qui s'en dégage. Le corps masculin n'est pas découpé ou fracturé comme l'est le corps féminin dans le roman de Gisèle Pineau. C'est un corps fragile et précaire qui se dessine sous la plume de l'auteur. Il est représenté comme un corps au bord de la rupture, à l'article de la mort. La mort construit l'épaisseur et l'opacité du texte. Françoise Vergès affirme qu'à la Réunion, la mémoire du passé historique est blessée et que ses blessures semblent impossibles à guérir, problématisant ainsi sa place dans l'histoire culturelle.¹¹⁶ La mémoire du passé humiliant du peuple s'est petit à petit tarie dans l'oubli comme une façon de se protéger d'elle. Pourtant, avec du recul, on constate qu'il est désormais nécessaire de revenir sur le passé et faire revivre la mémoire pour enfin définir son identité culturelle. Vergès soutient : « the island is [...] is like a grave, inhabited by ghosts, mourning the dead would be a start in the processes of anamnesis ». ¹¹⁷ La pensée de la mort envahit le roman d'Axel Gauvin, comme pour symboliser le passé obscur du pays et soulever en même temps le voile de l'amnésie. Nous analyserons la représentation de la mort ou encore la pensée de la mort comme expressions de l'opacité.

L'Aimé est le troisième roman réunionnais d'expression française d'Axel Gauvin. Comme le titre l'indique, il s'agit de l'histoire d'Aimé, un jeune adolescent de douze ans qui devient orphelin. Ses parents décédés, Aimé se retrouve lui-même entre la vie et la mort. Grâce aux soins de sa grand-mère, Margrite Bellon, et de son conjoint, Gaétan Bénard, Aimé retrouvera la force de vivre. Dans ce roman, Margrite

¹¹⁵ Comme dans *L'Espérance-Macadam*, le cyclone est personnifié par un homme violent. Le cyclone ou encore « le grand Coup-de-vent » (p. 10) dont le « c » majuscule de « Coup » nous indique effectivement la personnification du cyclone, a son portrait dépeint par le narrateur comme s'il s'agissait plus d'un personnage que d'un élément naturel : « il est là, Craven « filtre » à la bouche, souliers bouts pointus aux pieds, en vrai crâneur qu'on devine derrière ses lunettes fumées » (p. 10). Cette description du Cyclone nous révèle qu'il s'agit là d'un gangster suggéré par sa cigarette à la bouche, ses souliers pointus, son attitude crâneuse et ses lunettes fumées. De plus, Coup-de-vent nous donne l'impression d'être un chef de bande car il est toujours accompagné par ses deux terribles compères [aussi personnifiés], « poussées d'avverses » et « mèches de vent » (p. 10).

¹¹⁶ Françoise Vergès, *Monsters and Revolutionaries : Colonial Family Romance and Métissage* (Durham and London : Duke University Press, 1999), p. 14.

¹¹⁷ Vergès, *Monsters and Revolutionaries*, p. 15.

détient un rôle central.¹¹⁸ Elle représente la force de l'identité culturelle réunionnaise par sa détermination à vouloir sauver Aimé à l'aide de bons petits mets créoles. Remarquons que le titre du roman *L'Aimé* ne fait pas seulement référence au petit-fils de Margrite, mais fait aussi appel à un certain jeu de mot. « L'Aimé » ou « les mets » met l'accent sur l'importance de la nourriture dans le texte ; une nourriture sans laquelle Aimé n'aurait pas pu survivre. De plus, par le personnage de Gaétan (deuxième époux de Margrite), le roman est anticolonial, comme l'affirme Patrick Corcoran : « his aloofness from the colonial enterprise is evident whenever is reminisces about Madagascar, while his passion for the natural history of the island and his respect for its people demonstrate that his attitude was never grounded in the blind cultural imperialism of colonialism ».¹¹⁹

Il est indéniable que la mort tisse le voile obscur du texte. Sa présence se décele déjà dès les premières pages du roman avec l'arrivée d'un cyclone¹²⁰ qui détruit violemment les arbres sur son passage tout comme dans *L'Espérance-Macadam*. Le narrateur fait remarquer que « dehors, la désolation est plus profonde qu'on aurait pu le supposer » (p. 24), « des mangues par milliers tapissent déjà le sol » (p. 24), « l'allée est jonchée de branches brisées » et « des bananiers [sont] cassés en deux » (p. 24). La destruction cyclonique qui fait place au vide est traduite

¹¹⁸ La personnalité de ce personnage est quelque peu semblable à celle d'Éliette dans *L'Espérance – Macadam*. En effet, Margrite, tout comme Éliette, est un personnage d'âge mûr qui a été deux fois marié. Ces deux personnages sont des personnages maternels qui se dévouent d'affection pour des enfants qui ont déjà subi des expériences négatives de la vie. Tandis qu'Éliette recueille Angela après que celle-ci a été par son père et mise à la porte par sa mère, Margrite panse les blessures et les états d'âme d'Aimé après que celui-ci a perdu ses deux parents. Les deux personnages ne veulent tout d'abord pas s'impliquer dans la vie des autres. Éliette reste à distance des problèmes du voisinage pendant que Margrite ne veut point interférer dans la vie de Joseph, son fils, même quand ses difficultés deviennent apparentes. Mais toutes deux apprennent au fil du roman que parfois il est bon de s'ouvrir aux autres. Les deux romans soulignent donc la place centrale qu'occupe la femme dans la société créole vivant dans un espace d'abord restreint puis beaucoup plus ouvert et privilégiant ainsi son rôle.

¹¹⁹ Patrick Corcoran, *Francophone Literature* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007), p. 120.

¹²⁰ L'identité du cyclone reste néanmoins ambiguë. Bien qu'ayant des caractéristiques masculines, le cyclone pourrait bien être une femme. En effet, quand Aimé est conduit par le chauffeur de taxi chez sa grand-mère, Margrite s'exclame : « un enfant ! Rien que ça ! Les cyclones qui accouchent maintenant ! » (p. 23). Malgré cette dualité identitaire Sylvaine Condapanaïken-Duriez affirme que « le cyclone est une entité paternelle ambivalente » (Sylvaine Condapanaïken-Duriez, « L'enfant dans le roman réunionnais d'expression française » (Paris-Nord XIII, 1999), p. 477. De plus, Condapanaïken-Duriez soutient que le cyclone « Coup-de-vent », rappelle le poème « Koudvan » écrit par Gauvin dans son recueil *Romanss po détak la lang démay lo kër* (Saint-Leu : Presses de Développement, 1983). Ce recueil qui aussi publié en français, traduit « Koudvan » par « Cyclones ». Dans le poème, il fait un parallèle entre cyclone masculin et l'acte amoureux ; ce qui amène Sylvaine Condapanaïken-Duriez à interpréter le cyclone dans *L'Aimé* comme à la fois un messager d'amour paternel ou encore une preuve d'amour paternel (pp. 476-477).

dans le texte par « le noir » (p. 15) et une « obscurité [...] complète » (p. 15). Le narrateur laisse suggérer que ces arbres cassés par le Cyclone et ses Compères, sont pareils aux corps humains qui seraient violentés. En effet, il indique que la destruction se fait dans les « premiers écartèlements de branches vives » (p. 9). « Écartèlement » suggère la souffrance et la torture ; et le fait que les branches soient décrites comme « vives » indique, ici, que les arbres sont comme des corps d'êtres vivants en passe d'être démembrés. Ces arbres cassés renvoient certainement aux personnages qui ont déjà connu ou sont sur le point de connaître la mort. Parce que le premier chapitre s'ouvre directement sur l'arrivée d'Aimé chez sa grand-mère, nous associons tout de suite les « déchirures de tendre, débris de limbes tout neufs, lambeaux vert soutenu [dans] la force de l'âge » (p. 9) avec l'état physique déplorable du protagoniste qui vient tout juste de perdre ses parents. En effet, Aimé est lui aussi un personnage amputé par la mort des membres de sa famille et il devra se reconstruire avec l'aide de ses grands-parents. La dévastation du cyclone est donc indissociable de la dévastation corporelle et mentale du protagoniste. Patrick Corcoran ajoute que la destruction cyclonique représente aussi la vie difficile d'Aimé : « the chaotic disorder of the storm that marks his arrival [Aimé's] can be read as a symbol of the ever-present threat posed by the violence of the natural world, the precariousness of existence and the concealed trauma of the boy's own dark past ». ¹²¹

Le cyclone amène un enfant malade à Margrite ; un enfant de douze ans qui est à l'article de la mort. « Le petit corps glacé » (p. 45) recouvert comme celui d'un cadavre sur la banquette arrière du taxi dans lequel il arrive (p. 33) et la « grosse enflure qu'elle vient de découvrir au bras du petit » (p. 45) réveillent les peurs de Margrite qui décide d'emmener l'enfant à l'hôpital. Le corps d'Aimé est décrit par la suite comme « un petit bout de personne humaine » (p. 23) et un « malade » (p. 23) dont le visage est « maigre » (p. 24), les « joues creuses et grises » (p. 26) et les « yeux enfoncés dans leurs cernes violâtres » (p. 26). Sylvaine Condapanaiken-Duriez affirme qu' « Aimé apparaît comme un être immatériel. Son visage « endormi, paisible » serein ... angélique, son corps maigre, synonyme de souffrances, de privations... d'ascétisme, les circonstances de son apparition (il arrive dans la

¹²¹ Corcoran, *Francophone Literature*, p. 118.

tourmente du cyclone) montrent à quel point Aimé est éloigné des considérations matérielles et terrestres de la vie ». ¹²² Aimé est de plus comparé à une chenille (p. 63) et une larve qui dépeignent l'inoffensivité du personnage et son état de vie précaire : « Ptit-Mé sinon larve parmi les larves, chenille galabèr ¹²³ que l'on écrase du talon » (p. 64). En effet, Offord *et al* soutiennent que dans le roman, Aimé est souvent comparé à un insecte humain que la grand-mère protège : « the weather, flora and fauna often emulate the human character in the text. The reader is encouraged to make connections between the insects in the jam jar and the life of Ptit-Mé. Like them, he is protected from the outside world by his grandparents and, in particular, his grandmother ». ¹²⁴

La rupture du cyclone ¹²⁵ qui dévaste le pays, dans lequel cet enfant naît, et également la rupture familiale qu'est la mort de ses parents, rappellent aussi la rupture familiale qui s'effectue entre Margrite et Joseph, son fils. Joseph, enfant de son premier mariage, est venu la voir trois fois en neuf ans et toujours seul (p. 18), bien que celui-ci soit marié. Progressivement, le narrateur soutient qu'entre ces deux personnages « des remparts [...] s'étaient dressés » (p. 18). Cette rupture entre mère et fils ne s'établit pas sans peine. La coupure (volontaire ou involontaire) des liens de Joseph avec sa famille pèse lourd sur sa vie. Le corps de Joseph alors en bonne santé dépérit. Margrite se rend compte qu'il « avait perdu nombre de kilos » et puis, « elle ne le revit ni vivant ni mort » (p. 19). La dernière visite de Joseph date de quatre ans (p. 20), ce qui ne prépare pas Margrite au décès de son fils qu'elle apprend dans le journal *Le Prolétaire*.

Avec l'arrivée d'Aimé, Margrite croit revoir son fils : « la similitude de ce visage [celui d'Aimé] avec celui de son fils perdu avait frappé Margrite » (p. 33) affirme le narrateur. Margrite saisit cette chance comme une occasion de renouer ses liens avec son fils. Le défi qu'elle décide de relever n'est pas un des plus faciles. Aimé souffre dans son corps et dans sa tête. Souvent elle remarque chez l'enfant « un tressautement des paupières, un gémissement plaintif, puis la convulsion des

¹²² Condapanaiken-Duriez, « L'enfant dans le roman réunionnais d'expression française », pp. 572-573.

¹²³ Nom créole donné à une chenille de mer que l'on retrouve très souvent sur les plages de la Réunion.

¹²⁴ M. H. Offord *et al*, *Francophone Literatures*, p. 40.

¹²⁵ Le cyclone est vu comme rupture brutale des jours paisibles. Le narrateur affirme : « Margrite n'en revient pas : un si bon temps, il y a quelques minutes à peine ; hier au soir, pas le moindre pied de vent [...] et là ! » (p. 9).

membres. Le corps entier qui se cabre, se tord. Et le cri, le hurlement. De terreur, d'angoisse » (p. 32). Le tourment d'Aimé se caractérise par des cauchemars qui prennent corps dans un personnage imaginaire terrifiant qu'est la « loule ». ¹²⁶ Bien que l'identité de la loule ne soit pas explicitement révélée, elle est sans doute la métonymie de la mort. Il faut spécifier que la loule est d'abord une entité imaginaire qui se définit de plus en plus à chacune de ses apparitions. De sexe féminin, elle s'apparente à la mère défunte d'Aimé. Aimé associe sa présence avec la mort de sa petite sœur Agnès (p. 206) et celle de son père, Joseph. La loule vient donc pour enlever la vie de celui-ci en le plongeant dans « un sommeil si profond qu'on [n'a pu le réveiller] à jamais » (p. 206). Dans l'un de ses cauchemars, le protagoniste raconte qu'il voit la loule « parler tendrement à la poupée qu'elle a déguisée en petite sœur [Agnès] » (p. 206) et pousser son père dans l'alcoolisme.

Cependant, un doute pèse encore sur l'identité et le sexe exacts de cette entité. Condapanaiken-Duriez soutient, en effet, que la loule représente à la fois la folie, l'alcoolisme, l'infirmière de l'hôpital et la mère d'Aimé. ¹²⁷ Pour Éva Baquet, la loule est un être masculin s'incarnant d'ailleurs, dans le personnage du Dr Laken. ¹²⁸ Effectivement, le Dr. Laken est connu pour sa personnalité déplorable et morbide parce qu'il aime annoncer la mort de ses patients. Aimé l'appelle « le mangeur de cadavre » (p. 226) accréditant ainsi suivant la rumeur comme quoi le docteur aurait mangé le foie d'une femme qu'il avait autopsié à la morgue (p. 217). Dans le roman, la loule est d'identité aléatoire et de sexe opposé. Dans son cauchemar, Aimé la voit accompagnée d'une autre loule : « elle s'est enfermée avec un pareil à elle – d'apparence humaine – dans la case » (p. 209) ; « l'apparence d'homme sort par la porte de côté, la loule-femme [...] par la porte de devant » (p. 209). Dans le délire d'Aimé, la réalité est déguisée. Aimé mêle ses craintes d'enfant puisant la réalité et créé dans son imaginaire, le personnage de la loule. Ces loules mâles et femelles peuvent aussi représenter la vision déformée que se fait l'enfant de ses parents défunts. Sa peur de la loule s'exprime comme sa crainte et sa hantise de la mort qui rôde autour de lui. Aimé qui se bat encore pour vivre, ne peut échapper à la crainte de mourir comme ses parents. En effet, la loule apparaît souvent dans l'épaisseur de la

¹²⁶ Dans la culture réunionnaise, la loule est un esprit malfaisant.

¹²⁷ Condapanaiken-Duriez, « L'enfant dans le roman réunionnais d'expression française », p. 537.

¹²⁸ Éva Baquet, « *L'Aimé* : une revendication de l'identité réunionnaise » (Bordeaux III, 2000), p. 66.

nuit, empêchant Aimé de dormir : « elle avance vers lui, dans sa longue robe noire et luisante de crasse » (p. 205).¹²⁹ Si Aimé interprète la mort sous les apparences de la loule qui le terrifie, c'est qu'il repousse, dans son inconscient, le fait de mourir. C'est aussi une façon pour l'enfant de confronter son passé pour mieux affronter et accepter sa situation d'orphelin. La rupture avec son passé se fait difficilement. La mort qui le terrifie et qui doit être surmontée représente l'inhérente catharsis de la rupture historique réunionnaise qui comporte en elle une très forte connotation à la perte humaine. Gauvin symbolise cette rupture par le thème général de la mort qui épaissit le texte par son opacité.

La vieillesse et la maladie jouent un rôle prépondérant dans le roman. Elles renforcent la pensée et la présence de la mort. La santé de Gaétan¹³⁰ et de Margrite décline au fur et à mesure que l'histoire avance. Dès l'ouverture du roman, Gaétan apparaît comme un personnage d'âge avancé, mais de six mois plus jeune que Margrite (p. 12), peureux de tout, surtout de la maladie et de la mort. Le narrateur nous informe que Margrite tolère peu l'attitude de celui-ci qui « d'une sénilité à bouillie, d'un cadavre vivant, [qui reste] au lit étendu vingt-six heures sur vingt-quatre » (p. 13). La vieillesse est une tournure de l'opacité et de la rupture car elle accentue la disparition progressive de la vigueur, le déclin puis, la mort. L'opacité, qui est ici aussi la proximité de la mort, rôde dans le texte annonçant le mauvais présage de la rupture familiale. Margrite est beaucoup plus que le partenaire de Gaétan, elle est d'abord une mère et une aide-soignante pour lui. C'est donc à elle qu'il quémante toute chose : « et après la soif, la faim ; après la faim, les lunettes ; après les lunettes, les médicaments » (p. 13). Gaétan décède dans sa « Pour Cythère » ; une voiture aussi nommée « La Veuve noire » qui semble porter sa robe de grand deuil (p. 154). La robe de deuil que porte aussi Margrite dès le début du roman présuppose l'arrivée de la mort. La couleur noire de l'auto est comparée à une robe au moment du décès de Gaétan. La robe de deuil grise de Margrite que celle-ci revêt,

¹²⁹ La souillure permet un parallélisme entre la loule et le Dr Laken qui est aussi décrit comme un être crasseux : « un tas de graisse poisseux, à la chemise crasseuse s'ouvrant sur un nombril sans fond » (p. 214).

¹³⁰ Gaétan reste néanmoins un personnage en rupture. Il est athée et anticolonialiste. Selon Patrick Corcoran, son passé est reconstitué dans le texte par des prolepses : « his [Gaétan's] anticolonial, anticlerical attitudes endure into the narrative present of course, but they are represented most clearly in a narrative past through recollection of his younger days in the colonial service in Madagascar, or through the account of his love affair with Esther » (voir : *Francophone Literature*, p. 119).

présuppose la mort toute proche d'Aimé. La robe fait aussi allusion aux autres morts et scènes de veillées mortuaires comme celles de Tonton Calixte (oncle de Margrite) et de Tante Yoyo (p. 165), la mort d'Antoine-Joseph (père de Margrite), de Sylvert (premier époux de Margrite) et le décès de Joseph, son fils. Cette robe, ce voile obscur qui envahit le roman, donne une atmosphère triste au texte. Tout comme le cyclone, elle symbolise la rupture. De plus, elle annonce implicitement la mort de Margrite, vêtue de la robe. La santé de Margrite décline progressivement. Ses jambes qui sont meurtries par des plaies, lui font mal. La douleur au ventre qu'elle ressent s'intensifie au point qu'elle ne peut plus la supporter. Margrite se décide enfin à dormir dans une chambre éloignée de celle d'Aimé pour ne pas l'inquiéter. Cet éloignement fait revivre dans l'esprit d'Aimé les peurs de la loule. Plus Margrite approche de la mort, plus Aimé revoit clairement son passé terrible : sa mère qui écrase Agnès dans son sommeil et qui force son père à boire, la mort de sa mère et sa propre mort qu'il a vu venir quand sa mère saouïe s'est abattue sur lui, de tout son long, en l'écrasant. Les gémissements de la loule finissent par coïncider avec ceux de Margrite (p. 212) et parviennent à réveiller Aimé dans son sommeil. Celui-ci suit les plaintes qui l'amènent dans la chambre de sa grand-mère qui va s'éteindre.

Bien qu'Aimé soit comparé à une larve ou encore au poisson rouge mort que Gaby (neveu de Margrite) lui apporte et que Margrite cuisine pour Aimé (p. 65), celui-ci, finit par reprendre le dessus sur la mort. Malgré la présence de l'obscur, Aimé retrouve la santé et la mémoire de son passé dont il ne se souvenait pas. Ainsi, Aimé réussit à percer l'opacité de ses cauchemars et à surmonter la rupture avec ses parents défunts. Aimé montre que le deuil est nécessaire, possible à surmonter grâce aux bienfaits d'une culture réunionnaise nourrissante.

De plus, Margrite représente l'espoir d'Aimé. Le narrateur parle de Margrite : « en termes de tel espoir, que tu devenais le bout du tunnel, l'issue la salvatrice » (p. 68) et dont l'élément salvateur est la nourriture.¹³¹ La nourriture nourrit le corps et l'esprit d'Aimé. Margrite croit effectivement que de bons petits plats raviveront la flamme du désir de vivre en son petit-fils. Son médicament est nourricier et se présente sous forme de « petits beignets, de petites bananes cuites sous la cendre, de petites prunes malgaches [...], bonbon-de-miel, d'œufs-de-bourrique et de bonnes pastilles-Loriot, [...] de cuisses de volaille, de côtelettes frites, de rougail de morue ! » (p. 68). La nourriture qui donne et maintient la vie se retrouve donc exaltée dans le texte, établissant une analogie entre manger et l'entrée du paradis :

Ton petit qui se remet à la nourriture des vivants, celle qui se prend par la bouche, par l'entrée du Bon Dieu au bas du visage. Ta joie ! Le paradis sur terre existe, Margrite, voilà qu'il ouvre pour toi toutes grandes ses portes ! (p. 71)

L'entrée du Bon Dieu se réfère à la bouche d'une personne croyante qui vient juste de recevoir l'eucharistie pendant la messe. L'eucharistie ou « corps du christ » est supposée laver le péché et apporter le paradis aux croyants. Le paradis représente la continuation de la vie au-delà de la mort dans la religion chrétienne et, en effet, dans le texte, cette image est plus qu'appropriée. Aimé qui est lui-même un rescapé de la mort ré-accède à la vie ; une vie qui semble, d'une certaine manière, persister au-delà de la mort. D'après Françoise Jaouën et Benjamin Semple, le corps humain possède la fonction d'assurer la liaison entre des pôles opposés qui généralement divisent : « the body has been a central focus of reflection on the relationship between the physical and the sacred, between the flesh and the mind, between the literal and the

¹³¹ Notons que la nourriture joue un important rôle culturel dans *Quartier Trois-lettres* (Paris : L'Harmattan, 1980). La préparation des plats est décrite avec minutie l'établissant comme un rituel. Le roman explique que le riz doit être trié dans un « van » (un grand récipient plat tressé avec des feuilles de vacoas) avant d'être lavé trois ou quatre fois afin d'enlever l'amidon : « Louise [...] traitait son riz [...], le lavait une eau, deux eaux, trois eaux, jusqu'à ce que les grains perdent toute leur farine et accrochent au bout des doigts » (p. 23). Le riz, la base alimentaire du pays, est mentionné plusieurs fois sous le nom de « riz rouge » (p. 24) ou du « riz Saigon » (p. 48). Ce riz est recouvert de « poids du Cap », « lentilles du dehors » ou d' « haricots sang de bœuf » (p. 24). Le tout surmonté de poissons : « sardines Robert » (p. 48), de « la morue » (p. 24), du « cari poisson » (p. 24), d'un « bouillon de moules » (p. 28) and « cari zourite » (p. 40) ; ou de viandes : « viande fraîche », « saucisses de Madagascar » (p. 24), « cari petit jacques tendre avec des saucisses fraîches » (p. 37) et « boîte de bœuf » (p. 40). Notons que chez Gauvin la diversité de la nourriture reflète la diversité des peuples et des cultures qui sont venu forger l'identité culturelle de l'île.

spiritual ». ¹³² En d'autres termes, le corps humain reflète la dualité humaine, en représentant l'objet stigmatique de la chute de l'homme ainsi que le véhicule qui permet sa transcendance. ¹³³

Ainsi, Aimé recouvre petit à petit la santé grâce aux bons soins de sa grand-mère : « quoique petit à petit, Aimé se relève donc. Et le voilà maintenant qui, presque, marche tout seul » (p. 94). Aimé se rétablit. De chenille, il devient un papillon. Le narrateur encourage Aimé à apprécier sa liberté retrouvée : « jubile du déplissage de tes ailes, de ta métamorphose en [papillon] Vinson » (p. 94). Même Margrite reprend espoir : « Grand-mère [...] rit de toutes ses dents. La vie lui reprend, avec, à la bouche, son goût de maïs tendre, de manioc au poivre, et sur la peau l'ardeur d'un soleil neuf » (p. 94). Le soleil, ici, subit lui-même une métamorphose puisqu'en effet, le soleil au début du roman n'avait qu'une apparence « défunte » (p. 9). À travers les tribulations des personnages, *L'Espérance-Macadam* et *L'Aimé* laissent filtrer un message d'espoir. La rupture est réelle et indéniable, mais elle peut être dépassée. Faut-il encore confronter ses cauchemars, ses peurs et ses dévastations intérieures ou extérieures !

IV. Conclusion

La rupture se construit de façon négative et est évoquée par l'obscur des textes. Bien que l'espoir réside dans ces romans, il est difficile de ne pas porter attention à l'opacité négative des récits. Dans *L'Espérance-Macadam* de Gisèle Pineau et *L'Aimé* d'Axel Gauvin, l'opacité prend source dans la dévastation cyclonique. Pineau préfère exposer littéralement la souffrance physique du corps de la femme, ce qui va en parallèle avec les ravages de la Guadeloupe après le passage d'un cyclone. Ceci traduit une volonté de l'auteur d'inscrire le corps de la femme en tant que corps historique. L'opacité qui se construit dans les ruptures de l'histoire, donne une obscurité mais non sans une touche d'espoir, à la description du corps démonté de la femme. Axel Gauvin, au contraire, examine la faiblesse du personnage masculin et surtout la présence de la mort qui rôde du début à la fin du roman. La

¹³² Françoise Jaouën and Benjamin Semple, « Editors' Preface : The Body Into Text », *Yale French Studies*, 86 (1994), 1-4 (p. 1).

¹³³ Françoise Jaouën and Benjamin Semple, « Editors' Preface », p. 1.

mort fait transparaître un désir de surmonter un passé historique obscur, auquel il est nécessaire de se confronter. Néanmoins, la place importante de la femme dans la société et dans l'histoire culturelle du pays est centrale chez nos deux auteurs. Alors que Pineau dépeint d'abord le personnage d'Éliette, comme une femme violée par son père, qui vit en retrait dans une case et apprend à s'ouvrir aux autres, Axel Gauvin lui expose le personnage de la grand-mère créole qui fait revivre l'identité culturelle réunionnaise à travers la nourriture qu'elle cuisine. Dans ces deux romans, les auteurs portent une attention particulière au changement des narrateurs dans les textes qui sont à leur tour fragmentés par des analepses et prolepses qui vont de pair avec le va et vient de la mémoire des personnages : celle d'Éliette au sujet de son viol dans le roman de Pineau et celle des vies passées de Gaétan, de Margrite et d' Aimé dans le texte d'Axel Gauvin que nous apprenons par bribes au cours de l'histoire.

Si l'obscur reste présent comme un voile noir dans le fond des romans de Pineau et de Gauvin, on le retrouve encore dans les romans de Tony Delsham, mais cette fois, comme agent de la folie. En effet, la folie, que les Antillais ont appelé « drive » découle du fait qu'il soit impossible pour le personnage romanesque d'échapper à son sort. Pris dans un engrenage historique et social, le héros n'arrive pas à trouver sa place dans la société et se met alors à errer sans but. Dans le chapitre suivant, l'obscurité se resserre sur le héros qui n'arrive pas à se dégager du poids et de la négativité de la rupture historique.

Deuxième chapitre

La « drive » : la dévastation mentale

I. Introduction

L'opacité prend son origine dans la rupture négative de l'histoire coloniale créole. Bien qu'elle revendique une attitude positive à adopter face à cette rupture, une catharsis est nécessaire. Celle-ci se traduit sous la forme de démembrement du corps du personnage féminin dans *L'Espérance-Macadam* de Pineau et la représentation de la mort dans *L'Aimé* de Gauvin. Dans ce chapitre, nous analysons la drive qui est aussi encline au négatif. Le héros dans *Xavier ou le drame d'un émigré antillais* de Tony Delsham et celui de *Train fou* d'Axel Gauvin, que nous allons étudier, se trouvent encore mal à l'aise, face à leur passé et ses inhérentes ruptures.¹³⁴ La rupture que nous explorerons dans ces textes est celle qui est due à l'irruption de la modernité à la Martinique et à la Réunion.

La modernité émerge en même temps que la rupture qui s'établit à cause de la Départementalisation française des anciennes colonies de France, en 1946. Aux Antilles, Aimé Césaire a exprimé le vœu politique de la départementalisation dans le but de créer un peuple uni : « l'entité mosaïque créole étant quelque peu déroutante, Césaire n'y vit qu'un émiettement : *un peuple à inventer* ; il lui fallait une source de pureté fondatrice, ce fut l'Afrique ».¹³⁵ Avec cette Départementalisation, « civilisation, culture, valeurs et identité, s'incarnèrent dans le « Progrès » que dispensait le Centre ».¹³⁶ Alors s'installa « une éjection de soi »¹³⁷ ou comme

¹³⁴ Axel Gauvin, *Train fou* (Paris : Seuil, 2000) ; Tony Delsham, *Xavier ou le drame d'un émigré antillais* (Schœlcher : M. G. G., 1981). Toutes futures références aux romans seront mentionnées dans le texte entre parenthèses.

¹³⁵ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 242.

¹³⁶ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 243.

¹³⁷ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 247.

Chamoiseau l'affirme en ces termes : « la départementalisation nous [les Antillais] stérilisa. Entre deux pulses différenciateurs, nous devenions autres ». ¹³⁸

La modernité est vécue comme une rupture qui provoque la « drive » des personnages. La drive est définie par Glissant comme « un mot qui est venu de « dérive » et qui est devenu un mot créole. La drive, c'est la disponibilité, la fragilité, l'acharnement au mouvement et la paresse à déclarer, à décider impérialement ». ¹³⁹ La drive contient un élément de passivité négative que le héros des romans a du mal à surmonter et auquel il est difficile d'échapper. Dans cette étude, nous argumentons que la drive est aliénante et représente un engrenage historique et social dans lequel le héros s'enlise inexorablement. Nous examinerons l'expérience de la drive de façon distincte. Dans *Xavier*, nous explorerons la drive du personnage antillais, Xavier et, en parallèle, celle de Bernard, protagoniste métropolitain de *Train Fou*.

Dans les études postcoloniales, l'aliénation est un thème récurrent. Lydie Moudileno, par exemple, décrit l'imposition du système éducatif français dans les départements français comme aliénant, car ce système ne prend en compte ni la situation de diglossie, ni l'histoire et la culture créole de ces sociétés. ¹⁴⁰ Homi Bhabha affirme que la mimésis est responsable de l'aliénation des colonisés. Selon lui, ils doivent apprendre à se forger une personnalité double, à la fois créole et française – mais surtout française – pour pouvoir survivre et atteindre un niveau social acceptable. ¹⁴¹ Le système aliénant de l'éducation française dans les anciennes colonies est plus amplement analysé dans le troisième chapitre de cette thèse, dans notre étude de *Faims d'enfance* d'Axel Gauvin où les personnages, des élèves, se voient obligés de parler français et de consommer une nourriture typiquement française.

Dans le cadre de ce chapitre, nous analyserons l'aliénation sous un autre angle. Nous démontrerons que la modernité est le catalyseur de la drive que nous définissons comme une folie incontrôlable qui s'empare du héros et, dans le cas du roman d'Axel Gauvin, de la narration elle-même. En effet, si l'on interprète volontiers l'histoire de ces sociétés où la succession d'événements douloureux

¹³⁸ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 247.

¹³⁹ Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 130.

¹⁴⁰ Moudileno, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature*, p. 15.

¹⁴¹ Bhabha, *The Location of Culture*, p. 60.

(déportation, esclavage, colonisation, etc.) a entraîné l'aliénation, peu reste écrit, même dans les analyses de textes postcoloniaux francophones de la Caraïbe et de l'océan Indien, sur la « drive » comme représentation de l'aliénation.¹⁴² C'est la raison pour laquelle nous proposons d'attirer l'attention, dans ce chapitre-ci, uniquement sur la drive telle qu'elle est articulée dans *Xavier* de Tony Delsham et dans *Train fou* d'Axel Gauvin.¹⁴³

Afin de comprendre ce qu'est la drive, il faut que nous prenions en compte le contexte historique dans lequel elle a émergé. La drive est essentiellement un terme créole antillais. Elle ne s'applique, donc, qu'au contexte historique antillais - bien qu'elle puisse aussi s'appliquer au contexte réunionnais comme nous voulons le démontrer dans notre comparaison du texte de Delsham avec celui de Gauvin. Patrick Chamoiseau nous donne de plus amples détails sur l'émergence de la drive. Il explique que le terme fut utilisé pour décrire le comportement des esclaves affranchis qui recherchaient constamment du travail. Le terme a aussi été utilisé dans le cas des immigrants indiens sous contrat ou en rupture avec ce contrat et que l'on considérait comme des vagabonds. Si la drive s'est appliquée en premier aux esclaves qui se retrouvaient exilés aux Antilles et qui parcouraient alors inlassablement l'île dans l'espoir de trouver un passage qui les mènerait à leur pays d'origine, elle se réfère plus tard « aux malheurs des bougres-fous, ceux qui marchaient sans cesse droit-devant, [...] vaincus par un coup-de-femme ou par quelque désastre imparable de la vie ». ¹⁴⁴ On parle aussi de drive dans le cas des hommes sous l'emprise de la sorcellerie ou d'une malchance : « on était frappé de drive comme d'un mal, comme d'un sort, comme d'un envoi méchant ». ¹⁴⁵

¹⁴² La drive, d'une manière ou d'une autre, reste un thème associé à l'écrivain Patrick Chamoiseau. J. Michael Dash, par exemple, se réfère à ses œuvres telles que *Chroniques des sept misères* (1982) et *Manman Dlo contre la fée Carabosse* (1977) en évoquant brièvement la drive qui y surgit. Voir : J. Michael Dash, *The Other America : Caribbean Literature in a New World Context* (Charlottesville and London : A. James Arnold, 1998), p. 139.

¹⁴³ Dans notre analyse de la drive, nous n'intégrerons pas de romans de Gisèle Pineau dans ce chapitre. L'aliénation se dégage beaucoup dans ses textes, notamment celle des femmes face à la suprématie masculine comme dans *L'Espérance-Macadam*. Nous remarquerons que Pineau évoque aussi la drive comme figurant dans le titre d'un de ses romans, *La Grande Drive des esprits*, où Pineau associe la drive avec la sorcellerie et esprits responsables de la destinée des personnages (que nous voyons aussi dans *Chair Piment*). Ainsi, si nous avons choisi d'analyser et de comparer *Train fou* de Gauvin et *Xavier* de Delsham en particulier, c'est parce que les notions d'aliénation et de drive qui s'en dégagent semblent être plus proches sans pour autant être similaires.

¹⁴⁴ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 205.

¹⁴⁵ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 205.

En d'autres mots, un driveur est un fou qui marche sans but et sans fin, victime de la société. Plus communément, en littérature, ce fou représente l'anti-héros romanesque comme il apparaît à la fois dans le roman de Delsham et dans celui de Gauvin. Même si *Train fou* est différent de *Xavier* parce que son protagoniste Bernard n'est pas natif d'une ancienne colonie, ce sont tous deux des romans qui s'interrogent sur le rôle de la modernité dans l'émergence d'une rupture entre les classes sociales.

II. La drive du personnage antillais dans *Xavier* de Tony Delsham

Toute l'histoire de *Xavier* tourne autour des malheurs successifs et de plus en plus poignants de Xavier, le protagoniste. Depuis qu'il est enfant, Xavier doit faire face à une série de tribulations. Sa mère vit avec un autre homme qui a déjà des enfants. Délaissé par sa mère, il est mal traité par son beau-père et par sa fille, Maryse. Mal nourri, mal aimé, abusé et battu, il se retrouve à l'hôpital où il est placé sous la responsabilité d'une assistante sociale. Il s'ensuit que sa famille, qui ne le bat plus, le laisse errer dans les environs. Le jeune Xavier, tenaillé par la faim, devient presque un vagabond acceptant l'aumône des touristes. C'est en marchant dans la ville qu'il rencontre une bande de jeunes bourgeois révoltés (parmi eux : Monique et Michel) issus de familles françaises qui l'initient au plaisir de boire, de fumer de la marijuana et au plaisir de la chair. Xavier parle bien le français et sait même utiliser le jargon parisien qu'il apprend avec ses nouveaux compagnons. Mais Xavier a envie de s'en sortir. Comme il n'y a pas de travail en Martinique, il veut partir en France. Sans argent, il accepte de se faire payer pour des faveurs sexuelles. Il se renseigne sur la France et y part avec le Bumidom, une compagnie assurant l'insertion sociale des travailleurs en France. Arrivé en France, il est incarcéré injustement, et n'arrive pas à s'intégrer à cause de sa couleur de peau. En persévérant, il arrive à trouver du travail et se marie. Mais, sa fille Sandrine, meurt d'une méningite et il perd sa femme, Nicole, dans un accident de voiture. Frappé par la folie, il saisit le revolver dans la boîte à gants de son auto accidentée, entre dans une boutique et tire sur tout le monde. Xavier est poursuivi en justice et condamné à la peine de mort.

Le personnage antillais est un étranger chez lui, dans sa propre île. Avec la modernité et le progrès, le pays se transforme en une mimésis du Centre. Ainsi, le

personnage ne reconnaît plus son chez lui ; il observe de ses yeux toute cette transformation sans pouvoir faire quoi que ce soit. Chamoiseau affirme qu'avec la départementalisation, conçue telle une rupture avec soi, sa culture et son histoire, en faveur du modèle européen, s'accroissent, entre autres, l'urbain proliférant, les désaccords familiaux, le désarroi des jeunes, le chômage congénital ou encore les vésanies des drogues.¹⁴⁶ Ce sont bien ces problèmes que soulèvent le roman de Delsham où le protagoniste, Xavier, se confronte à la modernité naissante de la Martinique. Xavier est un driveur martiniquais qui se balade dans l'En-ville, cet « amical reflet du Centre pater-maternel. L'alternative au système des plantations que rien ne remplacera »,¹⁴⁷ où sa folie commence.

En fait, la folie de Xavier débute en même temps que le roman, dès le moment où sa mère commence à vivre en concubinage avec son beau-père qui lui mène la vie dure. Malade et mal nourri, le personnage fait face à une routine quotidienne déjà aliénante qui est de récurer le sol de la cour. Le narrateur accentue cette aliénation en répétant un même refrain dans le texte : « la main gauche aux doigts décharnés serrait la brosse à récurer, plongeait dans le seau d'eau, aspergeait le sol, frottait, puis recommençait » (p. 33). Nous retrouvons cette même phrase à différents moments du texte, deux fois à la page 34 et une autre fois à la page 35. La folie ne se déclare pas encore entièrement, à ce moment-là, mais elle débute dans le sentiment d'injustice. En effet, c'est avec la couleur de la peau que la drive du personnage commence. Étant plus noir que les autres enfants de la famille, il est alors déshumanisé. La différence raciale met en place une rupture au sein de la famille. Maryse ne voit en Xavier que « ce nègre aux gros yeux » dont la peau est plus noire que la sienne et dont les « grosses lèvres lui donnaient l'aspect des nègres à plateau » ; une analogie qu'elle utilise afin de l'humilier (p. 22). Maryse fait donc tout ce qui est en son pouvoir pour le faire battre par son père qui le déteste. Ainsi, un jour, « elle prit un billet de dix francs dans la poche de son père et prétendit avoir vu Xavier tourner autour de la chemise. Le corps et le visage du pauvre garçon furent zébrés par les fils électriques » (p. 23). La différence de Xavier se manifeste par son apparence, par la couleur de sa peau et par ses gènes. Cette différence ne lui donne pas le droit légitime d'exister. Sa présence dérange et elle continuera à déranger surtout à cause de la couleur de sa

¹⁴⁶ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 252.

¹⁴⁷ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 209.

peau. Le châtement du corps colonisé est un thème qui revient dans les romans de Pineau comme nous l'avons déjà exposé au deuxième chapitre. Il s'agit néanmoins ici du mauvais traitement du corps masculin qui d'une certaine manière ramène sur un pied d'égalité la souffrance de l'homme colonisé et celle de la femme colonisée.

Xavier, le driveur principal du roman, est une victime ou encore un antihéros antillais. Ainsi, « à l'insu des autres et de lui-même, [il] conteste l'idée coloniale qui sert de relais au monde mais l'appauvrit dans la formule d'une Vérité ». ¹⁴⁸ En d'autres termes, le driveur « est une hérésie. Opaque à lui-même, il l'est bien plus aux autres. Sa résistance nie l'échiquier traditionnel : il n'oppose pas du Noir au Blanc, une langue à une autre, une culture à une contre-culture, n'érige aucune rigidité en remplacement d'une autre. Il va au-delà et plus vite. *Mais vers quoi ?* Il l'ignore. Il devine juste-compte qu'il lui faut être *mobile* » [emphasis de l'auteur]. ¹⁴⁹ La résistance du driveur s'organise ainsi dans sa mobilité et dans son déplacement continu, dans l'espoir d'atteindre une vérité qui lui échappe encore. La drive est une résistance passive où le driveur lui-même se trouve piégé dans sa drive. Xavier comprend donc que sa famille le déteste parce qu'il est avant tout un marginal étant le seul enfant à ne pas être légitime. Sa marginalité va s'accroître au fil des années pendant lesquelles Xavier erre dans les rues de la ville dans l'impossibilité de trouver un emploi. Ainsi, défile sous les yeux du protagoniste tout un univers moderne duquel il est exclu.

La modernité est présente dans l'En-ville martiniquaise qui reflète « le Centre-métropole à portée de désirs ». ¹⁵⁰ Dans l'En-ville qui est un endroit de choix réservé à une clientèle aisée, Xavier y voit « les patrons bien mis, sourire arrogant aux lèvres, descendre de leur belle voiture, les employés rivaliser d'élégance, surtout les femmes » (p. 46). Certains touristes donnaient à Xavier un dollar ou deux, « en particulier, quand, entouré d'une nuée de camarades il plongeait du haut du quai Desnambuc » (p. 46). Xavier récupérait alors, les pièces des « gros Américains [aux] rires gras » (p. 46) qui se trouvaient au fond. Tout cela et en particulier, le gras des touristes, montre un décalage économique-social au sein même de la modernité. L'En-ville dégage, en effet, une richesse à laquelle Xavier n'est pas habitué. La rue Victor

¹⁴⁸ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 212.

¹⁴⁹ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 213.

¹⁵⁰ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 209.

Hugo, par exemple, possède une « animation prétentieuse, [dont] le snobisme [...] régnait dans les magasins luxueux' » (p. 45). On y trouve aussi « des centaines de voitures plus belles les unes que les autres » (p. 81) révélant le développement croissant des industries et la montée du pouvoir d'achat. C'est donc un univers qui diffère complètement de celui de Xavier et de ceux de sa classe sociale avec leur résidence familiale : « des grosses roches retenaient les feuilles de tôle d'un toit sans cesse menacé par le vent » (p. 62).

En effet, Xavier et sa famille sont loin de cette sphère de richesse. La Martinique est donc un pays en rupture, qui d'un côté offre le luxe et de l'autre la pauvreté. Pour lui qui vient d'un endroit défavorisé, tout cela est un autre monde. La maison familiale est insalubre. À la saison des pluies, elle est inondée par l'eau de la ravine qui coule près de chez eux et qui récupère en toute occasion les eaux de la pluie qui ruissellent de partout (p. 19). La maison familiale, raconte le narrateur, a dans les « crevasses des parois de bois [...] des colonies de parasites » (p. 19) en plus des punaises qu'elle recèle et qui ensemble attaquent les personnages dans leur sommeil (p. 19). Dans L'En-ville, on rencontre surtout des métropolitains et des touristes (p. 46) d'un côté, au centre, et des driveurs de l'autre, en marge du centre. Même si la drive se passe en ville, il est important de souligner que « l'En-ville créole n'est pas la ville occidentale, il ne comble pas l'espoir que sous-entend les exodes. C'est un outil militaire et administratif, comptoir gestionnaire aux ordres du centre lointain. Il n'accueille pas. Il n'offre aucun [...] travail ».¹⁵¹

La différence du niveau de vie ne se note pas seulement par rapport aux bâtiments et aux habits chers, mais se mesure aussi à la nourriture abondante disponible dans les magasins, contrastant avec le ventre creux de Xavier affamé. En effet, il est difficile de ne pas noter sa maigreur et sa faim face aux bons gâteaux qu'il regarde derrière la vitre de la pâtisserie : « son grand corps d'adolescent mal nourri penché sur la vitrine d'une pâtisserie, il dévorait des yeux un magnifique gâteau » (p. 45). Le narrateur, en nommant Fort-de-France (capitale de la Guadeloupe), l'En-ville, « la prétentieuse », mais aussi « l'éléphant au ventre creux » (p. 81) met en évidence le contraste du niveau social et la lutte des classes. Le caractère éléphantinesque de Fort-de-France démontre le majestueux de la capitale ; un majestueux qui n'est

¹⁵¹ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 209.

réservé qu'aux plus riches et qui tente de cacher tant bien que mal, la misère d'autres habitants. Fort-de-France prétend être aussi luxueuse qu'une riche ville de France, mais ne peut échapper à la dure réalité d'une pauvreté avérée. Pourtant, Xavier trouve progressivement sa place, bien que marginale, dans l'En-ville où il prend ses aises. Le driveur qu'il est devenu est semblable au flâneur dans le sens où Xavier, conformément à ce que mentionne Keith Tester, est un personnage masculin, un narrateur et qui plus est, un observateur parmi la foule.¹⁵² En effet, comme le suggère le narrateur : « il [Xavier] regardait ce microcosme [de la société représentée par les travailleurs] avec l'impression d'être le spectateur triste d'un univers merveilleux [...] sans que personne, jamais, ne songeât à l'inviter » (p. 46). Ainsi, même en marge, il s'ajuste à une certaine routine de l'En-ville et aux habitudes des autres : « il connaissait les habitués, savait leur lieu de travail, leurs horaires, pouvait dire sans se tromper l'heure d'ouverture et de fermeture de chaque établissement » (p. 45).

Édouard Glissant soutient que l'aliénation de la société martiniquaise vient effectivement du capitalisme,¹⁵³ un autre produit de la modernité, auquel se rattachent deux types de dépravation : la misère physique et le désarroi mental. Bien que Glissant note que « depuis 1945 il y a récession de la misère physique »,¹⁵⁴ Tony Delsham met en avant, dans son roman, que cette récession ne signifie pas que la misère physique ait complètement disparu. Le narrateur veut laisser percevoir bien plus que la dépravation physique du personnage. Il dévoile, en effet, son aliénation. D'une manière plus explicite pour Delsham, le désarroi mental est d'abord une conséquence de la maltraitance physique. Ainsi, Xavier qui est violemment battu ne peut que perdre la raison : « ivre de souffrance, il avait entendu un rire, un rire qui emplissait ses oreilles, habitait sa cervelle à le rendre fou » (p. 54). Selon Édouard Glissant, la société martiniquaise est la création du colonialisme qui démunit la masse populaire en faveur de la classe moyenne, soit de l'élite garante du pouvoir français.¹⁵⁵ Il réside dans cette société une misère mentale, c'est-à-dire « l'absence [...] de perspectives [de stratégies économiques] déterminantes ; absence entretenue

¹⁵² Voir : Keith Tester, « Introduction », in *The Flâneur*, ed. by Keith Tester (London : Routledge, 1994), pp. 1-21 (p. 2).

¹⁵³ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 369.

¹⁵⁴ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 362.

¹⁵⁵ Glissant, *Le Discours antillais*, pp. 357-358.

par la mise entre parenthèses des masses martiniquaises ». ¹⁵⁶ Il est évident dans le roman de Delsham que le capitalisme qui se dégage de l'enceinte de l'En-ville, montre l'intégration de la population active ou de la classe moyenne comprenant une grande partie de l'élite, mais ne fait toujours pas participer le reste de la masse populaire. Le capitalisme, affirme Glissant, c'est surtout une lutte des classes où l'élite profite de presque tous les avantages. ¹⁵⁷ Selon lui, l'avenir de la Martinique dépendrait de cette élite qui pourrait être « capable de mener une lutte contre le pouvoir métropolitain ». ¹⁵⁸ Pourtant, il subsiste dans Xavier une certaine ironie du sort. Dans l'En-ville, Xavier fait la rencontre d'une bande de jeunes bourgeois riches qu'il appelle « ses amis de la Redoute » (p. 78) qui semblent être des révoltés de la société martiniquaise. Xavier comprend leur comportement de révoltés, à leurs vêtements qui ne sont pas au premier abord dignes de leur classe. « Cheveux longs, Jean's délavé, mais bien plus à l'aise que ces garçons insolites dans leurs beaux habits » (p. 46). Mais le statut social de Michel, l'un de la bande, n'échappe pas à Xavier qui comprend qu'il « n'appartenait pas à son monde malgré les Jean's troués, malgré les semelles élimées de ses chaussures, malgré son oisiveté » (p. 47). En effet, « son élocution facile, cette façon de rouler la langue en parlant le français, son insolence lorsqu'il se retournait sur le passage des filles le prouvaient » (p. 47) et « en dépit d'une mise négligée, [...] il s'aperçut alors que délavé ou pas, troué ou pas, le Jean's à l'origine avait coûté une fortune, de même que l'on devinait que les chaussures venaient d'un grand magasin » (p. 47).

Ces « fils de bourgeois » (p. 51) qui habitent des villas luxueuses se veulent en marge de la société. Michel, qui adresse la parole à Xavier, parle du banc de l'Enville sur lequel ils s'assoient comme de son « royaume » (p. 47) ce qui montre symboliquement la place qu'occupe ce garçon au sein de la société martiniquaise. En acceptant Xavier sur son banc, il va de soi qu'il l'accepte aussi dans son royaume. D'ailleurs, le protagoniste se sent à l'aise avec lui ; c'est « comme si depuis toujours il appartenait au monde de son compagnon » (p. 49). Le banc est un objet qui permet le rapprochement des deux garçons mais aussi plus subjectivement, agit comme une égalisation idéale des classes. D'une certaine manière, le protagoniste et le garçon se

¹⁵⁶ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 363.

¹⁵⁷ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 370.

¹⁵⁸ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 370.

font miroir l'un à l'autre : « en commun la même hargne et la même colère. En commun, les mêmes revendications et le même désarroi » (p. 49). Pourtant ce n'est qu'un effet illusoire car Xavier se rend compte qu'il existe quand même une différence entre eux. Le jeune bourgeois n'a jamais connu la pauvreté et sa « révolte n'était que réaction de jeunes oisifs dévorés par l'ennui » (p. 51). Grâce à cette bande, Xavier apprend à se libérer. Cette libération, qui est une sorte d'échappatoire à la pression moderniste, se fonde, selon Glissant, sur le « délire », une sorte de résistance à la misère mentale qui s'interprète comme un échappatoire à la rupture causée par la départementalisation.¹⁵⁹

Ce délire dans Xavier se présente sous forme de drive. Pour résister à ce type de société, le protagoniste s'adonne à certains vices qui lui sont communiqués par ses amis bourgeois, comme la consommation de marijuana, dont l'un d'eux a une plantation chez lui. En résistant passivement, en prenant de la drogue, Xavier s'enlise dans un engrenage où il est lui-même la victime. La drogue, produit de l'extérieur, introduite par le Centre, le détruit en même tant que cela lui permet de fuir la réalité. Ainsi, Xavier réfute cette société en l'acceptant. Le fait que la marijuana et sa plantation soient étroitement liées au monde de ces bourgeois, élite martiniquaise, conforte l'idée de Glissant que cette élite représente l'aliénation du corps social collectif parce qu'elle exploite la masse antillaise, au deuxième degré. En effet, différenciée des métropolitains, elle reste quand même exploitée par la métropole, malgré son pouvoir au sein de la société martiniquaise. Ainsi, explique Glissant, l'émancipation du peuple par l'élite est impossible car ceux qui veulent changer les rapports de classe doivent « absolument se nier en tant que groupe pour nier le système ».¹⁶⁰ Même si la révolte des jeunes bourgeois du roman s'affirme en fumant, ce qui est leur moyen de résister au système, comme l'un d'eux le suggère : « cette société pourrie ne nous laisse pas grand-chose. Tu vois, je suis stoned ! Je suis toujours stoned, c'est la meilleure façon d'oublier qu'il a bon goût ce gâteau » (p. 47). Le « groupe » de jeunes bourgeois est toujours conçu comme un groupe, ce qui signifie que malgré les apparences, les rapports de classe continuent. L'illusion que revendique le groupe de bourgeois est le seul idéal auquel aspire Xavier. En effet, le personnage n'avait jusque là jamais consommé cette drogue, et c'est en la

¹⁵⁹ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 363.

¹⁶⁰ Glissant, *Le Discours antillais*, pp. 696-698.

consommant qu'il finit par être vraiment accepté dans le groupe (p. 51). Dans ce cas, en particulier, la résistance est passive et libératoire car comme le protagoniste le mentionne : « je fume et j'oublie tout. Dans la réalité je n'ai rien, dans le rêve j'ai tout » (p. 79). Pourtant, cette liberté qui émerge passagèrement du fait de fumer demeure proche de la liberté expiatoire : « chaque fois qu'il avalait une bouffée, il avait l'impression de se suicider » (p. 78).

Le dilemme du driveur est tel qu'il ne peut échapper à l'engrenage social dans lequel il s'embarque et contre lequel par la même occasion, il veut résister, mais en vain. Contrairement au flâneur, le driveur dans *Delsham* ne provient pas de la société bourgeoise. Mais comme pour le flâneur, sa drive est négative, en particulier, dans la sensation de liberté qu'il croit trouver. Wilson explique que la flânerie de l'homme symbolise la liberté masculine mais qu'en même temps il se trouve piégé dans la ville. « The *flâneur* represented not the triumph of masculine power, but its attenuation [...], [he] represents masculinity as unstable, caught up in the violent dislocations that characterized urbanization ».¹⁶¹ Ainsi, en chantant au son de la guitare de son ami de la Redoute, Xavier se sent tout d'abord libre : « et Xavier battait des mains, [...] tapait du pied, [...] grimaçait des sourires de vie libérée. Nègre de Nouvelle Orléans, Nègre d'Afrique, Nègre des Caraïbes. Xavier Nogartin [...] fut cela » (p. 48). Il expérimente une sorte de liberté, en fumant de la marijuana et en découvrant le plaisir de la chair avec Monique, une fille de la bande de bourgeois (p. 56). Pourtant, Xavier se sent de plus en plus étouffé par la société et il se livre à la prostitution. Il accepte d'accorder des faveurs sexuelles à une vieille canadienne pour de l'argent avec lequel il pourra se payer un billet d'avion pour la France (p. 117).

« Au fil de ces transformations [modernes], l'imaginaire créole (qu'exprime la douleur de la drive) défaille. Les Driveurs disparaissent d'autant mieux qu'on les parque en asile psychiatrique ».¹⁶² Les driveurs perçus comme des fous n'échappent donc pas à l'enfermement. Le Major, un autre personnage en drive de la société antillaise, qui faisait lui-même la loi, est pris aussi dans cet engrenage social fou et les forces policières le saisissent et l'incarcèrent. Le protagoniste n'est pas dans le roman le seul à être frappé de drive. Le beau-père de Xavier et Maryse se retrouvent aussi

¹⁶¹ Elizabeth Wilson, « The Invisible Flâneur », in *New Left Review*, 191 (1992), 90-110 (p. 91).

¹⁶² Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 219.

pris dans cet étai. Le beau-père est « un major », c'est-à-dire un guerrier antillais qui détient l'art du maniement des armes ; un personnage que l'on retrouve dans la société coloniale antillaise. Selon Patrick Chamoiseau, le major est un driveur qui surgit avec l'occidentalisation de la Martinique. Il décrit les majors comme « des personnages très dignes, bien mis, au visage d'une dureté minérale, parfois balafrés ». ¹⁶³ Chaque quartier martiniquais possède un major et ses protégés, que la police craint. ¹⁶⁴ Le major fait et suit ses propres lois. On lui confère un talent pour le maniement des armes. Souvent impliqué dans des combats sanguinaires, les habitants le respectent. ¹⁶⁵ Un être féroce, le major est vu comme un danger social qui d'une façon ou d'autre, se retrouve presque toujours, malgré sa résistance, prisonnier de la justice. Ainsi, Patrick Chamoiseau soutient que la résistance des majors, « ces hommes [qui] enduraient une Drive immobile », ¹⁶⁶ était néanmoins « pathétique [face] à l'oppression coloniale ». ¹⁶⁷ En revanche, ce personnage anticolonialiste apparaît dans Xavier comme celui qui pousse les autres à la violence.

Le major, beau-père du protagoniste, abuse donc de son autorité sur Xavier qu'il déteste car il n'est pas son fils et sur sa propre fille, Maryse, car elle s'est retrouvée enceinte sous son toit. Ainsi, attendant un enfant, Maryse « avait reçu une volée de fils électriques » (p. 62) ; « recroquevillée sur le sol, le visage tordu par la souffrance, la jeune fille souffrait le martyr » (p. 63), atteste le narrateur. Même après six mois de grossesse, Maryse est encore maltraitée par le major (p. 64) sans qu'elle ne dise mot. Pourtant, un jour, un sentiment de révolte la pousse presque au crime. Elle fait bouillir de l'eau qu'elle verse sur la tête de son père et saisit un balai avec lequel elle le frappe. Maryse est possédée par une folie, suggérée par ses « yeux exorbités » (p. 68) ; sa « bave aux lèvres » (p. 68) et par le narrateur qui la décrit comme une « boule de nerfs incontrôlée » (p. 69), qui provient de sa souffrance physique extrême et de la colère qu'elle a trop longtemps gardée à l'intérieur d'elle-même. Les gens du quartier attirés par les cris jugent aussi qu'elle se retrouve sous l'emprise de la folie : « c'est folle qu'elle est folle, il faut crier l'ambulance pour elle » (p. 69). Le père est transporté à l'hôpital avant d'être détenu par la police tandis que Maryse est auscultée

¹⁶³ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 219.

¹⁶⁴ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 219.

¹⁶⁵ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 219.

¹⁶⁶ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 220.

¹⁶⁷ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 220.

par un psychiatre. Il devient évident que le major ne peut en aucune manière échapper aux règles de la société dans laquelle il vit. Sa colère et sa violence destructrices sont les preuves de son échec en tant que figure d'autorité. Lui aussi se retrouve avec des blessures physiques graves : « son visage, masque de souffrance, ne permettait plus de fermer la bouche complètement » (p. 71) et « une paralysie partielle du bassin le tenait cloué dans un fauteuil qu'il ne quittait qu'à l'aide d'une canne » (p. 71). D'un homme redoutable, il se voit transformé en un homme mutilé et faible. Sa peur de Maryse quand elle passait près de lui fait que « des larmes d'impuissance embuaient son regard » (p. 71). Comme le narrateur le mentionne : « le major, jadis craint et respecté de tous, ne pouvait ni se défendre ni attaquer » (p. 71). Le major, personnage sanguinaire, n'est donc point différent de Maryse et de Xavier, mal vus par la société. Maryse, pour avoir respectivement enfanté à un âge précoce et Xavier, pour être au chômage. Ils sont, en d'autres termes, tous les trois des victimes sociales. Comme le suggère le narrateur, ces actes marginaux sont mal acceptés par la société ; une « société » catégorisant des « gens à cravates qui, circu[lent] dans leur belle automobile » (p. 65) qui ne se soucient pas d'eux et la police dont le souhait est de les mettre en prison (p. 66). Après tout, « la société [...] avait fait d'eux ce qu'ils étaient » (p. 65). Xavier, par exemple, ne peut s'engager dans l'armée à cause de sa malnutrition et est considéré trop âgé pour aller au lycée, mais trop jeune et sans diplôme, pour travailler (p. 63).

La folie de Xavier devient une paranoïa. Il croit que la société est montée contre lui. C'est pourquoi à la suite du décès de sa fille, Sandrine, il est persuadé qu'on l'a tuée. De même, quand personne ne porte assistance à sa femme qu'il voit mourir devant ses yeux lors de leur accident de voiture, il croit encore que c'est un coup monté. La colère fait croître sa folie ; on la voit sourdre à travers la veine qui palpète à la tempe gauche de Xavier. Elle bat de plus en vite jusqu'à finalement s'arrêter net, suggérant l'extériorisation de ses émotions qu'il ne parvient plus à contenir. Le narrateur constate qu'effectivement Xavier « ne pouvait maîtriser le battement de la veine sous sa tempe gauche » (p. 158) ; sa « grosse veine sous la tempe gauche [...] commençait à battre furieusement » (p. 199) ; sa « grosse veine qui, sous sa tempe gauche, battait, battait » (p. 225) ; « cette grosse veine qui battait, battait, sous sa tempe gauche » (p. 229) ; et « la grosse veine ne battait plus »

(p. 229). L'hyperbole traduisant l'accroissement progressif de la gravité de son état montre bien que Xavier sombre de plus en plus dans la folie parce qu'il ne peut plus faire face à sa souffrance. Comme l'affirme Monique, « Xavier devient fou » (p. 228). Xavier hallucine. Il croit parler à sa fille qui est déjà morte (p. 229) ainsi qu'à sa défunte femme. Sa folie se précise. Dans sa souffrance extrême, il éclate de rire (p. 229), erre « sans but précis » et croise « les gens sans les voir » (p. 229).

Xavier, personnage antillais, est victime de sa drive. Dans l'En-ville martiniquaise comme à Paris, il ne peut échapper à cette folie qui le poursuit. Xavier ne trouve pas la liberté parce qu'il décide de rester lui-même. De toute façon, sa seule couleur de peau suffit à le marginaliser. Cependant, bien que dépossédé, le personnage finit quand même par trouver sa voix, en écrivant un livre sur son expérience ; ce livre serait ce présupposé roman. Il faut interpréter la drive comme un entre-deux ; un espace entre la vie et la mort où un duel prend place métaphoriquement. D'après, Hussein Abdilahi Bulhan, ce duel est un combat entre l'opresseur qui est en soi (par assimilation de la culture du Centre et l'expérience de la mimésis) et le véritable oppresseur au contact duquel vit le personnage. C'est donc ce tiraillement qui donne naissance à la folie et qui détermine un choix entre la survie et la mort : « the decision to die for freedom is a decision to eject or kill intropressors as well as real opprossors. [...]. This dual struggle may thus result in death, madness, or freedom ».¹⁶⁸ Ainsi, la folie de Xavier résulte de ce duel interne qui le déchire et aboutit à la condamnation à mort du personnage. Nous avons vu jusqu'à maintenant l'articulation de la drive du personnage antillais face à l'irruption de la modernité à la Martinique qui se fait dans une rupture des classes sociales. Dans le roman de Gauvin, la drive ne se passe pas dans l'En-ville, comme dans le roman de Delsham. La drive qui s'organise dans l'île entraîne avec elle la mort de plusieurs personnages, sauf de celle de l'instigateur de la drive. En fait, le driveur n'est pas un personnage antillais, mais un personnage métropolitain. Ainsi, l'expérience de la drive change de données.

¹⁶⁸ Hussein Abdilahi Bulhan, *Frantz Fanon and the Psychology of Oppression* (New York and London : Plenum Press, 1985), p. 127.

III. Le driveur métropolitain dans *Train fou* d'Axel Gauvin

Dans le roman de Gauvin, la drive est une folie qui a pour origine, la conquête et le désir de possession. Bernard Montcorbeil vient juste d'arriver à la Réunion, en provenance de France. Il doit occuper une haute fonction dans une compagnie locale des eaux, dont Pasquamet est le directeur. Pour cette occasion, une fête est organisée chez le directeur, Pasquamet, au cours d laquelle il doit rencontrer ses futurs collègues : Bellair et Zéphyr, la secrétaire Marie-Jo et la femme de Pasquamet, Virginie. Pendant cette soirée, Virginie flirte implicitement avec le protagoniste qui ne la repousse pas. Pasquamet, qui assiste à cette scène de charme, décide de prendre Bernard par le col de sa chemise et de le jeter hors de sa propriété. Commence ainsi le trajet de Bernard à demi- saoul, sur une route au bord de la mer. Il se met en tête de rejoindre son hôtel à pied. Il ne se rappelle pas du chemin emprunté à l'aller et doit suivre cette route afin d'arriver sur la nationale. Il arrive finalement à un bar local dont le chinois Cheung-To est le propriétaire. Il rencontre d'autres personnages locaux : Maxime Grondin, Ruffin dit « Pan », Noiseau et Parle-Pas. Maxime est le seul à ne pas trop boire ce soir-là ; il reste aussi à l'écart, lorsque les autres se mettent à danser sur l'air de « la chenille », chanson festive, forment un petit train en se tenant par la taille, l'un derrière l'autre et sortent ainsi du bar en chantant. Maxime les suit, persuadé que cela va se terminer par une catastrophe. Bernard ne pouvant mettre un frein à son délire, provoque l'accident d'autres personnages ainsi que la mort de Maxime.

La folie de la conquête et le désir de possession apparaissent dans le texte sous forme de métaphore. Ils se manifestent dans le flirt amoureux des personnages. *Train fou* s'ouvre sur une réception donnée dans le jardin du directeur de la compagnie des eaux, Pasquamet. Ce jardin a une fonction symbolique. C'est une sorte de jardin d'Éden biblique comme le mentionne implicitement le narrateur : « Éden a ses épines » (p. 165), et aussi par l'acte de Bernard qui tente d'y séduire la femme de Pasquamet en voulant précisément la « connaître dans le sens biblique » (p. 34). Ce jardin d'Éden ou jardin d'origine biblique, est l'endroit où débute l'histoire du roman et où commence la drive du protagoniste. Remarquons que le jardin paradisiaque représente la Réunion telle qu'elle était perçue par les colons. C'était une terre à conquérir ; une terre et aussi un jardin comparable à une femme qu'il fallait

absolument posséder. La femme de Pasquamet, Virginie, dont le nom est symbole du territoire vierge, c'est-à-dire encore à conquérir, représente ce jardin, objet de la conquête.

Le jardin de Pasquamet, symbolisé par Virginie, concentre un fourmillement de désirs auxquels Bernard ne peut rester insensible. Le décor du jardin et les allusions à l'Olympe, paradis des dieux grecs, indiquent que le jardin est bel et bien, un lieu de désir. Effectivement, le jardin paraît être un endroit proche du paradis où le narrateur décrit une fontaine avec une « Vénus verdâtre » (p. 24). « Vénus », divinité gréco-romaine, est le symbole de la beauté, de l'amour et de la fertilité. Le narrateur mélange alors différents noms de divinités selon les époques et les croyances. En associant Virginie à une « madonienne », le narrateur réussit non seulement à faire un pléonasme par une double référence à la virginité (le prénom « Virginie » dérive de la racine « vierge », et « madone » est l'un des noms de la Vierge (Marie)), mais aussi à faire référence au christianisme. Le chauffeur de taxi de Bernard appellera Virginie « une Marie-bon-cœur » ; « Marie » étant le prénom que les chrétiens donnent à la Vierge qui est elle-même une sorte de déesse. Virginie est aussi vraisemblablement une Vénus. Le rapprochement entre Vénus et Virginie est évident même dans l'orthographe de ces noms propres où la majuscule « V » établit une certaine similitude. La Drive de Bernard, qui se construit à partir de la convoitise et la folie de conquérir, recoupe une rupture réelle et historique qui s'installe avec l'arrivée des colonisateurs à la Réunion assoiffés de civilisations et de modernité.

La drive de Bernard prend forme sous l'effet d'un fort désir érotique presque pervers pour Virginie. S'il est vrai que le prénom « Virginie » comporte une connotation romantique, comme dans l'histoire de *Paul et Virginie* (1974) de Bernardin de Saint-Pierre, où deux jeunes amoureux se jurent un amour fidèle et pur, cette connotation ne se retrouve pas dans la caractéristique infidèle du personnage de ce roman. Comme la déesse Vénus (mariée à Vulcain mais maîtresse de Mars), Virginie instille le désir et pousse à l'infidélité. Ainsi, le personnage, très conscient de la connotation de son prénom, l'utilisera pour flirter délibérément avec Bernard. « Virginie, je m'appelle Virginie. Appelez-moi « Virginie » ! Et, le regard coquin, elle ajoute : « ne pensez-vous pas que ce prénom me va à merveille ? » (p. 11). Il est clair que par la répétition par trois fois du prénom, avec de surcroît des allusions

ambigües, le protagoniste est appelé à considérer son sens de façon érotique.

L'érotisme qui se dégage de Virginie est obsédant et rend le protagoniste fou : « elle le rend malade. Ce désir fou qu'elle a fait lever en lui ... » (p. 17) et le rire de Virginie le met à sa merci : « elle éclate d'un rire qui noue les tripes de Bernard, puis l'envahit tout entier » (p. 12). Il la décrit comme « tellement excitante [...] en sa pleine [...] luxuriante, lascive, animale maturation » (p. 9) sans compter nombre de détails sur sa tenue : « son fourreau noir profondément décolleté sur le devant, échancré jusqu'à la gouttière des fesses à l'arrière » (p. 9) et son attitude provocante : « et, dans son dos-nus jusqu'au sillon, elle se met à tortiller du train devant Bernard ! » (p. 10). Le protagoniste est captivé par elle.

Il la suit du regard d'un bout de jardin à l'autre, prêtant attention à tous ses mouvements corporels : « elle tangué et chaloupe – un coup droite ; un coup à gauche ; à nouveau à droite » (p. 10). Comme le dit si clairement le narrateur, « Bernard se trouve dans la traînée de Virginie Pasquamet » (p. 10) ou encore « elle entraîne irrémédiablement Bernard dans son sillage de capiteux Chanel » (p. 11). A cet égard, nous distinguons dans ces citations, les mots « tangué », « chaloupe », « traînée », « entraîne » et « sillage » qui suggèrent non seulement la fascination qu'exerce Virginie sur le protagoniste, mais aussi une connotation du tracé de la drive dans laquelle est embarqué Bernard. Ce tracé découle du déplacement physique de Virginie. La drive du protagoniste va commencer par son envie de suivre le personnage du regard et puis en personne. En effet, le protagoniste se déplace sous l'effet de l'attrait qu'il éprouve pour Virginie. Nous remarquons que c'est en la suivant qu'il se dirige vers la maison de Pasquamet (p. 12), en empruntant « la petite allée » (p. 12) puis, qu'il évite les autres collègues, et se dirige vers une « petite cour » (p. 16), pour se tenir près d'un bassin (p. 17) afin de garder Virginie en vue. Cette drive du désir aurait pu durer longtemps si Bernard ne s'était pas décidé à répondre aux avances de la femme de Pasquamet. Mais, la drive du désir s'arrête brutalement, juste au moment où le protagoniste s'abandonne à ce désir incontrôlable. Pasquamet, qui les voit ensemble, saisit Bernard et le jette, hors de sa propriété. Bernard perd ainsi sa promotion (p. 34). La fin de cette drive dénote le début d'une autre, bien plus dangereuse puisqu'elle mènera le protagoniste à la violence.

Tout comme l'En-ville, l'île transpire la modernité, ce que nous notons par la

présence de villas coloniales aux « colonnes trop blanches » (p. 14) et par la « grande allée bordée de palmiers » (p. 14) qui bordent la demeure de Pasquamet. La villa de Bernard a aussi une véranda et des colonnades. Il a aussi son chauffeur personnel conduisant une superbe XM bleu Memphis (p. 160). Cette modernité contraste avec la misérable boutique-buvette¹⁶⁹ du Chinois. La départementalisation de 1946 est conçue à la Réunion de la même manière qu'à la Martinique. Elle accentue la division des classes sociales et fait de l'île une imitation du Centre qui, dans *Train fou*, s'effectue principalement au niveau du langage et dans le désir d'éclaircir la race.

La drive prend sa source dans la mimésis, c'est à dire dans la volonté des autres personnages locaux à vouloir s'assimiler à Bernard. Non seulement il existe une rupture sociale au niveau des classes, mais aussi une rupture dans le langage. Le narrateur nous informe sur la dualité linguistique de Pan qui utilise le français lorsqu'il s'adresse au plus influents et le créole aux pauvres :

Pan a deux voix. La première, fine, sucrée, gentille, flatteuse, chien couchant s'il le faut, qu'il consacre aux jolies Blanches, aux patrons, à la directrice de l'école du centre, à la pharmacienne – et aujourd'hui à « monsieur » [Bernard]. Dans cette variété de voix, il s'exprime en français (p. 59).

Dans cette citation, nous remarquons la volonté de Pan de vouloir ressembler à Bernard, en parlant le français qui, comme mentionné, est utilisé surtout dans l'administration et l'élite réunionnaise. Le français de Pan n'a rien de naturel car sa voix devient « flatteuse » et « chien couchant », mais cela suggère que la langue est pour lui un moyen d'amadouer le locuteur métropolitain. Le narrateur se moque de l'attitude de Pan qui ne se contente pas de faire uniquement un effort pour communiquer en français avec Bernard, mais qui est aussi prêt à exagérer sa maîtrise de la langue. Il ajoute dans son langage des « reu » (p. 59), version créolisée du « heu » en français. Le narrateur dénonce la fascination extrême du personnage pour Bernard, fascination qui le transforme en quelqu'un d'autre : « Pan, dans cette parole,

¹⁶⁹ Comme le remarque Françoise Simasotchi-Bronès, la buvette apparaît aussi dans *Fanm Dèwo* de Tony Delsham. C'est que la buvette de *Fanm Dèwo* fonctionne de la même façon que celle de Cheung-To dans *Train fou* d'Axel Gauvin. Elle tient lieu de bar et d'épicerie. Simasotchi-Bronès souligne que la buvette « joue un rôle stratégique, car c'est là où s'expriment les personnages secondaires, les anonymes du roman. Leurs propos sont révélateurs de leur vision d'eux-mêmes et du monde, et donnent une idée du climat socio-économique de l'époque ». Voir : *Le Roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos* (Paris : L'Harmattan, 2004), p. 99.

ne parle plus, il ronronne : c'est un chat de salon, [...] une tourterelle de France ! » (p. 59).

La mimésis ne se constate pas seulement au niveau du langage, elle se distingue aussi dans le désir d'éclaircir la race. Le mariage du fils de Maxime (un petit blanc des hauts) avec la fille de Pan (plutôt blanche, mais issue de famille de cafre) a pour but l'officialisation du blanchiment de la race (p. 64). Pan aimerait évidemment que sa fille veuille bien « accepter les quelques dizaines de séances de décrêpage [...] [car] elle serait, lys parmi les lys, une vraie poupée de Paris » (p. 65). Pan est complètement obnubilé par la blancheur de la peau et cela se traduit par son désir de faire de sa fille une poupée parisienne et par le nom qu'il lui a donné à la naissance : Rose-Neige. Le terme « Neige » est associé à la blancheur et celui de « Rose » suggère la beauté inhérente à la blancheur de la peau. Pour Pan, le meilleur mari que Rose-Neige puisse avoir serait un homme qui soit le plus blanc possible : « elle a [...] fait le bon choix, elle a pris la couleur, la bonne et la seule, vraie » (p. 65). Le nom de blanc, « Grondin », que la famille de Maxime porte, ajoutera encore plus à l'honneur de la famille de Pan. « Le nom de « Grondin », la drapera d'estime, de respect [...] ; il immaculera sa matrice, les matrices de toute la lignée femelle à venir, pour des siècles et des siècles – et cela, forcément, rejaillira sur lui, M. Ruffin [Pan] » (p. 65). Bien que Pan soit heureux que sa fille se marie avec un blanc des hauts, il reste complètement sous le charme de la vraie blancheur des métropolitains. C'est pourquoi il jubile à l'idée d'avoir Bernard pour ami. Cependant, il cache un fort désir d'être l'égal du métropolitain. C'est donc un honneur pour Pan que Bernard accepte de prendre un whisky avec lui (p. 67) car cela représente un geste de partage suggérant la possibilité de se faire accepter comme l'égal de Bernard. Quand Bernard l'invite à prendre un autre verre (p. 79) Pan croit que leur amitié est scellée pour de bon.

D'une certaine façon, la mimésis fait miroir à l'assimilation. Selon Patrick Chamoiseau, la mimésis n'est pas à omettre quand nous évoquons la drive puisqu'elle est une intériorisation de la drive.¹⁷⁰ Elle prouve que le peuple antillais est né dans un « attentat colonial »,¹⁷¹ c'est-à-dire que sa survie dépend maintenant de son niveau de « francité ». Édouard Glissant affirme que la mimésis égale à « une promotion

¹⁷⁰ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 217.

¹⁷¹ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 221.

transcendantale, à partir du manque créateur collectif »¹⁷² [emphasis de l'auteur] et que sa pulsion « est peut-être la violence la plus extrême qu'on puisse imposer à un peuple ; d'autant plus qu'elle suppose le consentement (et même de la jouissance) du mimétisé ». ¹⁷³ Nous dégageons de ces idées que l'assimilation est une subversion politico-culturelle qui prétend donner au peuple colonisé une affiliation légitime à la patrie française pour effacer le vide qui s'est opéré dans l'histoire. Cette affiliation de diversion se présente comme une rupture dans la société colonisée. Elle signe l'acceptation du peuple à se fondre dans un moule européen et à se moderniser.¹⁷⁴ « La francisation bourgeonnait d'un désir collectif inconscient [...]. On réclama l'unique voie d'humanisation discernable : la citoyenneté française, et plus que cela : L'Être français lui-même ». ¹⁷⁵ Comme indiqué ci-dessus dans la citation de Glissant, l'assimilation conserve une caractéristique perverse car elle s'établit avec le consentement et la jouissance du peuple colonisé. Parallèlement, Pan, dans *Train fou*, qui accepte joyeusement de devenir le miroir de Bernard, accepte ainsi son statut de colonisé et reconnaît Bernard comme le colonisateur. Cependant, la mimésis qui s'installe avec l'assimilation n'est pas librement acceptée. Maxime, par exemple, perçoit Bernard comme un « dominateur » (p. 67) et un « vaza » (p. 66), un terme employé par l'auteur et désignant le métropolitain sous le vocable de « grosse légume [à prendre au sens familier], [ou] étranger » (p. 45).

Cette perversité au sein de l'assimilation crée une mimésis symptomatique. Homi Bhabha écrit que la mimésis rend le colonisé narcissique et le colonisateur paranoïaque.¹⁷⁶ Dans *Train fou* d'Axel Gauvin, nous avons plus ou moins ce dilemme. Alors que Pan fait tout pour être l'égal de Bernard, c'est-à-dire d'une certaine façon pour s'assimiler à lui, de son côté, Bernard reste sur ses gardes et prend ses distances, par rapport à Pan et à ses amis. Bernard, en parlant de Pan, dit: ce « putain de con de nègre » qui, d'une part, l'importune, mais de l'autre « lui redonne son rang » (p. 71). Il est évident que Bernard méprise Pan et ses compagnons et que ceux-ci le gênent. C'est pourquoi il y a un jeu conflictuel dans le rapprochement des

¹⁷² Glissant, *Le Discours antillais*, p. 67.

¹⁷³ Glissant, *Le Discours antillais*, pp. 105-106.

¹⁷⁴ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 239.

¹⁷⁵ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, pp. 239-241.

¹⁷⁶ Bhabha, *The Location of Culture*, p. 91.

personnages. Bernard a donc besoin malgré lui de ces personnages, car leur « infériorité » – ce que le colonialisme a créé – lui permet de se valoriser. Cette « infériorité » est accentuée par Noiseau qui se voit obligé de prétendre avoir un sérieux handicap à la jambe gauche pour obtenir une pension du gouvernement (p. 68) et par Parle-Pas - sourd et muet – « ridicule [...] dans sa tenue Mao » (p. 69), qui contraste avec le costume et cravate de Bernard. Si ce dernier se sent revalorisé par l'admiration que Pan lui porte, Bernard cependant sombre progressivement dans la paranoïa sous l'effet de l'alcool. En effet, Bernard n'apprécie pas les Noirs. Il profère des propos racistes en attribuant des noms péjoratifs aux personnages non-métropolitains. Par exemple, Marie-Josée, secrétaire de Pasquamet, est surnommée « Négrita » par Bernard, tandis que Pan devient un « *Macacus rhesus* » (p. 71). Il se moque aussi des employés de Pasquamet, Zéphyr et Pierre Bellair, tous deux décrits comme ayant des traits négroïdes, et les considère comme ses « subalternes » (p. 24). Bhabha, parlant de la mimésis indique qu'elle n'est rien d'autre qu'une ambivalence menaçante et un camouflage.¹⁷⁷ Son but, selon Bhabha est de remettre en cause l'autorité coloniale : « it is from this area between mimicry and mockery where the reforming, civilizing mission is threatened by the displacing gaze of its double, that my instances of colonial imitation come ».¹⁷⁸ Bhabha appelle le « double » le colonisé qui imite le métropolitain et qui parvient plus ou moins à lui ressembler dans son langage et dans son attitude. Par le « double » Bhabha signale aussi une certaine ambiguïté qui réside dans ce mot. C'est-à-dire que si le colonisé accepte de se transformer en un Autre, il le fait pour arriver surtout à ses fins, malgré les moqueries dont il sera l'objet. Bhabha affirme donc que le colonisé est un sujet subversif qui se sert de la mimésis au sein de la société pour mieux se révolter contre le colonialisme. Ces idées, malheureusement, représentent une sorte d'idéal dans le roman. Axel Gauvin montre à travers Pan et ses compagnons que le peuple colonisé est encore inconscient des effets du colonialisme sur leurs personnes. Pan ne se rend pas compte qu'il pourrait imiter Bernard en vue de le tromper. Au contraire, il fait entièrement confiance au métropolitain qui lui, le trahit en voulant le noyer dans le bassin de la fontaine. Si la mimésis est associée à la période du colonialisme, Axel Gauvin nous

¹⁷⁷ Bhabha, *The Location of Culture*, pp. 88-90.

¹⁷⁸ Bhabha, *The Location of Culture*, p. 86.

montre dans son roman qu'elle tient encore sa place dans une société réunionnaise postcoloniale.

IV. Conclusion

Dans *Train fou* et *Xavier*, le protagoniste est un driveur, c'est à dire un antihéros de sexe masculin qui n'a aucun contrôle sur le cours de l'histoire. De façon générale, il faut considérer *Train fou* et *Xavier* comme des romans dans lesquels la drive (ou folie) est dépeinte de manière théâtrale. L'histoire de Xavier est comparable à une tragédie, car c'est avant tout un drame. Le terme « drame », effectivement, apparaît dans le titre du roman et maintes fois dans le texte (p. 142 ; p. 167 et p. 205). Le drame de Xavier présente les caractéristiques de la tragédie qui, comme l'explique Édouard Glissant, veut que le destin se mette en œuvre à partir d'une injustice et que le héros doive se sacrifier pour la communauté, afin de rétablir paix et justice.¹⁷⁹ En effet, Xavier est sacrifié. Sa mort et son message postmortem (ce supposé roman) comportent un élément salvateur pour les Antillais. De plus, le narrateur implique que Xavier a un destin en utilisant ce terme deux fois vers la fin du roman (p. 193 et p. 157). Xavier ne correspond pas à la tragédie idéale telle que l'entend Glissant. Cette tragédie, appelée selon Glissant, « tragédie de la Relation », ne doit pas entraîner le sacrifice d'un héros communautaire, mais englober tout le monde. Elle doit aussi restituer un mythe afin de rétablir avec l'histoire une filiation perdue.¹⁸⁰ Le drame, d'après Glissant, se définit comme le reniement ou l'oubli du héros, le Nègre marron, qui dans l'histoire antillaise prend sur lui la résistance.¹⁸¹ Le drame met l'accent sur la notion d'une conscience à acquérir. Comme l'affirme Glissant, cela fait aussi partie du rôle du théâtre. En théâtralisant les faits et en exposant le délire des personnages, la société peut alors se juger et prendre mieux conscience de ses actes comme de son histoire.¹⁸² Nous sommes amenés à penser que si Tony Delsham choisit de faire référence au drame au lieu de la tragédie, c'est pour mieux éviter toute confusion avec les pratiques et les théories qui accompagnent la tragédie occidentale.

¹⁷⁹ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 249.

¹⁸⁰ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 266.

¹⁸¹ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 717.

¹⁸² Glissant, *Le Discours antillais*, pp. 683-685.

Axel Gauvin utilise le mot « drame » pour désigner la mort accidentelle de ses personnages (p. 98 et p. 95). Mais son approche du drame est différente de celle de Tony Delsham car elle est beaucoup plus théâtralisée. Le narrateur de *Train fou* n'hésite pas à faire des remarques sur les actions des personnages, en particulier au moment où le danger devient capital. Le narrateur devient un observateur qui ne peut rien faire pour changer le cours des événements. Le narrateur se fait à la fois commentateur et spectateur de la scène. Quand Noiseau est accidenté par un chauffard, le narrateur commente : « Attention [...] ! Attention : la mort s'acharne toujours sur la queue des colonnes, les arrière-gardes [...]. Elle n'a aucune pitié pour les faibles, les hésitants, les timorés. Et tu as eu l'Irrésolution ! » (p. 95). Le narrateur conseillera à Parle-Pas de ne pas traverser la route nationale pour rencontrer Noiseau : « tente rien, Parle-Pas. Rien ! [...]. Ne va surtout traverser la rue ardente ... » (p. 97). Il se permet aussi de faire de la morale : « dans cette comédie qui se joue – la tragédie est souvent comédie qui s'ignore : seuls un peu de sang, un peu de larmes la sépare de sa sœur jumelle -, le muet doit survivre. Où serait la morale si l'impuissance mourait ? » (p. 97).

La rupture qui s'annonce avec la modernité et qui frappe les départements français est marquée par une négativité qui se traduit par l'aliénation des personnages. Drame, tragédie ou destinée, l'engrenage historique et social est en route. La drive du personnage antillais, indique l'importance en particulier, de la mobilité comme résistance anticoloniale ; une mobilité qui se transforme en déplacement géographique ce que nous allons étudier dans le chapitre suivant. En effet, si la drive est folle, l'exil ne comporte pas moins un aspect négatif aliénant, bien que la définition de l'exil, comme nous l'examinerons, a changé d'optique.

Troisième chapitre

L'Exil : transition d'adolescence

I. Introduction

La drive s'apparente à l'exil dans le sens où l'errance et la quête de soi jouent encore un rôle important. Comme l'affirme Chamoiseau, « driver, c'est *aller-en-soi*. Aller à travers le brouillage intérieur des nouvelles conditions d'existence ». ¹⁸³ Ce chapitre propose d'examiner l'exil sous cet angle, c'est-à-dire comme une réévaluation identitaire. Dans cette étude, l'exil ¹⁸⁴ présuppose un « détournement » sur soi. Ces dernières années, les études littéraires ont prêté une attention particulière, aux déplacements migratoires, dans la littérature caribéenne d'expression française comme ayant une portée postmoderne ou encore postcoloniale. Mary Gallagher a récemment entrepris et édité une analyse sur « l'ici-là » ¹⁸⁵ exprimant les différents types de déplacements dans certaines œuvres littéraires de Gisèle Pineau, notamment dans *L'Exil selon Julia* et *La Grande Drive des esprits*.

¹⁸³ Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 212.

¹⁸⁴ Glissant fait la distinction entre le « déplacement (par exil ou dispersion) d'un peuple qui se continue ailleurs et le transbord (la traite) d'une population qui ailleurs *se change en autre chose*, en une nouvelle donnée du monde ». ¹⁸⁴ Cependant, le transbord a sans doute apporté une culture de déplacement faite de « détours », des allers et venues nécessaires pour aller à la rencontre de soi, ce « recours ultime d'une population dont la domination par un Autre est occultée : il faut aller chercher ailleurs le principe de domination, qui n'est pas évident dans le pays même » (*Le Discours antillais*, p. 48).

¹⁸⁵ Terme, qui selon Mary Gallagher, se loge dans plusieurs écrits caribéens français par des écrivains comme par des critiques tels qu'Édouard Glissant ou encore dans les romans de Gisèle Pineau (*L'Exil selon Julia* et *La Grande drive des esprits*). Le terme équivaut à l'anglais « here and there » dans lequel se concentre tout le paradoxe du déplacement migratoire qui allie un lieu proche à un lieu distant dans un jeu de dichotomie particulier. Voir : Mary Gallagher, « Between « Here » and « There », or the « hyphen of unfinished things » », in *Ici- là*, p. xii-1.

Dans cette analyse collective, Ernest Pépin examine plus amplement la notion d'espace dans *La Grande Drive des esprits*¹⁸⁶ et brièvement le déplacement géographique dans *L'Exil selon Julia* ; un thème fascinant par sa complexité que nous tenterons d'approfondir dans ce chapitre.

La problématique de l'exil est telle qu'une confusion troublante réside dans la définition même du terme.¹⁸⁷ Alors que Gabriele Griffin insiste sur la notion de la force et du forcé qui détermine l'exil, lui attribuant donc un fort aspect négatif, d'autres ont conjugué l'exil, en lui donnant des terminologies différentes.¹⁸⁸ Sam Haigh affirme que l'exil a d'abord été « le déracinement », « l'excision » et plus récemment « l'errance » ; un terme beaucoup plus en vogue parmi les écrivains et critiques franco-caribéens tels que René Depestre et Édouard Glissant car il comporte un aspect positif qu'on lui reconnaît enfin.¹⁸⁹ Il semble évident que l'exil est porteur d'une signification qui a changé car remise en question au fil des années. Carine Mardorossian indique qu'en effet le sens original de l'exil a été, en quelque sorte, déformé ou encore transformé.¹⁹⁰ C'est sans doute l'ambiguïté que l'exil crée, par ses connotations multiples, qui fait sa popularité surtout dans le domaine postcolonial où il est souvent lié à la rupture identitaire. Comme l'affirme Elisabeth Mudimbe-Boyi : « [the] journey embodies the quest of colonial and postcolonial subjects caught in

¹⁸⁶ Pépin montre que dans *La Grande Drive des esprits*, Gisèle Pineau juxtapose plusieurs espaces bâtissant ainsi des « ponts » entre eux pour pouvoir établir des relations et des connections entre les personnages. Voir : Ernest Pépin, « The Place of Space in the Novels of the *Créolité* Mouvement », in *Ici-là*, pp. 1-25 (p. 20).

¹⁸⁷ Max Dorsinville remarquait déjà dans son étude sur Senghor et la thématique de l'exil que le terme « exil » comportait plusieurs aspects. « The multiple forms of exile for Senghor and for all colonised people are (1) the exile of the colonised man educated in a colonial context ; (2) the exile of the colonised man in the metropolis ; (3) the psychic exile of the colonised man wherever he may be ; (4) the exile of the artist ; (6) the exile of being in the world of modernity ». Voir : Max Dorsinville, « Senghor or the Song of Exile », in *Literature and Exile*, ed. by David Bevan (Amsterdam and Atlanta : Rodopi, 1990), pp. 62-73 (p. 69).

¹⁸⁸ Mireille Rosello indique aussi que les écrivains antillais eux-mêmes ne sauraient définir exactement leur exil : « les peuples de la Martinique et de la Guadeloupe ne guériront jamais de leur exil, ne parviendront peut-être jamais à le définir. Il est ici arbitraire et inutile de faire fonctionner une différence entre « exilés », « émigrés », « expatriés », etc. » Voir : Mireille Rosello, *Littérature et identité créole aux Antilles* (Paris : Karthala, 1992), p. 92.

¹⁸⁹ Sam Haigh, « From Exile to Errance », in *The Francophone Caribbean Today*, pp. 60-81 (p. 62).

¹⁹⁰ Alors que le sens fixe et premier du mot « exil » impliquait un départ « obligé » du pays natal, aujourd'hui, le départ imposé n'est plus inhérent à l'exil, Mardorossian affirme que nous devons rester vigilants quant à l'emploi du mot « exil » car sa signification n'est plus la même. Elle avance que dans certains cas, ce que nous prenons pour l'exil est sans doute de la « migration » - un terme qui implique que le(s) départ(s) est (sont) volontaire(s) et multiple(s). Voir : Carine Mardorossian, « From Literature of Exile to Migrant Literature », *Modern Language Studies*, 32 :2 (2002), 15-33 (p. 15).

epistemological ruptures and entangled in multicultural contexts [...] in which [they] construct new identities for themselves ». ¹⁹¹

La complexité de la définition de l'exil provient de notre difficulté à catégoriser les différentes expériences de l'exil qui fourmillent inséparablement et qui peuvent être amalgamées dans un même texte littéraire comme c'est le cas dans *L'Exil selon Julia*. Que cela soit l'exil lié à la nostalgie, au voyage volontaire ou à la quête identitaire, nous avons entrepris d'aborder ces différents exils comme une expression de transitions d'adolescence. La « transition » comporte aussi l'idée de rupture qui est propre à l'exil, le franchissement géographique d'un pays à un autre ou dans le même pays, la problématique de l'espace liminal entre deux ou plusieurs pays. De plus, elle renvoie aux étapes ou phases par lesquelles passe un personnage et évoque les changements et les évolutions psychiques qu'il subit ainsi que les progrès qu'il accomplit pour définir son identité toujours transformée, plurielle et multiculturelle.

Nous voulons démontrer dans cette analyse que l'exil prend sa source dans la rupture ; à la suite de quoi il se fracture et devient ainsi une série de transitions qui déterminent la transformation identitaire des personnages. Cette transformation, qui évolue constamment au fur et à mesure du changement des données de l'exil, nous permet de comparer les personnages, deux adolescents, - l'adolescence étant le moment transitionnel entre l'enfance et le monde de l'adulte est donc propice aux multiples changements - et de comparer aussi deux romans distincts l'un de l'autre : *L'Exil selon Julia* de la guadeloupéenne Gisèle Pineau ¹⁹² et *Faims d'enfance* du réunionnais Axel Gauvin. ¹⁹³

¹⁹¹ Elisabeth Mudimbe-Boyi, « The Poetics of Exile and Errancy in *Le Baobab fou* and Simone Schwarz Bart's *Ti-Jean L'Horizon* », *Yale French Studies*, 83 :2 (1993), 196-212 (p. 196).

¹⁹² Pineau Gisèle, *L'Exil selon Julia* (Paris : Stock, 1996). Toutes les références sont de cette édition et apparaîtront entre parenthèse dans le texte.

¹⁹³ Axel Gauvin, *Faims d'enfance* (Paris : Seuil, 1987). Toutes les références sont de cette édition et apparaîtront entre parenthèse dans le texte.

Dans un premier temps nos réflexions porteront sur la rupture causée par l'esclavage dans *L'Exil selon Julia*, ce dernier étant le pivot central de l'exil géographique¹⁹⁴ du roman, et dans un deuxième temps, nous examinerons la rupture provoquée par la colonisation française qui a amené un exil linguistique, évoqué dans *Faims d'enfance*. Dans ces deux romans nous comparerons l'expérience de deux adolescents de sexe différent, nés dans des pays éloignés l'un de l'autre et qui, confrontés à leur histoire, sont tous deux lancés dans une quête identitaire, où leurs expériences du monde qui les entoure joueront réciproquement un rôle déterminant dans leur formation identitaire.

II. *L'Exil selon Julia* de Gisèle Pineau : l'exil géographique

L'Exil selon Julia est un roman autobiographique où l'écrivaine se raconte et se redécouvre dans la peau du jeune personnage de Gisèle et de la narratrice. Celle-ci est née en France et y vit avec ses parents, Maréchal, soldat de carrière et Daisy. Gisèle raconte des événements qui se sont passés bien avant sa naissance tels que la vie de ses parents dans leur famille respective, leur rencontre et leur désir de partir. Gisèle ajoute à ses réminiscences, son propre témoignage : ses souvenirs d'Afrique, sa vie en France et surtout les histoires de Julia, sa grand-mère paternelle, communément appelée Man Ya.

Dans le cadre du roman, l'exil¹⁹⁵ est difficile à définir et peut prêter à confusion. L'exil de Maréchal et Daisy diffère de celui de Man Ya et de celui de Gisèle. En effet, Maréchal et Daisy décident volontairement de partir tandis que Man Ya y est obligée. Quant à Gisèle, « it [exile] is an ill-defined sense of

¹⁹⁴ Alexandra de Cauna souligne que c'est autour des années 1970 que s'organise un renouveau de la géographie culturelle qui amène la littérature et la géographie à tisser des liens. La géographie, concernant l'espace, le milieu, le territoire et la région, sera mise en corrélation avec le culturel, soit l'identité, la valeur, la mémoire et la représentation (voir : *L'image des quartiers populaires dans le roman antillais* (Paris : Karthala, 2003), p. 8). De Cauna analyse certaines œuvres de Gisèle Pineau et en particulier *L'Espérance-Macadam* où le quartier antillais, considéré comme un espace vécu et lieu de mémoire, revêt des aspects négatifs. D'ailleurs, dans les romans de Pineau le lieu est souvent lié à la mémoire culturelle comme par exemple dans *L'Exil selon Julia*, *Chair Piment* ou encore dans *La Grande Drive des esprits*.

¹⁹⁵ *L'Exil selon Julia* n'est pas le seul roman pour adulte de Pineau comportant le thème de l'exil. Humberto Oliveira mentionne le double exil d'Éliette Florentine, protagoniste de *L'Espérance-Macadam*. Voir : « Migrations, exils et reconfigurations identitaires dans *Aaron D'Yves Thériault et L'Espérance-Macadam*, de Gisèle Pineau », *Babilônia : Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, 2-3 (2005), 91-107 (pp. 110-111).

« homelessness » and she attaches it, at different times, to various geographical locations in her search for a concrete place with which to identify it ». ¹⁹⁶ Pourtant, la narratrice ne fait aucune distinction entre ces trois types d'exil, comme nous le voyons dans le choix de son vocabulaire romanesque, surtout quand il s'agit de Man Ya : « elle [Man Ya] débarque tout juste en terre d'exil » (mon emphase, p. 38) et du jeune couple : « pourquoi ont-ils emmêlé leurs destins dans l'idée d'un exil ? » (mon emphase, p. 28) ; puis, elle affirme que Daisy, pareille aux autres épouses des militaires, « avaient dit oui [...] à l'exil » (mon emphase, p. 14). Gisèle Pineau donc évoque dans son roman différents types d'exil ¹⁹⁷ (intentionnel, forcé ou subi). Elle attribue à certains types d'exils une fonction « migratoire ». Michel Laronde explique qu'effectivement, Gisèle Pineau mélange assez souvent l'exil et l' (im)migration dans ses romans en établissant un lien entre littératures de « post-contact » (c'est-à-dire des DOMs) et les littératures d'immigration (tout en sachant que les littératures de l'exil précèdent ces derniers types de littérature). Ceci étant mention, Michel Laronde indique que certains romans de Pineau sont quand même plus portés sur l'exil que sur l'immigration : « in *L'Exil selon Julia* and *Un papillon dans la cité*, the physical organization of the text between two spaces, Guadeloupe and France, is symbolic of a dialectic of exile ». ¹⁹⁸ Nous remarquons que pour Laronde, l'exil se traduit comme un mouvement constant entre deux pôles différents, à savoir la Guadeloupe et la France. Gisèle Pineau, quant à elle, inclut un aspect migratoire.

Pour Pineau, en mélangeant ces différents types d'exiles, la notion d'exil en général est comprise comme un amalgame d'expériences, de ruptures et de sentiments contradictoires. Tout cela montre la complexité brute dans laquelle se trouve plongée une jeune adolescente qui n'arrive pas encore à démêler ces différences et à définir clairement son identité. Gisèle débute sa quête identitaire dans l'incompréhension et dans la confusion de l'exil. En questionnant l'exil, elle se remet aussi en cause. En effet, le début du roman correspond à une période de questionnement : « c'était l'âge où je remuais des questions en quantité » (p. 20) écrit-elle. L'écrivaine déploie alors son roman comme une carte géographique du monde où seuls quelques endroits ont

¹⁹⁶ Sam Haigh, « Migration and Melancholia », *French Studies*, 60 : 2 (2006), 232-250 (p. 247).

¹⁹⁷ Michel Laronde, « Displaced Discourses : Post(-)Coloniality, Francophone Space(s), and the Literature(s) of immigration in France », in *The Francophone Caribbean Today*, pp. 175-192 (p. 183).

¹⁹⁸ Laronde, « Displaced Discourses », p. 183.

été foulés par les pieds de sa famille. Cette carte métaphorique représente aussi le tracé identitaire de Gisèle dans lequel elle recherche l'établissement d'une relation au monde et d'une unité utopique. L'adolescence de Gisèle est en elle-même une rupture ; une rupture symbolisée géographiquement dans le texte par son départ de l'Afrique où elle a vécu sa tendre enfance pour commencer sa nouvelle vie en France. Bien que le temps en Afrique soit relativement court et presque enfoui complètement dans l'oubli, le pays reste pour Gisèle un port d'attache, car c'est probablement là que son imaginaire d'enfant s'est le plus développé, créant pour elle un monde à caractère magique qu'elle refuse d'oublier. L'Afrique symbolise l'unité nostalgique de l'enfance et l'insouciance que Gisèle désire retrouver.

Cette enfance est pourtant une phase définitivement accomplie de sa vie. Gisèle ne pourra pas reconstituer entièrement ce souvenir d'Afrique, pays dans lequel elle a vécu entre 1960 et 1961,¹⁹⁹ période durant laquelle elle allait sur ses cinq ans. Elle déclare :

je me souviens peu des jours passés sur cette terre-là. Je vois des amandiers immenses, lents à se mouvoir comme des vieux-corps perclus qui ne branlent pas un poil de peur de lever une douleur. Ils jettent des taches d'ambre sur une terrasse que le soleil blanchit (p. 19).

Dans cette description de son souvenir de l'Afrique, le temps est figé. Les amandiers ne bougent presque pas et la visibilité est faible car le soleil brille fortement jusqu'à blanchir les taches d'ambre sur la terrasse. L'impossibilité de se souvenir clairement se traduit aussi dans le style d'écriture de l'écrivaine, style qui devient beaucoup plus saccadé, créant des phrases incomplètes, en suspens, dont on essaye de deviner la suite, comme dans les citations suivantes : « des colonnes larges comme des pattes d'éléphant » ou encore « le bord de la mer était loin, la brousse aussi ... » (p. 19). La première phrase, en principe une phrase nominale, n'a pas pour but de donner un sens logique. Elle est une courte juxtaposition d'images qui s'organise dans une brève

¹⁹⁹ Dans les années soixante, alors que l'Afrique noire travaille sur son indépendance, les Antilles vivent sous la domination française [avec le général de Gaulle au pouvoir]. « Des Antillais serviront de fonctionnaires dans les colonies africaines de la France, et cela même après l'indépendance » affirment Chamoiseau et Confiant (Chamoiseau and Confiant, *Lettres créole*, p. 174). De plus, comme ils le mentionnent, certains avaient développé un amour profond [Maréchal devient totalement fasciné par la mère patrie dans le roman] pour la France tandis que d'autres se sont alliés à des mouvements anticolonialistes (p. 175). Voir aussi Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p. 245.

comparaison faisant figure d'une sorte de photo mentale qui surgit du fond de la mémoire de Gisèle. La deuxième phrase est incomplète. Elle se termine par des points de suspension qui indiquent qu'il lui est impossible d'en dire plus sur la mer et la brousse, à part seulement attester leur présence. L'expérience de l'Afrique comme le souvenir du pays, est limitée. Gisèle se souvient qu'elle n'a jamais vu d'animaux sauvages et qu'elle ne pouvait même pas se promener dans les champs de manioc derrière sa maison, car ils étaient infestés de serpents. L'expérience de l'Afrique est essentiellement fondée sur l'imaginaire de l'enfance qui s'alimente des récits à suspens des adultes et des livres d'images. Gisèle possède une vision quasi exotique de ce pays où elle imagine de « grandes aventures », des « expéditions sauvages peuplées d'une faune imprévisible. Eléphants, lions rugissants, grands singes, zèbres et girafes allaient par troupeaux dans les savanes brûlées » (p. 19). Gisèle se forge une image occidentale de l'Afrique où Tarzan fait figure de héros et où « les chasseurs d'ivoire et des explorateurs anglais [...] suivaient des Pygmées » (p. 19).

La vision utopique de l'Afrique est fondée sur une unité imaginaire enfantine qu'aucune rupture ne saurait troubler : « l'Afrique toute entière, ses représentations colorées [...] passaient et repassaient dans nos esprits, échappant à tous les remparts du quartier militaire français » (p. 20). Pourtant, cette utopie trouve la place qui lui est due dans le réel car, comme l'affirme la narratrice, « il reste des photos de ce temps-là... » (p. 20) ; les photos, preuves tangibles que l'Afrique a réellement existé, mêlent l'imaginaire au réel, et permettent à la narratrice de se retrouver, dans un univers contradictoire mais unitaire où elle se complait : « j'ai longtemps gardé le sentiment d'avoir perdu quelque chose. L'Afrique lesta autrefois ces cruels bagages » (p. 20). La recherche utopique de Gisèle renvoie à son désir le plus cher d'appartenir à ce continent. L'Afrique ne sera pas cependant ce lieu d'appartenance qu'elle recherche et avec lequel elle tente d'établir des liens profonds. En effet, Gisèle ne se définit pas en tant qu'Africaine car sa famille ne parvient pas à s'intégrer totalement en Afrique : « l'Afrique nous avait pourtant toujours tenus à distance, comme si la couleur de la peau seule ne faisait pas la famille... » (p. 20). Gisèle ne cache pas le trouble et le vide identitaire qui l'envahissent.

Prise d'un désir de quête, elle fouille l'histoire pour comprendre ce sentiment d'exil qui s'empare d'elle et qui s'enracine en même temps dans le désir d'exil de ses

parents. Comme l'affirme Beverley Ormerod, ce sont Gisèle et ses frères qui souffrent le plus de l'exil : « Gisèle and her siblings [...] are presented as the truly displaced characters in this narrative, with an incomplete awareness of their own alienation, but an urgent need to define their identities in the light of Caribbean cultural history ».²⁰⁰ La liberté des parents devient l'expression du vide intérieur de Gisèle.

En effet, étant militaire de carrière, Maréchal a visité un grand nombre de pays : « Maréchal raconte. Il a parcouru le monde. La Dominique, l'Amérique, l'Afrique » (p. 26) et d'autres endroits tels que le Congo, Brazzaville, le Zimbabwe, le Cameroun, le Tchad et Madagascar (p. 14). Le monde est métaphoriquement un espace ouvert où les personnages se sentent libres de se déplacer. Nous sommes loin de la définition originale de l'exil qui présuppose quitter un pays par obligation et contre sa volonté. Il va de soi que Maréchal et Daisy sont comparables aux oiseaux migrateurs ; une image forte qui revient dans le roman. Ainsi Daisy, en attendant son départ pour la France, fixe les mornes de la Guadeloupe qui « font comme des ailes cassées d'un oiseau qui prendra jamais son envolée » (p. 26), décrivant parfaitement l'état d'âme présent du personnage qui se sent prisonnier dans son pays et qui rêve de partir : « il lui faut des horizons d'hivers, des hirondelles pour ouvrir le printemps, des aubes rouges d'automne, des étés à Paris » (p. 26). Cette utopie de la liberté devient réelle quand Daisy se marie enfin avec Maréchal, son mariage garantissant son passeport pour la France, symbole de succès et de civilité. Aux yeux de Daisy, la France équivaut à un « grand augure de romances, belles robes, bals, souliers vernis et falbalas ... » (p. 15). De même pour Maréchal, la France est surtout la Mère Patrie et celle du respectable Général de Gaulle.

Plus qu'un simple désir de voyager et de quitter la Guadeloupe, ils voient tous deux en la France un pays neuf, loin des humiliations de l'esclavage, où ils vivraient la liberté. L'exil en France est donc fortement recommandé ; pour beaucoup c'est une heureuse façon de s'en sortir : « ... Enfants ! Rien, il n'y a rien de bon pour vous au Pays [...]. Profitez pour apprendre le français de France... Combien de Nègres vous envie, vous n'en avez pas idée » (p. 18). En effet, malgré une touche d'ironie

²⁰⁰ Beverley Ormerod, « Displacement and Self-Disclosure in Some Works by Gisèle Pineau » dans *Ici-là*, pp. 211-227 (p. 215).

provenant de cette citation, la Guadeloupe est décrite comme une terre maudite parce qu'elle incarne les humiliations et la souffrance amenées par l'esclavage. Bien que la Guadeloupe soit le pays natal de Maréchal et de Daisy, elle est aussi l'île qu'ils veulent fuir, ce qui met en relief un problème d'affiliation au territoire.

Ce problème d'affiliation au territoire guadeloupéen est pour beaucoup la cause de la rupture géographique et identitaire de Gisèle.²⁰¹ Cependant, la vie en France, supposée lui apporter tout ce dont elle a besoin, ne convient pas pleinement à Gisèle. L'adolescence est un passage difficile où l'apparence physique, l'intégration et l'appartenance sont des notions clés et problématiques pour l'adolescent qui tente de se définir. Gisèle n'échappe pas à cet engrenage et elle en souffre. Elle tente de s'accrocher plus que tout à son enfance qui commence à lui échapper. Vivre la rupture avec son enfance est d'autant plus dur que la bulle protectrice imaginaire de l'Afrique se dégonfle pour laisser place à une réalité beaucoup plus cruelle. En d'autres termes, la confrontation au réel met fin à l'enfance et lance le début de l'adolescence, période initiatique où le personnage doit apprendre et se préparer à devenir adulte. La famille qui se rend en France croit être arrivée en terre de « civilisation ».

²⁰¹ Beverly Ormerod affirme que les problèmes familiaux qui mettent en cause la relation entre parent et enfant est un thème récurrent dans les romans antillais. Elle soutient : « in Guadeloupean literature, the dysfunctional family has often been used to represent, in microcosm, negative aspects of Caribbean society that stem from the psychological damage of past slavery » (Voir : « The Parent-Child Relationship in Gisèle Pineau's Work », pp. 137-150). Comme elle l'indique, cela ne s'applique pas à *L'Exil selon Julia* qui met en relief une relation positive entre l'adulte (Man Ya) et l'enfant (Gisèle) (p. 141), contrairement aux autres romans tels que *La Grande drive des esprits* ou encore *L'Espérance-Macadam* où la famille est désunie et où la magie, parfois, est cause de cette désunion familiale. Ormerod avance que dans *L'Exil selon Julia*, Man Ya assure la bonne transition de Gisèle d'un état vulnérable à un état de confiance en soi (p. 140). En effet, Gisèle, qui souffre du racisme, se sent d'abord incapable de surmonter cet affront, mais progressivement grâce à Man Ya (et aussi à sa mère Daisy), elle apprendra à devenir plus forte.

La France, plus précisément Paris,²⁰² est un espace rêvé car il incarne le confort et le succès : « sur cette photo-là [...]. Ils [la famille de Gisèle] ont sur la figure un air qui dit : « Messieurs et dames, nous avons eu raison de prendre le chemin de la Métropole. Nous sommes beaux, bien habillés, chaussés de neuf » » (p. 22). Les enfants y trouvent aussi leur compte. C'est en France que Gisèle apprend à lire, à écrire et fait sa rencontre avec la littérature. Elle y apprend la langue française (p. 58) et elle y développe un amour profond pour toutes sortes de lectures et en particulier, la lecture romanesque (pp. 62-63). Gisèle et ses frères se vantent de vivre en terre de « civilisation », de parler le français et d'avoir tout le confort nécessaire. « Nous parlons le français, belle langue. Nous voulons croire en notre privilège de grandir en France, d'avoir échappé aux champs de cannes, au parler créole, à la case sans télévision ni eau ni électricité, ni bidet ni baignoire » (p. 83).

Pourtant, même si la France représente le territoire où Gisèle grandit, elle ne correspond pas à un endroit idyllique. Gisèle y apprend la marginalisation et le racisme. Déjà à l'école communale, elle se dit être « la seule négrillonne parmi tous les petits Blancs en tablier gris » (p. 57). Son initiation par rapport à sa « différence » s'articule premièrement par la prise de conscience de la connotation très négative de la couleur noire de sa peau. L'institutrice de sa classe qui est raciste voit en Gisèle « la Noire » (p. 60), une élève à haïr : « la dame avance sur moi. La rage démonte son visage » (p. 60) et à punir, notamment par des coups de règles sur les mains (p. 62). Plus loin vers la fin du roman, Gisèle raconte dans une de ses lettres à Man Ya qu'une autre institutrice, Madame Baron, la traite comme un animal : « elle m'a punie en m'obligeant à entrer sous son bureau. Comme un chien à la niche. Je suis son souffredouleur. Elle n'aime pas voir ma figure de négresse, ma peau noire » (p. 152).

²⁰² Gisèle Pineau situe souvent ses personnages dans l'espace parisien peut-être parce qu'elle y a vécu elle-même. Paris est mentionné dans *L'Exil selon Julia* ainsi que dans *Chair Piment* comme un endroit de malaise, là où les personnages se sentent toujours quelque peu étrangers. En ce sens, le Paris de Pineau est le même que celui de Tony Delsham et d'Axel Gauvin pour qui Paris est un lieu d'illusions où les personnages sont souvent voués à l'échec. Remarquons comme l'affirme Romuald-Blaise Fonkoua que pour Glissant [ainsi que pour Pineau] « Paris est une ville particulière qui permet en même temps le déracinement et l'enracinement du voyageur antillais [...] [car] étranger et familier, l'Ailleurs est un dedans. Dans le même temps, l'Ailleurs ne peut être perçu comme un espace familier, en dedans, parce qu'il est géographiquement un espace en dehors de lui [...] » (« L'espace du « voyageur à l'envers » », in *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada* ed. by Jean Bessière and Jean-Marc Moura (Paris : Champion, 1999), pp. 99-123 (pp. 104-105)).

Dans cette transition importante de la vie de Gisèle, elle se prépare à la période de l'adolescence, Gisèle observe et enregistre ses différentes impressions et expériences, selon le pays de résidence. Elle se souvient encore de l'année 1961 où sa famille s'était rendue à la Guadeloupe. Elle avait cinq ans (p. 39). Cette période en rupture avec le temps d'Afrique représente un autre moment de bonheur enfantin. La vie à la Guadeloupe semble suspendue dans l'imagination de l'enfance. Gisèle se souvient de la crème cacao que lui préparait majestueusement sa grand-mère maternelle (p. 46), les histoires de l'esclavage et les superstitions locales (p. 49) qui alimentent son imagination. Cette expérience du pays natal prendra plus d'ampleur avec l'arrivée de Man Ya en France, forgeant l'identité de Gisèle. La rencontre de Man Ya et de Gisèle sera capitale dans l'histoire. Pour la première fois, Gisèle va pouvoir mesurer et comparer le sentiment d'exil de ses parents avec celui de Man Ya. Maréchal et Daisy sont heureux de pouvoir voyager à leur gré mais « sans le vouloir vraiment, ils laissent une corde lâche, entre eux et le pays natal » (p. 29). Ils en gardent une nostalgie qui se ravive aux colis locaux de Man Bouboule, mère de Daisy, décrits comme des « trésors emballés » (p. 29). Gisèle écrit que ses parents « parlent du Pays avec nostalgie et dépit... ils l'aimaient [...] comme un amour de jeunesse qu'on n'arrive pas à oublier » (p. 29). En vérité ce sentiment n'a rien de comparable avec celui de Man Ya qui vient d'arriver en France : « elle débarque tout juste en terre d'exil et cinq encablures de chaînes viennent d'être ajoutées à son existence » (p. 38). La France représente pour ces personnages des choses totalement différentes. Pour Maréchal et Daisy, la France est un « pays de grande civilisation » (p. 39), tandis que pour Man Ya, c'est un pays froid qu'elle ne comprend pas : « la froidure entre dans la chair et perce jusqu'aux os. Tous ces Blancs-là comprennent pas mon parler. La France, c'est un pays de désolation » (p. 55). Alors que Maréchal et Daisy prennent toutes les mesures pour s'éloigner du pays natal, Man Ya tente tout pour se rapprocher le plus possible de la Guadeloupe. Elle veut retourner au pays. Mais avant son retour à la Guadeloupe, elle devient un modèle de référence pour ses petits-enfants : Man Ya illustrant « à elle seule toutes ces pensées d'esclavage » (p. 84).

Elle raconte des histoires de cette période, elles-mêmes racontées par sa mère, relatant « les longueurs de mer traversées. Le fouet. La misère des champs de cannes.

Le poison. Le tambour. La désespérance. Les chaînes. La peur. La ruse » (p. 84). N'étant seulement qu'une étrange vieille dans la vie de ses enfants (p. 83), elle devient la figure centrale pour ses petits-enfants. Le personnage de Man Ya qui fonctionne telle une métonymie de l'histoire montre que le lien entre Gisèle et Man Ya n'est pas uniquement filial mais aussi historique et culturel. Comme l'évoque la protagoniste, Man Ya fait revivre l'histoire alors que d'autres refusent de s'en souvenir : « pour manman, le passé est mort et enterré » (p. 115) ; « seule Man Ya ose nous instruire » (p. 111). Man Ya raconte le premier départ de l'Afrique, comme une déchirure car il ne fut plus possible d'y retourner. En effet, cet exil est chargé d'un aspect négatif persistant. En terre d'exil, en Guadeloupe, où les esclaves ont vécu la torture de l'esclavage et où l'avenir s'annonçait amer, il voguait dans les esprits un grand désir de retourner en Afrique, pays d'origine qui fut idéalisé : « y'a en d'entre eux qui [...] se mirent à dérouler des théories lumineuses, espérant retrouver [...] le chemin d'avant le grand voyage » ; « des canots, baptisés *L'Espérance* et emplis de vivants furent livrés à la mer immense qui les avala d'un seul revers de lame » ; « y'en a qui s'en consolèrent jamais et repartaient, en songe, le nez au vent, les ailes déployées » (p. 112). Dans ces citations se révèle la monstruosité de la mer. Avec le terme « avaler », la mer acquiert une caractéristique presque bestiale produisant l'image d'une masse d'eau géante vivante qui se nourrit de la chair des hommes et de leur espoir (*L'Espérance* étant un nom courant pour ces canots). Elle est aussi une arme tranchante suggérée par le mot « lame » qui dans ce cas ne se réfère donc pas seulement, selon sa définition, à une vague violente. Ceux qui rêvaient de retourner en Afrique, comme évoqué dans la citation, devenaient des oiseaux (comme l'indique « les ailes déployées ») qui erraient au-dessus de la mer en vue d'une terre. Ces ailes qui se déployaient sont subjectives du rêve et de la liberté que donne le rêve de voyager sans péril, faisant justement de l'Afrique un continent plus idéalisé que concret. Le retour fut compromis car la plupart d'entre eux ne se souvenaient plus de leur souche identitaire. « Retour-pas-la-peine », disaient les plus blasés. Où aller ? Dans village et en quelle famille remettre son corps ? Le nom des tiens ? La langue qu'on parle là-bas ? » (p. 112).

La séparation avec l'Afrique s'affirme alors en tant que rupture historique et géographique. Ce pays d'origine n'est plus tout à fait celui des esclaves affranchis car

dans l'impossibilité de retourner en Afrique, ils durent rester dans leur pays natal. « Et, puis, il y en avait qui, se donnant la main, voulaient se construire un pays sur cette Guadeloupe » (p. 113). Mais les habitants esclaves furent traqués et le goût de la liberté en terre de Guadeloupe parut dérisoire : « ils ne croyaient qu'à moitié à cette liberté » (p. 114). Quand Gisèle partit pour l'Afrique avec sa famille à l'âge de cinq ans, elle ne se rendit pas encore compte à quel point, l'Afrique jouerait un si grand rôle dans l'élaboration de son identité historique. Elle s'attache à cette terre dont elle veut garder des souvenirs et sans le vouloir, son départ d'Afrique génèrera presque le même sentiment d'exil que ces ancêtres avaient alors ressenti quand ils durent se séparer à tout jamais de l'Afrique. En effet, au début du roman, Gisèle associe son départ d'Afrique à « cette perte, pesante comme un deuil, manque sans définition » à l'impression d'avoir « longtemps gardé le sentiment d'avoir perdu quelque chose » (p. 20) ; un sentiment que pendant longtemps ses ancêtres eux-mêmes ont gardé car ils ne pouvaient plus retourner en terre africaine. Par la suite, Gisèle elle-même sera hantée par les origines africaines de ses ancêtres ; une hantise alimentée par les histoires de Man Ya. « L'idée de l'esclavage habita mes nuits. [...]. Lequel de mes ancêtres avait connu ces fers ? D'où venait-il exactement ? Son nom ? Sa langue ? Tout était effacé... » (p. 114). Il s'établit alors une filiation entre Gisèle et ses ancêtres, grâce à l'intervention de Man Ya qui l'aide à prendre conscience des valeurs historiques et identitaires inhérentes à l'Afrique. Par ailleurs, ce « manque sans définition », tel que Gisèle l'évoque, serait ressenti non seulement tout au fond d'elle-même, à titre personnel, mais aussi à titre collectif puisque ce « manque », associé à la rupture historique, proviendrait de l'esclavage.

L'identité de Gisèle se construit progressivement. Après le départ de Man Ya pour la Guadeloupe, elle rêve aussi de partir pour le pays de ses origines. Finalement, Maréchal se décide. La famille se rendra aux Antilles le 10 janvier 1970. Ce voyage est une autre rupture et une autre transition dans la vie de la jeune fille. Il concrétise la rupture finale avec l'enfance et l'épanouissement de l'adolescence. Cette période de ruptures successives est une phase de transitions et de transformations rapides riches en événements. La rupture provoquée par le voyage aux Antilles commence à se ressentir avec les questions que se pose Gisèle. Elle demande, par exemple : « comment démêler les rêves de la réalité ? » (p. 169). Les rêves appartenant au

domaine de l'imaginaire et qui ont grossi ses expériences enfantines du monde, dans l'optique de l'extraordinaire et du magique, sont maintenant prêts à se distinguer et à se détacher du réel. Gisèle a treize ans (p. 185) quand elle arrive avec sa famille à la Martinique d'abord, puis, à la Guadeloupe. C'est un âge clé de l'adolescence où la porte se ferme tout doucement sur l'enfance. Gisèle en est consciente : « je me trouve un peu vieille [...] pour courir avec eux [les enfants antillais et ses frères et sœurs]. Mais j'y prends du plaisir, même si je me trouve grande et ridicule à courir et suer » (p. 198). Gisèle voudrait quitter l'enfance, période qu'elle chérit plus que tout, en aspirant devenir une jeune fille comme les autres Antillaises de son âge :

Jouer à cache-cache n'est plus de ton âge, ma fille ! Laisse ça à Suzy. Tu veux te coiffer en chignon, défriser tes cheveux... En même temps, tu continues à [...] courir après les cerfs-volants de l'enfance qui ne sont déjà plus que des petits points noirs dans le grand bleu du ciel (p. 198).

Gisèle veut et se sent prête à grandir. Elle comprend que l'enfance est déjà loin. Ces « petits points noirs » qui suggèrent les aléas de l'enfance tranchent et s'opposent au « grand bleu du ciel », métaphore de l'adolescence. C'est la transition du petit au grand, du restreint à l'ouverture, du sombre à la couleur. Un nouvel espace se dessine sous les yeux de Gisèle ; un espace qui n'est plus parsemé de regrets et d'oublis, mais un espace encore inconnu qui laisse place aux nouvelles sensations et aux nouvelles choses à découvrir. Ce nouvel espace de l'adolescence constitue l'aspiration de Gisèle car, comme elle l'indique au début du roman, elle recherchait une couleur aux photos en noir et blanc²⁰³ du passé : « je voulais des noms sur des visages. Je voulais des dates, des couleurs apposées sur le noir et blanc des photos. Des humeurs. Des mots pour dire l'impalpable et l'immatériel, l'insignifiant et l'oublié » (p. 20). Cette couleur et ces humeurs, Gisèle les découvrira aux Antilles en tant que jeune adolescente. Devant ce nouvel univers qui est une nouvelle transition de la vie, Gisèle se défait de son cocon pour devenir une chrysalide. L'image du cocon se dessine à l'évocation de son corps couvert de piqûres de moustiques. « La peau de mes jambes s'étend comme un pays percé ; les soiffards piquent et percent ; des trous [y sont] laissés par des séances acharnées d'arrachage de croûte » (p. 196). Le pays des

²⁰³ Les photos se réfèrent aussi au titre du premier chapitre « Noir et blanc ».

Antilles lui-même se trouve secoué. Maréchal prend possession d'une maison où il élève des animaux. Après cet « état de grâce » (p. 204), vinrent ensuite des épidémies, des décimations et le cyclone Dorothy (p. 206). Puis, le pays reprit de nouveau vie. Ce début d'adolescence est donc tourmenté par des ruptures et des transformations successives. Elle doit apprendre à s'intégrer aux Antilles : « il faut apprendre [...] à porter le coco à la bouche pour en boire l'eau, sans jeter la moitié » ; « apprendre à manger le *nannan* du coco avec une cuillère taillée [...] dans la noix » (p. 201). Puis enfin, la rupture définitive entre l'enfance et l'adolescence s'accomplit. L'imaginaire et le réel se font de plus en plus distincts. « Je croyais avoir tenu fidèle le souvenir de Capesterre. Je voyais plus grande la route qui gagnait la case antique de Man Boule... La case de Man Boule était tombée dans les dimensions de l'ordinaire » (p. 212). Les images et les gravures de saints couvrant les murs de la case « avaient perdu leur fascinant pouvoir de protection. Le charme était brisé » (p. 212). Le roman s'achève et se referme sur l'adolescence épanouie de Gisèle : « Lisa et moi apprenions à coudre, à marcher à la martiniquaise, à danser sur les rythmes de Rico Jazz... nous étions assises devant la cuisinière à raidir nos cheveux au fer chaud. À étaler le vernis sur nos ongles » (p. 211).

Beverley Ormerod indique qu'il est assez extraordinaire et chanceux que Gisèle n'éprouve pas un sentiment marginal accablant comme elle l'a ressenti en France. A la Guadeloupe, ne parlant pas le créole, elle aurait pu ne pas s'intégrer aussi rapidement. En comparant l'expérience de Man Ya en France à celle de Gisèle à la Guadeloupe, ces deux pays représentant le pays étranger où les deux personnages se trouvent voués à l'inconnu, Beverley Ormerod remarque un fait très important. Man Ya n'apprend rien de nouveau et d'enrichissant en France, alors que Gisèle se retrouve et se découvre dans la Guadeloupe de Man Ya : « there is no element of self-discovery in Julia's [Man Ya's] Parisian experience : there is self-disclosure, a constant, unselfconscious revealing of self, which is to become the culturally determining factor in the life of her grand-daughter Gisèle ». ²⁰⁴ La France comparée à la Guadeloupe apparaît donc comme un espace fermé, symbolisé par l'unique porte de l'appartement parisien que Man Ya critique : « cette unique porte pour entrer et sortir de l'appartement. Une seule porte qu'il faut tenir fermée à clé toute la journée »

²⁰⁴ Ormerod Noakes, « Displacement and Self-Disclosure in Some Works by Gisèle Pineau », p. 215.

(p. 81). La vie dans la cité est proche de celle vécue en prison, où tout semble interdit : « il ne faut pas marcher au milieu de la rue » ; « ne pas s'éloigner, au risque de se perdre » ; « ne pas quitter l'appartement sans carte d'identité » ; « ne pas causer aux inconnus » ; « ne parler à personne » ou encore « ne pas sortir sans manteau » (p. 81). La Guadeloupe, par contre, apparaît être synonyme de liberté ; une liberté représentée par le grand nombre de portes que contient la maison de Man Ya. La case de Man Ya au pays natal « n'était pas une case ordinaire, c'était la maison à cinquante portes, devant, derrière, sur les côtés » (p. 215) et les interdits de France sont abolis. L'espace est ouvert et spacieux. Nous passons des rues de Paris qui « ne peuvent pas être plus tortueuses que les voies insondables des Écritures » (p. 81) au jardin fantastique de Man Ya où toutes flores grandissent près d'une source (p. 216) et où Man Ya grimpe aux arbres sans à priori : « elle enlaça un tronc d'arbre, et disparut dans les branches. Nous laissa à terre, la tête renversée en arrière, hébétés, scrutant le mystère des feuillages » (p. 217).

Le pays natal ou pays d'origine est aussi un espace de paix intérieure. Ormerod indique qu'une fois que chez elle, la tourmente de Man Ya cesse : « when she finally escapes from France, she resumes her rural existence in Guadeloupe as the natural location of her being, without trouble and self-questioning ».²⁰⁵ S'il en est ainsi pour Man Ya, il en est de même pour Gisèle qui n'échappe pas au bien-être que procure l'immensité de la Guadeloupe.

Au moment où le monde de l'adolescence s'ouvre, l'espace géographique s'ouvre aussi, célébrant le retour aux sources où l'identité est plurielle et multiculturelle. L'espace s'élargit dans ces divers mélanges. Le passage de l'enfance à l'adolescence reflète le passage d'un petit univers rigide à un univers étendu et multiple, comme le suggère la mode vestimentaire aux Antilles :

On quitte la rigueur des jupes plissées, la bonne tenue des chemisiers à col Claudine. On tombe dans les mélanges de pois et rayures, les assortiments ton sur ton, les coupes et découpes, les pans, les froufrous (p. 203).

²⁰⁵ Ormerod Noakes, « Displacement and Self-Disclosure in Some Works by Gisèle Pineau », p. 215.

Ce passage met bien en relief la transition de l'enfance à l'adolescence où tout devient possible et où les données se multiplient, s'assemblent et se font contraste comme dans un tissu et dans la confection d'un habit de jeune fille. En effet, l'espace restreint et rigide que représente la France par les jupes plissées et les chemisiers à col, qui correspondent à la tenue correcte et exigée des enfants, contraste avec l'espace ouvert de la Guadeloupe. C'est-à-dire, un pays où les idées les plus insolites se manifestent par les mélanges de pois et rayures et les différentes coupes et textures du tissu guadeloupéen. Toute cette variété et ce mélange symbolisent parfaitement le métissage racial et culturel du pays. Gisèle et ses frères, en se rendant seuls à la mer, se rendent compte de l'originalité du pays : « tout ici-là est étonnement, tant misère et grandeur, beauté et laideur s'entrecroisent, s'imbriquent et se chevauchent » (p. 177). Les habitants qui peuplent l'île sont de toutes races et cultures donnant les mélanges les plus impressionnants : on y compte des « chabins [...], négresses à cheveux défrisés, d'autres coiffées en afro portant boubou africain, mulâtresses à longues tresses [...], capresses à yeux clairs, Nègres rouges, albinos roses à cheveux jaunes, mélangés indéfinissables, métis à figures d'Arabes [...], Blancs rouges sur le dos, les mains tachées de son, Blancs à cheveux grainés, Chinois blancs [...], Indiens malabars sombres » (p. 181). Ce mélange se retrouve aussi dans la nature avec les différents arbres et animaux qu'il faut apprendre à reconnaître et à nommer (p. 178). Tout cela contraste avec la France des années soixante où la plupart des habitants sont de même race. Comme Gisèle le remarque : « on ne trouve que des Blancs alentour » (p. 12).

La différence entre l'ouvert et le fermé se remarque encore dans la grandeur du pays. La France est perçue comme un « continent » : « Nous voulons croire à notre évolution, au bonheur de vivre sur un continent » (p. 83) indique la narratrice, c'est-à-dire un espace large contrairement à la Guadeloupe d'abord conçue comme une « île », suggérant l'étroitesse de l'espace mentionnée au début du roman (p. 29). Pourtant à l'inverse de la France, la Guadeloupe représente toujours « le pays natal » ou encore tout simplement, avec une lettre capitale : le « Pays ». La lettre capitale dénote l'appartenance au pays natal dont les limites n'existent pas. « Quel est ce pays-là, immense – sûrement cent fois l'Afrique et la France réunies ? » ; « C'est mon Pays ! répète manman. Il a vu ma naissance » ; « le Pays inconnu nous semble infini

dans le noir des yeux de manman » (p. 22). L'infinité du pays natal résulte du fait que le pays rassemble en lui toutes sortes d'origines et de cultures. L'ailleurs demeure donc au sein même du pays, non en dehors de lui. « Le lieu d'où on émet la parole, d'où on émet le texte, d'où on émet la voix, d'où on émet le cri, ce lieu là est immense » affirme Glissant.²⁰⁶ Le retour aux sources est effectivement réussi grâce à Man Ya qui a su guider Gisèle vers la Guadeloupe. « J'ai perdu les cailloux de mon Pays, mais j'y retourne. Man Ya a marqué le chemin » (p. 174).

Nathalie Schon ajoute qu'il faut interpréter le roman comme « une conciliation de l'héritage créole ».²⁰⁷ Selon elle, l'opposition binaire de la France et de la Guadeloupe est indéniable et elle est représentée par deux personnages féminins : Daisy et Man Ya. Ainsi le prestige que Daisy attribue à la France contraste avec la simplicité de Man Ya. Schon soutient pourtant que « les deux personnages ne forment qu'un » et qu'eux deux symbolisent l'entre-deux identitaire de Gisèle : « l'Antillaise vacille entre deux univers symboliques figés dans un projet de société idéal, pays ambigu, à la fois familier et étranger ».²⁰⁸ Cet héritage créole se voit aussi dans la valeur que revêt la langue créole qui recrée un espace unitaire. On note qu'il s'établit un parallèle entre Gisèle et la Guadeloupe qui, toutes deux, entrent dans une phase de transition positive suggérée par un changement d'attitude par rapport à la langue créole. La Guadeloupe du temps de la jeunesse de Daisy portait un message différent de celle de 1970. Daisy se souvient de cette époque. « Un homme qui te parle en français est un monsieur civilisé... Un bougre qui te crie en créole est un vieux nègre de la race malélevée » (p. 210) lui disaient ses proches. Mais en 1970, ces paroles d'antan « reviennent à Daisy comme un refrain radoteux sur un disque rayé » (p. 210). Alors qu'avant les habitants s'efforçaient de ne plus parler créole, les enfants de Daisy qui ne connaissent pas le créole « veulent ressembler à ceux d'ici. Ils s'efforcent à parler le créole. Mais l'accent parisien ne les quitte pas » (p. 209). Pourtant, les Antilles gardent encore en leur sein un tiraillement de vieux rapports de force qui oppose les descendants d'esclaves et les descendants des colons : « dans la cour de l'école, des Blanches qu'on appelle Békées se retrouvent entre elles, minorité.

²⁰⁶ Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 29.

²⁰⁷ Nathalie Schon, *L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises* (Paris : Karthala, 2003), p. 193.

²⁰⁸ Schon, *L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, p. 193.

Elles ne se mélangent pas aux autres races et même pas aux Blanches de France, les *zorèys*. Elles comptent parmi leurs ancêtres des anciens maîtres de l'esclavage » (p. 187). Elles parlent cependant le créole, langue commune des habitants du pays : « elles parlent le même créole que les négresses ou les Indiennes, les mulâtresses, les chabines et les métis d'ici » (p. 187). Le créole comme langue commune réussit à établir une certaine égalité entre les différentes classes et races. Dans *L'Exil selon Julia*, le conflit qui oppose le français et le créole fait partie du passé ; tandis que dans *Faims d'enfance* d'Axel Gauvin, le français détient toujours un statut supérieur au créole.

III. *Faims d'enfance* d'Axel Gauvin : l'exil linguistique

À la Réunion, il demeure une réelle préoccupation quant au choix de la langue au niveau de l'écriture. Il est évident que le cercle intellectuel réunionnais veut se montrer créatif quand à l'emploi d'une langue romanesque nouvelle où le français comme le créole²⁰⁹ y trouveraient leur place. Il n'était pas question dans les années soixante d'écrire en créole ;²¹⁰ il était plus naturel de s'exprimer en français.

Par ailleurs, le créole avait soi-disant un déficit lexical et il était alors inimaginable d'aborder l'écriture d'un texte seulement en créole. Il existe un

²⁰⁹ Natalie Schon explique que la productivité littéraire en langue créole augmente aux Antilles ; mais dans les écrits martiniquais, comparés aux écrits guadeloupéens, le français est plus utilisé comme langue narrative. Cependant, comme le note Schon, cela est en train de changer. Raphaël Confiant, qui voulait attirer plus de lecteurs en écrivant en français, s'est mis à produire ou à traduire (lui-même étant le traducteur ou confiant la traduction à certains spécialistes) des romans et des nouvelles en créole (tels que *Jik dèyé do Bondyé* (1975) ou *Bitako-a* (1985)). Natalie Schon indique que les écrivains guadeloupéens écrivent dans la langue de leur choix : « Maryse Condé et Gisèle Pineau ont choisi le français, Sylviane Telchid, le français et le créole de façon simultanée [...] » (« Stratégie créole : étude comparée des littératures martiniquaise et guadeloupéenne », *Glottopol*, 3 (2004), 131-141 (p. 131). Il faudrait quand même clarifier que si Gisèle Pineau écrit en français, nous trouvons des dialogues, des expressions et des mots créoles (traduisez ou non dans le texte) qui authentifient l'univers créole guadeloupéen. L'étude de John Kristian Sanaker montre que *L'Exil selon Julia* par exemple contient « un peu plus d'une trentaine de mini-textes en créole, allant d'un simple mot à des répliques s'étalant sur plusieurs lignes ; la grande majorité des exemples sont des répliques de Man Ya » (« L'autre langue en cinéma et littérature : Comprendre ou ne pas comprendre, c'est la question », *Romansk Forum*, 20 (2005), 131-140 (p. 137)).

²¹⁰ Jean-Louis Joubert mentionne que les années soixante furent des années chargées de préoccupations aux Antilles tout comme dans les îles de l'océan Indien car la départementalisation ralentissait la décolonisation. Ce changement dans l'histoire a amené l'apparition des auteurs de la créolité tels qu'Édouard Glissant ou encore Gisèle Pineau aux Antilles et tels qu'Axel Gauvin et Monique Agénor à la Réunion (« Des îles et des courants », *Notre Librairie : Revue des littératures du Sud*, 143 (2001), 78-85 (p. 83)).

problème linguistique parce qu'il y a un décalage entre langue et espace, puisque la langue coloniale ne peut exprimer l'espace colonial. Cette situation ne permet pas à un sujet colonisé ou préalablement colonisé de s'affilier entièrement à son espace, car c'est dans la langue du colonialiste qu'il s'exprime, se décrit et se définit ; équivalant aux idées d'Édouard Glissant qui déclare que son pays n'a jamais été officiellement le sien : « je crois aussi que dans mon pays et dans ma terre *le titre* est à d'autres ». ²¹¹ En effet, cela pose un problème Relationnel car « si tu cesses d'être toi, où sera la relation ? Si je me fais librement (librement ?) toi, dans quels langages ou dans la mienne, échangerons-nous ? ». ²¹² Il est en effet impératif d'inventer son propre langage afin de se redéfinir en fonction de sa diversité culturelle et identitaire. Tout le problème réside là ; c'est-à-dire comment se dégager de cette identité du même afin d'affirmer sa diversité ?

Albert Memmi expose très clairement que le colonisé se retrouve enfermé sur lui-même, opprimé à l'intérieur comme à l'extérieur. En d'autres termes, le colonisé n'est pas reconnu comme adulte. Il est donc obligé de porter un masque qui l'oblige à s'intérioriser et à accepter en même temps d'être à l'écart de toute action. Memmi affirme donc que « la sclérose de la société colonisée est donc la conséquence de deux processus de signes contraires : *un enkystement né de l'intérieur, un corset exposé de l'extérieur* » [italiques par l'auteur]. ²¹³ Le colonisé est en marge de son histoire et en marge de la société, affirme Memmi. ²¹⁴ Il existe, en effet, diverses méthodes pour maintenir le colonisé à l'écart. Parmi nombre d'entre elles, se comptent la francisation, l'infériorisation et la déshumanisation ; quelques points que nous aborderons dans cette section, dans l'analyse du roman d'Axel Gauvin. La francisation est dans le texte littéraire le point central autour duquel l'infériorisation et la déshumanisation s'organisent. Elle prend son origine, comme le mentionne Édouard Glissant, dans toutes sortes de domaines, comme par exemple: dans les structures sociales (l'école, la fonction publique et la religion), dans les idéaux (la citoyenneté française, le « développement » et l'Europe) et dans le langage (l'émiettement du créole et sa syntaxisation par le français). ²¹⁵ Dans le cadre du

²¹¹ Édouard Glissant, *Intention poétique* (Paris : Seuil, 1969), p. 42.

²¹² Glissant, *Intention poétique*, pp. 151-152.

²¹³ Albert Memmi, *Portrait du colonisé - Portrait du colonisateur* (Paris : Gallimard, 1985), p. 120.

²¹⁴ Memmi, *Portrait du colonisé - Portrait du colonisateur*, p. 111.

²¹⁵ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 87.

roman, l'école est un espace en marge où les personnages sont confrontés aux processus de francisation qui découlent de la mission civilisatrice coloniale. L'école et l'enjeu de la langue font, en effet, partie du projet de l'assimilation française attestant du colonialisme qui existe toujours dans les îles. « Le colonialisme pourchasse [...] notre langue, essentiellement à l'école qui est le principal instrument de l'assimilation »²¹⁶ affirme Axel Gauvin dans son essai *Du créole opprimé au créole libéré*.²¹⁷ Le colonialisme par l'assimilation a provoqué, selon Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, « une triple rupture : on passe de l'oral à l'écrit, c'est une rupture par l'énoncé ; on passe de la langue créole à la langue française, c'est une rupture par la langue ; on passe du conteur à l'écrivain, c'est une rupture par accélération ». ²¹⁸ L'enkystement que nous allons analyser est un produit de plusieurs éléments combinés et il est surtout linguistique. Le colonisé est maintenu en marge de la société, par la rupture qui se fait au niveau de la langue, dans une structure sociale primordiale qu'est l'école. *Faims d'enfance*²¹⁹ est un roman qui met en situation cette idée.

Tout comme *L'Exil selon Julia* de Gisèle Pineau, *Faims d'enfance* met en scène un jeune adolescent qui, comme Gisèle, se trouve confronté à un problème identitaire. Baya, un jeune Réunionnais d'origine indienne, vient juste de perdre sa mère. Il part avec son père vivre dans les hauteurs de l'île où il fréquente une nouvelle école, microcosme de la nouvelle société dans laquelle il se retrouve et où il est le seul noir parmi les petits blancs des hauts. C'est une transition difficile pour Baya qui doit assumer son identité culturelle d'origine indienne que d'autres critiquent. Le problème d'intégration de Baya correspond à une phase pénible, mettant en relief la difficile transition de l'adolescence pendant laquelle Gisèle et Baya se remettent en cause. Contrairement à *L'Exil selon Julia* où Gisèle voyage de pays en pays, et qui expose son identité plurielle et multiculturelle, *Faims d'enfance*

²¹⁶ Axel Gauvin, *Du créole opprimé au créole libéré* (Paris : L'Harmattan, 1977), p. 60.

²¹⁷ Cet essai est un manifeste linguistique en faveur du créole exposant les raisons pour lesquelles le créole fut opprimé en conséquence de la glottophagie du colonialisme français. Axel Gauvin y démontre que le créole n'est pas un patois mais bien une langue qui nécessite de se réaffirmer. Car contrairement aux idées préconçues, le créole n'est pas une langue dans laquelle on ne peut rien exprimer. Pour qu'il soit remis en valeur et acquière enfin un statut de « langue », Gauvin apporte des solutions, notamment le choix et la création d'une graphie (syntaxe, grammaire).

²¹⁸ Chamoiseau and Confiant, *Lettres créoles*, p. 90.

²¹⁹ Le roman fut d'abord écrit en créole, puis traduit en français. Le Seuil a maintes fois refusé de le publier (le même problème s'est produit pour son autre roman *L'Aimé*). Voir : Jean-François Samlong, *Anthologie du roman réunionnais* (Poitiers : Seghers, 1991), p. 113.

ne va pas au-delà des frontières de l'île qui apparaît tel un endroit fermé et malade, sous l'emprise et le poids de la langue française qui enlève aux enfants la joie et leur bien-être. Le roman s'ouvre sur une école où Soubaya Caroupoullé (surnommé « Baya ») fait sa rentrée des classes. Dès son premier jour à l'école, Baya refuse de manger à la cantine car il y a du bœuf au menu du jour. D'origine indienne, manger du bœuf lui est interdit par sa religion ; ce que Yvonne, la cantinière, ne veut aucunement accepter. Il fait la rencontre d'Ary, frère de Lina, qui ne vient à l'école que pour profiter de la nourriture scolaire, et de qui il deviendra l'ami, en raison de son attirance pour Lina. Il est tout d'abord provoqué par Joues Roses, aussi appelé « Ptite Tonne », un autre élève très porté sur la nourriture, qui il s'affrontera. En lui plantant un manche de cuiller dans la paume de la main, Baya par cette action finit par s'intégrer et se faire des amis, tels que Raymond et Mano. La première directrice étant malade, une nouvelle vient prendre sa place. Celle-ci décide de leur apprendre à manger correctement, des plats typiquement métropolitains, afin d'essayer de faire d'eux des êtres « civilisés ». Mais, voyant que les élèves ne font aucun effort, elle érige une barrière, entre elle et eux.

Contrairement à Gisèle qui entre à peine dans le monde de l'adolescence à treize ans, Baya a ses « quinze ans révolus sur la tête » (p. 12) et effectue sa dernière année scolaire, en vue d'obtenir son Certificat d'Études. Le protagoniste se distingue tout de suite du reste de ses camarades. Non seulement, il semble être le plus âgé, mais aussi le seul noir d'origine indienne de toute l'école. En effet, le protagoniste²²⁰ écrit qu'il est un « grand dadais au milieu de toute cette marmaille », « le seul Noir parmi les Blancs » (p. 12). Au cœur de l'adolescence, Baya s'y trouve mal à l'aise car viennent s'ajouter à son âge et à sa couleur de peau, la perte récente de sa mère et son immersion dans un nouveau milieu où il est l'étranger. Baya passe par une transition où il refuse d'abord de s'intégrer. Du fait de son repli sur lui-même ou par timidité, il ne veut goûter à aucun des plats scolaires. Ce refus d'intégration s'effectue simultanément au niveau de la langue. En effet, la communication verbale est un problème pour Baya comme pour les autres personnages. Baya écrit plus qu'il ne parle. Ses pensées nous sont livrées dans son journal intime sous forme de

²²⁰ Le roman n'est pas autobiographique, mais est présenté tel un journal daté où le protagoniste raconte ses journées scolaires et écrit ses pensées. Le protagoniste est donc aussi le narrateur de l'histoire.

commentaires et de descriptions. Sa parole se fait donc écriture. Dans son journal, Baya remet parfois en situation des scènes de dialogue entre lui et ses amis, mais le plus souvent, Baya se fait l'observateur muet de la scène et rapporte par écrit les dires des uns et des autres. Il interviendra, au total, une dizaine de fois oralement dans le roman dans des conversations toujours très brèves, où il ne dit qu'une phrase courte à la fois et de manière très espacée.

L'intégration ne se fera pas par la prise de parole du protagoniste, mais par le geste et la force physique. C'est ainsi qu'il affronte Joues Roses, le persécuteur des autres élèves, en lui plantant un manche de cuiller dans la main. Cet acte est cependant interprété comme un échange oral. Ainsi, Raymond, un ami de Baya, vient lui rapporter que Joues Roses lui demande de ne plus lui adresser la parole (p. 29). Baya écrit : « mais quelle parole ai-je bien pu m'abaisser à lui adresser ? C'est ma cuiller qui a parlé, pas moi ! » (p. 29). Baya ne parle jamais à Joues Roses, mais ces deux personnages se comprennent au-delà de la parole, dans l'expression du geste. Plus loin dans le texte, le langage corporel de Baya est suffisant pour arrêter un début d'altercation entre Joues Roses et Ary : « il se précipite, la main droite levée, prête à frapper. Je [Baya] le regarde tout droit dans les yeux. Il [Joues Roses] comprend au vol que mes poings brûlent de [lui] dire deux petites paroles bien dures » (p. 40). Le regard de Baya parle aussi bien que ses poings. Le protagoniste s'affirme physiquement et non verbalement, sauf quand il s'adresse occasionnellement à Raymond et à Ary : prouvant ainsi que ces deux personnages, qui méritent la parole, sont considérés comme des amis. La parole donne un statut au personnage. Dans son journal, les paroles transcrites de ses compagnons sont dignes d'être préalablement sélectionnées par le protagoniste et ont pour celui-ci une réelle valeur. Ce sont des paroles qu'il juge aptes à être entendues, bien qu'elles ne soient pas toujours raisonnables. Il s'agit parfois de blagues et de jurons que le protagoniste recueille dans son journal, comme pour briser les interdits de l'école. Pourtant, le plus souvent Baya monologue et se re-raconte ses journées à l'école. Ainsi, quand il regrette d'avoir planté son manche de cuiller dans la main de Joues Roses, il ne parvient pas à le dire tout haut. Au contraire, ce sont des pensées qu'il garde pour lui-même tout au long du roman : « non, tu n'as aucun regret ! Ta colère s'est fanée. Le petit doigt tu ne lèverais plus contre lui, mais de regrets, jamais ! » (p. 19). L'utilisation du pronom

personnel « tu » se réfère au protagoniste, attestant d'un retour que le protagoniste effectue sur lui-même et révélant le vrai fond de sa pensée.

L'exil linguistique s'établit alors par une communication qui ne se fait pas par l'intermédiaire de l'oral. Les adultes prennent surtout la parole pour affirmer, voire abuser de leur autorité. La parole est un ordre et n'exige pas de réponse de la part des élèves. Quand elle n'est pas agressive, elle est mielleusement subversive. Les mots d'Yvonne, la cantinière, s'organisent et se bousculent dans des phrases essentiellement exclamatives et interrogatives. Quand Ary met son pied bot dans son assiette, elle intervient sur un ton provoquant qui tout de suite établit un décalage entre elle et les enfants : « espèce de singe, je vais te faire éclater, moi, ton gros melon d'eau ! Alors que le monde mange, il faut que tu l'exhibes, toi, ta belingèle gangrenée ! Tu ne peux pas comprendre que c'est dégoûtant ? » (p. 32). La parole d'Yvonne se fait menaçante et violente, celle-ci s'allie presque toujours au geste qui est tout aussi agressif. Une fois les mots prononcés, Yvonne « empoigne les cheveux d'Ary et [...] elle n'arrête pas de cogner sa pauvre grosse tête » (p. 32). L'attitude violente d'Yvonne se répète ainsi dans le roman sans réponses et sans observations de la part de Baya. Les élèves abusés par Yvonne ne répondent pas à ses exclamations ou à ses questions. Baya ne relève pas dans son journal les réponses de ses camarades. Le droit à la parole est donc restreint ou placé sous silence. Silence qui symbolise justement le décalage et la rupture entre l'état d'enfant et le monde adulte. Si Yvonne se croit autorisée au droit de parole, c'est parce qu'elle détient un certain statut. Raymond affirme à Baya que celle-ci serait la maîtresse du maire : « Raymond, la voix pleine de respect, m'avait confié qu'Yvonne est [...] la grosse amie du maire. Ce respect s'était changé en admiration mêlée de crainte » (pp. 30-31). Yvonne revendique d'autant plus une place à part²²¹ qu'elle est aussi l'assistante de la

²²¹ Il faut noter que bien qu'Yvonne se distingue des élèves par son « statut », elle reste néanmoins un personnage en marge des élèves et de la directrice. La plupart des personnages du roman sont à leur façon isolés. Nous ne faisons pas vraiment la connaissance de l'ancienne directrice car elle est décrite comme souvent malade et alitée. À l'écart de l'école comme du roman, la nouvelle directrice apparaît. Baya n'évoque pas d'autres professeurs. Les seuls personnages qui pourraient s'unir à la directrice sont le maire et le docteur, mais ceux-ci n'interfèrent que très peu dans le domaine scolaire. Les élèves eux-mêmes ne se mélangent pas toujours. Les filles et les garçons sont séparés lors des cours et du déjeuner. Entre les garçons, persiste une compétitivité féroce. Baya nous apprend que Joues Roses terrorise les autres élèves. Lui-même est l'objet du racisme des autres à cause de sa couleur de peau et de son origine indienne (p. 45).

directrice, dont elle imite sérieusement les moindres gestes, aspirant par là à un statut plus respectable.

La directrice, consciente de son rôle civilisateur, utilise la parole pour faire des « discours », comme l'écrit Baya : mais des discours moralisateurs que les élèves ne comprennent pas. Elle dit qu'elle avait été mal acceptée en France parce que, comme eux, elle mangeait et s'exprimait comme une « sauvage ». C'est pourquoi elle avait pris la décision de faire de ses élèves des personnes « civilisées » (p. 70). Mais en réponse à tous ces mots, Baya écrit que « Ary ne comprend que peu de choses à ce discours » et que lui-même ne comprend pas « qu'est-ce qu'elle veut bien dire par là ? » (p. 70). Le rapprochement, qui aurait dû se faire entre la directrice et les élèves au'quels elle raconte les craintes et les humiliations de son expérience personnelle en Métropole, ne se fait pas. Malgré toutes les explications, le décalage se maintient entre professeur et élèves. La communication ne passe pas car la directrice choisit de communiquer en langue française ; une langue que bon nombre d'élèves ne comprennent ni ne parlent. Ainsi le discours ne rapproche pas, il maintient à l'écart. Les seuls mots accessibles aux élèves sont ceux d'origine créole, tels que le nom de plats réunionnais que la directrice ne peut traduire en français. Quand elle fait son discours, Ary ne réagit qu'au nom de « rougail saucisse ». « L'évocation de l'aubergine à la viande fumée le fait saliver » (p. 70) : une réaction qui annule le message que tente de faire passer la directrice. En effet, elle est là pour les mettre en garde contre cette nourriture créole et détourner leur appétit dans le bon sens, en ne leur faisant manger que des plats métropolitains. Puis, la parole de la directrice change de ton. Du discours moralisateur, elle passe au discours subversif, en devenant le porte-parole du maire. La propagande pour les élections du maire s'installe dans l'école, sous le contrôle de la directrice qui incarne la voix de l'autorité et presque de la dictature. Dès son apparition en classe, avec l'aide d'Yvonne, elle impose le silence (p. 168). En même temps, elle déballe les sorbets, desserts peu ordinairement donnés à la cantine, et les offre aux élèves : « avec le sourire d'Yvette Horner dans les paquets de cigarettes JOB » écrit Baya, la directrice s'adresse aux élèves en annonçant : « le dessert d'aujourd'hui est cette magnifique surprise que notre maire vous offre, et de l'argent de sa poche encore » (p. 169). La nourriture prend alors une ampleur différente. Comme la parole de la directrice, elle devient un objet de

propagande sur lequel elle organise subversivement sa menace. Plus loin dans le texte, elle prétend que les élèves ne déjeuneront pas, provoquant des sentiments de révolte dans le but de mener à bien le message de sa propagande : « rassurez-vous ! on vous apporte immédiatement votre repas. Mais si Maisonneuve n'est plus maire, si on a laissé l'autre lui voler sa place, notre plaisanterie deviendra [...] réalité » (p. 173). La rupture s'effectue entre deux mondes différents : celui de l'adulte qui prend la parole et celui de l'adolescent qui vit en exil linguistique. On y perçoit aussi une rupture dans le comportement de l'adulte. La nouvelle directrice renie son identité culturelle réunionnaise et s'affirme en tant qu'Autre, assimilée à la France. En d'autres termes, la rupture, qui se trouve dans la distance qui sépare les adultes et les adolescents, est un espace conflictuel et problématique, car il souligne l'exil par lequel doivent passer les adolescents pour pouvoir un jour s'exprimer. Mais l'exil n'est pas un passage, il est permanent.

La parole n'appartient pas aux élèves, considérés comme des êtres n'ayant pas de statut assez important pour s'imposer dans la société, et cela est symbolisé dans le roman sous forme d'exil linguistique. L'adolescence est certainement une transition clé car elle représente le moment de grandes transformations aussi bien physiques que psychiques. La manipulation subversive au cœur de ce roman a lieu au moment où se produisent les changements propres à l'adolescence pendant lesquels l'adulte se construit et prend forme. L'école se présente comme une institution qui se doit de former les esprits et les croyances des élèves. Parallèlement, l'école est un endroit de passage, une transition de l'adolescence, où le protagoniste doit s'affirmer. Tel que l'affirment Madeleine Cottenet-Hage et Kevin Meehan « the francophone novel [...] often uses the passage through school as a strategy for exploring the crisis and tensions of the protagonists' psychological development ».²²² L'école, comme le suggère le roman, n'est pas le lieu de la parole. C'est le lieu de la marginalisation de l'enfant comme de l'adolescent qui se trouvent dans une position d'exil linguistique. Effectivement, Barry Goldson affirme : « they [les enfants et les adolescents] are excluded from adult society and their marginalisation is confirmed and guaranteed by

²²² Madeleine Cottenet-Hage and Kevin Meehan, « « Our Ancestors The Gauls... » Schools and Schoolings in two Caribbean novels », *Callaloo*, 15 (1992), 75-89 (p. 76).

legal obligation and the rule of law ». ²²³ Coupé du monde adulte, l'adolescent est livré à lui-même, seul, face à ses préoccupations. L'école que nous décrit Baya est un monde à part où les élèves doivent apprendre à oublier leur identité culturelle pour embrasser celle de la Mère-patrie. *Faims d'enfance* met l'accent sur le fait que l'exil a lieu au sein de l'île, dans l'enceinte d'une école locale, dans les hauteurs de la Réunion.

L'auteur met en gros plan cette école où tout le roman se déroule. Le but est de montrer que les problèmes linguistiques et identitaires commencent bien dans cet encadrement. En effet, l'école donne l'impression d'un lieu abandonné, en rupture avec le monde extérieur. Le narrateur ne fournit aucune description quant à son emplacement ; sauf qu'il s'agit d'un endroit retiré et entouré d'un champ de cannes. Il semble ne rien y avoir au-delà des frontières de l'école, bien que le narrateur relate la présence (invisible ou presque) d'autres personnages tels que le père du protagoniste, les parents d'Ary et de Lina, un docteur et un maire qui n'apparaissent pas physiquement dans le roman. Tout d'abord, nous assistons à l'abandon des écoliers par la quasi-absence de la directrice, puis, par la description que nous fait l'auteur du milieu misérable dans lequel les personnages évoluent et finalement, par un délaissement au niveau de l'apprentissage scolaire. Au moment où le chapitre s'ouvre, la directrice de l'école n'apparaît qu'une seule fois dans le texte. Elle ne se montre pas non plus à la rentrée des classes (p. 12). Le reste du temps, elle demeure absente et malade, cloîtrée dans sa chambre comme le signale Baya : « on dit qu'elle est sûrement attaquée par la maladie, [...] les volets de sa chambre sont fermés, probablement taqués du dedans » (p. 26). Dans cette citation, on discerne la volonté délibérée de la directrice de se couper du monde, car elle ferme les volets de l'intérieur de sa chambre. Il se pourrait que la maladie la maintienne au lit, mais cela n'explique pas pourquoi elle s'enferme. D'une certaine façon, bien que faisant intégralement partie de l'école, la directrice est comme en exil, laissant les élèves sans surveillance, discipline et apprentissage scolaire. Il règne une atmosphère d'abandon. Le matériel scolaire, tels que les tables de la classe et les plateaux pour servir la nourriture à la cantine, sont tous détériorés. « Les tables ! Elles s'agitent comme une queue de chien ! [...] Leurs tenons en sont usés, leurs mortaises toutes

²²³ Barry Goldson, « Childhood : An Introduction to Historical and Theoretical Analyses », in *Childhood in Crisis*, ed. by Phil Scraton (London : Routledge, 1997), pp. 1-26 (p. 19).

lâches » (p. 27) ; « les pauvres plateaux ne sont plus que hausses, baisses, cabosses et bas-fonds » (p. 27). Les élèves vivent dans des conditions misérables, devant boire à la fontaine comme ils peuvent : « on n'a pas de verre, ni de gobelet ! » (p. 37). Ils n'ont guère accès à l'éducation, ce qui est révélé par leur exclusion de la bibliothèque : « mais peut-on appeler bibliothèque ces quelques pauvres livres sous cadenas, que je lirai en huit jours si la directrice accepte de les prêter » (p. 12) et par l'illettrisme de certains d'entre eux (Baya : « graver un seul mot est au dessus de ses possibilités, il [Ary] ne sait, ne saura jamais l'écriture et même pas de son nom ! » (p. 24)). L'interdiction de la lecture et l'illétrisme impliquent le droit restreint à la connaissance qui pourrait forger l'esprit des personnages et les encourager à prendre la parole. Les personnages sont donc maintenus à l'écart de l'éducation, quand bien même ceux-ci se trouvent dans une enceinte scolaire. C'est un paradoxe qui dénonce la situation encore colonialiste à la Réunion où le système éducationnel français, imposé au colonisé, ne permet pas la liberté d'expression, mais exige la subordination au modèle européen. Bien que l'école accueillant en elle toutes sortes de personnages (cantinière, jardinier, directrice, élèves, etc.), se donne un aspect unitaire, elle reste un lieu fracturé. Pour créer cette unité, l'auteur utilise un jeu de superpositions. Ainsi, la salle de classe sert aussi de réfectoire : « il n'y a pas de salle exprès pour la cantine : nous mangeons dans la classe » (p. 25) ; l'habitat de la directrice se situe sur l'emplacement scolaire et sa chambre, qui plus est, se trouve accolée à une salle de classe : « le logement de la directrice se prolonge par la classe des petits » (p. 26). Par faute de moyens, les salles servent à toutes choses, ce qui permet un certain emboîtement unitaire du roman. Cependant, cette unité n'est qu'apparente puisque ce resserrement d'espace ne se présente pas seulement comme un endroit de fusion mais aussi comme un endroit restreint. L'école se resserre de plus en plus sur elle-même car Flavognien décide d'agrandir son champ de cannes tout autour de l'emplacement. La cour de l'école, qui n'est pas délimitée par des murs et qui est le seul endroit où les élèves peuvent s'adonner librement à leurs jeux, devient chaque jour plus étroite. « Il [Flavognien] veut [...] que ses champs puissent ronger la cour tout à leur aise. Les cannes [...] ne cacheraient-elles pas [...] leur impatience de passer à l'attaque du terrain de l'école ? » (p. 26).

L'école est un espace emblématique. C'est là que se fait l'imposition du système français, en commençant par la valorisation de la langue française et la négation du créole. L'école est donc un espace d'oppression de liberté identitaire culturelle. Le deuxième chapitre du roman, avec l'arrivée d'une autre directrice, fait basculer le texte dans une transition nouvelle. Cette phase correspond au « corset » auquel Albert Memmi se réfère ; c'est-à-dire quand une société se trouve dans un engrenage malsain du colonialisme.²²⁴ Le temps du délaissement arrive à sa fin, et commence une période de colonisation plus ferme, avec l'intention de transformer les élèves en véritables citoyens français « civilisés ». La colonisation commence d'abord par l'apprentissage du savoir-vivre à la française, par une mise en situation, lors d'un repas. Pour cela, comme l'affirme Baya : « elle [la directrice] est venue pas seulement pour nous apprendre à lire ou à compter, mais surtout à vivre, et tout d'abord à manger » (p. 69). La directrice apprend aux élèves comment se servir d'un couteau et d'une fourchette en les obligeant à manger des plats uniquement d'origine française. Contrairement au premier chapitre dans lequel les élèves ne disposaient pas de verre et où les tables ne tenaient pas debout, les élèves, avec l'arrivée de la nouvelle directrice, bénéficient dès le deuxième chapitre de meilleures conditions. « Les assiettes – sont flanquées d'une fourchette, d'un couteau, et précédées d'une petite timbale qui n'hésite pas à faire la cour à un grand broc d'eau » (p. 65). La volonté de la directrice de changer les mentalités s'appuie sur l'idée que le confort s'accompagne toujours de civilisation.

Il devient clair que chacun de ces couverts disposés sur la table représente métaphoriquement autant de moyens mis en place pour subversivement endoctriner les élèves, comme nous l'avons déjà mentionné à la page 104.²²⁵ Ce chapitre du roman est en décalage avec le premier parce que les élèves qui mangeaient jusque-là des plats typiquement créoles à la cantine se voient dans l'obligation de changer leurs

²²⁴ Memmi, *Portrait du colonisé - Portrait du colonisateur*, p. 117.

²²⁵ La directrice de l'école, après les avoir obligés d'apprendre à déguster la nourriture française selon les normes de civilisation, entreprend de les convaincre tout en les menaçant presque si on ne vote pas pour le maire Maisonneuve. Les élèves arrivent en classe (qui est aussi le réfectoire) et trouvent leur assiette vide. Dans la plus grande incompréhension, Adèle demande s'ils ne mangeront pas aujourd'hui. La directrice n'attendait que cela pour enfin commencer sa leçon de propagande. Elle les menace de supprimer leur repas si on ne vote pas pour le maire. « On vous apporte immédiatement votre repas. Mais si lundi, monsieur De Maisonneuve n'est plus maire [...] je serai obligée de vous dire : « il n'y a plus de manger pour de vrai ! » » (pp. 172-173). Elle insiste aussi sur la générosité du maire : « le dessert d'aujourd'hui est cette magnifique surprise que votre maire vous offre, et de l'argent de sa poche ! » (p. 169).

habitudes. Pas de sauce de sardines ni de cari saucisses à la créole, mais du « pain doré » (p. 67), des « biftecks à peine échaudés sur les deux joues » (p. 69) et des « carottes râpées » (p. 69). Bien que le pain soit appétissant, il ne remplit pas les ventres (p. 76). Les biftecks n'intéressent personne car le sang qui s'écoule soulève les cœurs (p. 69) et les carottes râpées sont une « espèce de Gros Morne fait de cheveux orange » (p. 68). Ce qui frappe le protagoniste est le manque d'épice : « c'est tout plat. Les épices, c'est pas leur fort ! Ils [les Français] ne connaissent ni curry, ni safran, ni ail, et jusqu'à ni sel ! Quant au piment, ils en ont une peur bleue » (p. 69).

La nourriture souligne l'identité culturelle de deux pays différents. D'un côté, nous avons la cuisine réunionnaise et de l'autre, la cuisine française, mais elles ne se marient pas, sauf quand l'un des personnages arrive à glisser un peu de piment dans son assiette sans que la directrice ne s'en aperçoive. Le passage d'un type de cuisine à l'autre est abrupt et avec lui, on entend que l'identité doit aussi se changer rapidement. La directrice impose à ses élèves l'utilisation de la langue française ainsi que la cuisine française, afin que la mission civilisatrice se mette en place plus efficacement. Mais au contraire, ceci provoque un conflit identitaire qui renforce la situation d'exil linguistique. En effet, on ne dit plus « on s'assoit au manger » (p. 57) ou « ma dent est piquée, les affaires doux me fait mal » (p. 58) en créole, mais « on passe à table ! » (p. 57) ou « j'ai une dent cariée. Les choses sucrées me font mal » (p. 58), des phrases exprimées en langue française.

Valérie Loichot a analysé la nourriture dans les œuvres caribéennes²²⁶ et ses observations nous permettent de voir qu'il n'y a pas de grandes différences entre ces textes et le roman de Gauvin. Car, comme elle l'affirme, la nourriture et la langue créole sont entremêlées, mettant en scène une double colonisation. « The tongue is

²²⁶Valérie Loichot, dans un entretien avec Gisèle Pineau, souligne que pour l'écrivaine guadeloupéenne, la cuisine est aussi très importante dans le fait qu'elle maintient un lien avec la culture du pays. Pineau soutient : « Creole cuisine creates deep links to the island ... to maintain a relation with the land, and I think that cooking allows one to plant roots in the land » (p. 327). La cuisine est donc une métaphore de l'identité culturelle, qui plus est, de la créolisation, comme l'indique Loichot. Gisèle Pineau, comme Axel Gauvin, utilise la cuisine dans ses romans, qui parfois ont des titres qui relèvent de la gastronomie. Loichot fait spécifiquement allusion à *L'Espérance-Macadam* (le « macadam » étant un plat martiniquais) et à *Chair Piment* (où le « feu » de la chair du piment est comparé à celui de la « chair » de la protagoniste) (p. 332). Pineau mentionne que dans *L'Exil selon Julia*, elle évoque aussi la cuisine, celle de la recette de la crème caco que prépare sa grand-mère maternelle, qui représente pour elle un dessert familial, et surtout, il faudrait ajouter, un dessert qui célèbre l'époque de son enfance passée à la Guadeloupe en 1961. « Devoured by Writing : An Interview with Gisèle Pineau », *Callaloo*, 30 (2007), 328-337.

[...] the target of a double colonization : that of eating and that of speech ».²²⁷ Loichot déduit qu'il en résulte une aliénation, puisque la cuisine, comme le langage, sont exigés du colonisé. Cette double exigence imposée au colonisé s'oppose à son mode de vie et donc, à sa réalité :

Food and language, instead of constituting the common heritage necessary to the constitution of a collectivity, disrupt community building because they exile subjects from their most immediate environment.²²⁸

L'école est en elle-même un lieu problématique car, comme le suggère Francis Affergan, elle reste un milieu loin de la « source identificatoire du sujet ».²²⁹ Le sujet colonisé sait que cet espace ne lui appartient pas car il ne peut y être lui-même puisqu'il y règne un conflit entre la tradition et l'institution : « l'histoire qu'on y raconte, qui est celle de l'universalisation de la loi, le concerne moins que les histoires privées, dans lesquelles il s'estime impliqué immédiatement ».²³⁰ En effet, dans *Faims d'enfance*, les écoliers sont obligés de chanter patriotiquement : *La Marseillaise*, *Fiers Gaulois*, *Le Régiment de Sambre-et-Meuse* et le *Chant des partisans* (p. 174). Mais le procédé d'assimilation ne fonctionne pas selon le plan élaboré par la directrice. Chanter des chansons françaises ne suffit pas à transmettre aux élèves le sentiment de patriotisme pour la France, mais renforce plutôt la moquerie : « et nous chantions, nous chantions. Lina aussi, d'abord du bout des lèvres, puis à pleine gorge, du moins entre deux éclats de rire » (p. 175). Ces chants et ces rires témoignent que les élèves n'arrivent pas à se conformer entièrement à la culture française, éloignée de leur réalité quotidienne. D'ailleurs, ils ne connaissent pas bien les paroles : ce qui provoque encore plus d'hilarité :

Nous ne connaissons que des bribes de ces romances, alors, pour qu'il n'y ait pas trop de vides, nous imitons les sons produits par la directrice. [...] Yvonne ne suit pas.
-Aux pieds d'une vigne,

²²⁷ Valérie Loichot, « Between Breadfruit and Masala : Food Politics in Glissant's Martinique », *Callaloo*, 30 (2007), 124-137 (p. 126).

²²⁸ Loichot, « Between Breadfruit and Masala », p. 126.

²²⁹ Francis Affergan, *Martinique : les identités remarquables* (Paris : Presses Universitaires de France, 2006), pp. 24-25.

²³⁰ Affergan, *Martinique*, p. 25.

Je naquis un jour ...
-Quizinjour ...
-D'une mère digne de tous mes amours ...
-Mézamour ...
-Et je suis fier –èr ...
-Èr ...
-D'être bourguignon.
-Bourguiyon (le narrateur, p. 175).

La mimésis tourne au ridicule car comme dans le chant ci-dessus, nous voyons non seulement qu'Yvonne ne connaît pas les paroles, mais qu'elle a aussi un grand problème de mise en situation. En effet, si la chanson est française, Yvonne la chante à sa façon, en créole, en la déformant phonétiquement et au niveau de la signification. « Je naquis un jour » ne correspond pas à « quizinjour », un terme qui n'existe pas en créole. Yvonne essaye de reproduire en un mot le son de la phrase en français. Il en résulte qu'elle ne comprend pas le sens de la romance qu'elle continue de chanter. « Mézamour » et le « èr » de « fier » montrent simplement qu'Yvonne n'arrive pas à garder le rythme de la chanson et essaye donc de se rattraper en prononçant les quelques syllabes des derniers mots. Nous remarquons qu'elle tente de changer la réalité française en une réalité créole qui serait plus proche d'elle. Ainsi, les paroles imitées par Yvonne en créole indiquent un décalage entre deux réalités qui s'entrechoquent. Les paroles françaises, qui sont dans les temps et continues, n'ont pas de blancs et d'hésitations et ont un sens, alors que les paroles imitées en créole n'ont aucune signification, ne respectent pas le rythme correct et sont donc discontinues. Cette romance peut être assimilée à une hyperbole ayant son apogée dans le dernier mot « Bourguiyon », qui a une sonorité et une transcription créole totalement décalées du mot français, car ces deux caractéristiques sont les marqueurs d'une identité créole, non pas celle d'une identité française et encore moins celle d'une identité bourguignonne. « Rien de plus sensationnel qu'un Noir s'exprimant correctement, car vraiment, il assume le monde blanc », ²³¹ affirme avec une touche d'ironie Frantz Fanon. Mais un Noir qui ne peut s'exprimer correctement en français et qui veut assumer le monde blanc tel que le fait Yvonne est ridicule. La raison du ridicule provient du fait que la réalité dans laquelle vivent les personnages est déformée par le mimétisme. Ce dernier a pour but, pour mission de transformer les

²³¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris : Seuil, 1952), p. 27.

personnages en citoyens français. Il est la manifestation du désir du personnage d'être un Blanc, c'est-à-dire d'appartenir à un monde soi-disant supérieur, au lieu de rester lui-même. Pourtant, Axel Gauvin nous démontre dans ce passage que le soi créole ne s'efface pas si facilement car Yvonne ne peut s'empêcher de chanter en créole.

L'auteur satirise cette situation où le créole et le français se superposent sans vraiment se mélanger. Ainsi Lina se moque des bonnes manières de la directrice de l'école et des mauvaises manières d'Yvonne. Le « te » de la citation suivante montre qu'il s'agit surtout d'une description imagée que fait le narrateur au lecteur :

Lina n'en a pas qu'une à ridiculiser [...] elle envoie carrément sa moquerie. Elle te lève, maniérée, les doigts fins de sa main fine ou t'écarte avec lourdeur les saucissons de la paluche de devant. Elle te tapote délicatement les lèvres ou te torche en souillon. Elle te grimace distingué ou vulgaire [...] (pp. 67-68).

La délicatesse dont fait preuve Lina dans ses manières françaises est aussi exagérée que la grossièreté qui ressort de ses manières créoles. L'auteur, dans le lexique qu'il utilise, accentue cette exagération en créant un contraste entre les deux différents comportements. Dans la citation, le verbe « lever » contient beaucoup plus de délicatesse qu'« écarter », puisque « lever » décrit un mouvement ascendant du geste dont la légèreté le rend distingué, tandis qu'« écarter » décrit la lourdeur d'un geste plat. Le choix du lexique permet de mettre en exergue les manières françaises ou créoles et de déterminer la classe sociale, en fonction d'une culture dite civilisée et d'une culture dite en besoin de civilisation. La finesse du geste suggère la classe sociale élevée de la directrice tandis que la lourdeur se rapporte à la classe sociale basse d'Yvonne. En effet, Axel Gauvin juxtapose les manières de ces deux classes pour en extirper l'humour. Les expressions « tapoter délicatement » et « torcher en souillon » montrent une différence de niveau de langue, mettant en contraste le courant et le familier, une différence de niveau social entre l'instruit et le vulgaire. Ainsi, par l'emploi de ce procédé, l'auteur tire la conclusion que l'infériorité et la supériorité du niveau de langue dépendent de la classe sociale.

Nous devons cependant attirer l'attention sur le fait que l'échelle de la classe sociale n'est pas uniquement caractérisée par le niveau de la langue, mais également par le choix de la langue. Effectivement, si le lexique qu'utilise Gauvin reste dans le

domaine de la langue française, il compare néanmoins les manières françaises aux manières créoles, suggérant qu'il existe un décalage entre ces deux cultures. Une bonne manière (culture) française alliée à une langue française instruite vaut plus qu'une manière créole alliée à une langue française vulgaire.²³² Le choix de la langue parlée souligne alors l'infériorité ou la supériorité de la classe sociale tel qu'Axel Gauvin le montre, en comparant le pain français et le pain réunionnais : « du pain doré dehors, et blanc dedans ! [...]. À côté, le mien [celui de Baya] fait pitié : il est tout gris, sûrement trop tendre ou trop dur [...] » (pp. 67-68) ; tout comme elle est soulignée aussi par le choix vestimentaire. La robe trop courte de Lina et le « vieux pullot de laine tout encrouté de saleté » (p. 14) de Joues Roses jurent avec le vêtement de la directrice qui porte « une robe extra comme les robes de catalogues ! » (p. 66). La peau de noir de Baya contraste avec celle de la directrice et l'aspect des élèves n'égale pas la propreté de la directrice. Par ailleurs, Joues-Roses a un « rire sale [...] un rire gras de graisse de porc et de vulgarité » (p. 16). L'auteur non seulement évoque une situation de diglossie ; c'est-à-dire la coexistence de deux langues dont l'une demeure supérieure à l'autre, établissant ainsi une barrière entre les classes, notamment entre l'élite et la masse populaire. En effet, la directrice s'associe à d'autres membres de l'élite tels que le docteur et le maire pour qui elle accepte d'adopter un comportement subversif en faisant de la propagande pour lui à l'école. De plus, le fait que l'école soit bâtie sur une ancienne ferme appartenant aux propriétaires Blancs et riches indique non seulement qu'elle demeure une propriété de l'élite mais qu'elle est une institution où l'élite fait valoir encore plus son autorité.

La sclérose s'initie par l'infériorisation et la déshumanisation des personnages. Comme l'explique Albert Memmi, la dynamique interne de la société est rouillée. La masse populaire dont fait partie l'ensemble des personnages écoliers n'est pas jugée capable ni de vivre comme des « civilisés » ni de prendre une décision qui lui soit profitable. Ce paternalisme est infériorisant, même si Marie Annick Praëne montre qu'« il y a une volonté chez Gauvin de donner une vision candide de l'île et de

²³² Remarquons que le créole fut le plus souvent traité non comme une langue, mais un patois dérivant du français, soit un niveau de langue française inférieure à la langue standard.

plonger son lectorat dans une temporalité trouble, un passé ancestral qui s'est vu mythifié, fantasmé et regretté ». ²³³

²³³ Marie Annick Praëne, *Écriture métissée dans Faims d'enfance d'Axel Gauvin* (Réunion : Université de Saint-Denis, 2002-2003), p. 2.

Il s'agit plutôt d'une époque qui demeure encore dans un système colonial où le personnage infantilisé n'a rien d'insouciant et relève plus d'un personnage rendu enfant dans un climat colonialiste.²³⁴ La directrice paternalise ainsi ses élèves en les qualifiant et en leur donnant des surnoms rabaissants tels que « Grande bête » (p. 173) ou encore « mes petits cocos » (p. 170). Comme l'affirme le narrateur : « elle est capable de [les] salir rien qu'avec des mots bien propres : « goulu », « glouton », « arriéré », « tardigrade » ! » (p. 90). La directrice profite de son autorité pour assujettir les écoliers en les infériorisant : « tu ne sais pas ce qu'est un tardigrade ? Eh bien, c'est une bête comme toi, attardée comme toi, et en plus, paresseuse ! » (p. 91).

Pour la directrice de l'école, ses élèves qui n'arrivent pas à s'habituer à l'importance de la culture française qu'elle tente de leur inculquer ne sont qu'une masse homogène grossière dont elle se fait, contre leur gré, leur porte parole. Elle prend alors une attitude définitive en associant ses élèves à une classe inférieure à la sienne. Nous nous rendons compte d'après la citation suivante que les élèves ne deviennent pas seulement une simple masse homogène mais acquièrent une caractéristique non de l'âne (animal dit « bête » et obstiné, symbolisant le cancre), mais du cochon qui est un animal associé à la grossièreté et au dégoût : « vous, cochons, verrats et truies, porcs, kadines, tioutious, vous qui ne savez que bouffer, bâfrer, goinfrer, vous bourrer, regardez un peu comme le Monde Mange ! » (p. 71).

La directrice énumère des termes soit en français soit en créole, ayant la même signification, pour amplifier la bassesse des élèves qui, à ses yeux, ne représentent que des animaux de basse-cour, alors qu'elle appartient aux gens du Monde. Les « M » majuscules de « Monde » et « Mange » indiquent que la directrice s'inclut dans une classe sociale supérieure instruite et maniérée. Cette école, en revanche, se réduit à être un zoo. Dès le début du roman, Baya remarque lui-même que c'est un « Parc à cochons ». Plusieurs personnages sont associés à des cochons : Yvonne n'a pas de bouche comme les humains mais « une gueule de cochon » (p. 30), Adèle est « un cochon oublié dans sa cage » (p. 67) et Ary bave « comme un verrot devant son auge bourrée d'eaux grasses » (p. 103). Le cochon, nous l'avons mentionné, indique le

²³⁴ Ce roman rassemble des faits réels aussi bien que fictifs. Axel Gauvin a vraiment côtoyé certains de ces personnages ayant le même caractère ou la même personnalité qu'Ary ou Gilbert-Tombe-Crise quand lui-même était scolarisé, mais il les a modifiés dans l'écriture de son roman (Entretien du 13/06/2005 à la Réunion). Il paraît juste qu'il y ait dans *Faims d'enfance* un désir d'évoquer une certaine expérience personnelle avec une pointe de nostalgie.

caractère soumis et vulgaire des personnages. Étant un animal que l'on infériorise parce qu'on croit qu'il vit dans sa propre souillure, le cochon suggère aussi que les personnages perdent leur humanité. Dans son essai *Du Créole opprimé au créole libéré*, Axel Gauvin décrit cette animalité comme une forme d'abâtardissement culturel. Selon lui, le colonialisme français a un but subversif, celui d'homogénéiser le peuple pour mieux le manipuler. « Ils [les colonialistes] ne veulent pas faire de nous des Français [...]. Ils veulent faire de nous des aliénés, des complexés incapables d'assumer leur destin collectif ». ²³⁵

Les élèves sont assimilés à des rebuts de la société, qui, se retrouvant d'une façon ou d'une autre en marge de cette école, constituent un microcosme social. Les élèves perdent progressivement leur humanité jusqu'à acquérir des caractéristiques culinaires ou être décrits sous la forme de personnages difformes, à travers un jeu de comparaisons et de métaphores. Pour accentuer la gourmandise excessive et peu flatteuse d'Ary, l'auteur lui attribue « un sourire gonflé de manger » (p. 22). Il le décrit comme une « grosse tête coco sans noix et sans lait » (p. 14). En langue créole, « coco » ne se réfère pas seulement à la noix de coco, mais aussi à la tête. Qu'elle soit sans noix et sans lait, signifie que malgré la tête massive d'Ary, elle ne contient pas beaucoup de matière grise. Ary manque donc d'intelligence. Pour décrire l'embonpoint de Joues Roses, l'auteur indique que sa main est comparable à un petit pain gonflé (p. 21). Physiquement difformes, mal à l'aise dans cette enceinte scolaire, les enfants acquièrent des similarités animales ou culinaires conduisant à leur dénaturation croissante et démontrant par là même un sérieux problème identitaire. L'apparence monstrueuse mi-humaine des personnages se compare à la structure du roman, lui-même difforme. En effet, l'auteur établit une similitude entre le « corps » physique des personnages et le « corps » du texte. Ary a un pied difforme que Baya décrit comme « un gond avec trois ongles recroquevillés sur un des bords » (p. 30).

²³⁵ Gauvin, *Du créole opprimé au créole libéré*, p. 67.

Son pied ne porte aucune chaussure contrairement aux autres enfants, mais comme eux, son pied est « gercé, péturé, fendu, crevassé comme les [leurs] » (p. 30).²³⁶ La difformité du texte se voit dans sa structure discontinue. La taille des paragraphes varie de plusieurs pages à quelques lignes qui sont parfois noyées sur toute une page blanche. Le texte est éclaté, comparable à un journal de bord dont les dates se suivent mais dont la période de temps entre les dates changent. L'auteur parfois, au lieu d'écrire les dates de manière conventionnelle (exemple : lundi 3 septembre, comme mentionné dans la première section du premier chapitre du roman), s'abandonne à déterminer les dates en se référant aux plats servis. Les dates se transforment et apparaissent parfois de la manière suivante : « Sauce de sardine, 11 septembre », « Rougail de morue, 12 septembre » et « Saucisses frites, 15 septembre ». La marginalisation et la dénaturisation sont enfants de la colonisation qui a pour principe d'éradiquer l'originalité et la créativité des colonisés, perçues comme « inférieures » aux idéologies françaises. Aimé Césaire mentionne que « la vraie culture, qui est vie et création, est remplacée par une sous-culture qui peut se définir comme consommation de la culture des autres, ou de l'autre, c'est-à-dire du maître ».²³⁷ L'aliénation du colonisé se voit donc à travers la difformité des personnages, une difformité qui accentue leur énorme frustration de ne pouvoir s'exprimer et s'affirmer en tant qu'individus. La difformité engendre un complexe et, comme tout problème de ce genre, prend son origine dans un mal-être psychologique renforcé par le regard des autres. Il va de soi qu'un être complexé par sa propre nature n'osera pas s'exprimer et se contentera de son silence, preuve de sa subordination. Le texte met aussi en relief une situation de diglossie où le créole est vu comme une sous-langue. C'est une langue atrophiée qui ne réussit pas à s'imposer autrement, limitée à certaines expressions et aux noms des plats typiques réunionnais. La rupture au sein de l'écriture renforce la rupture du colonisé avec sa culture, avec sa langue et avec lui-même.

²³⁶ Ary ainsi que Jouis-Roses souffrent implicitement d'obésité. Ary est d'abord décrit ayant une tête énorme ressemblant à un jaque, d'où lui vient le surnom « Tête-Jaque » que Baya lui donne. « Elle est impressionnante cette grosse tête de gros jaque [...] qui vous goulupiate le manger en moins de deux » (p. 12). Le surnom « Jouis-Roses » indique la grosseur de l'enfant. À ces « difformités » viennent s'ajouter Gilbert Tombe-Crise qui fait des crises d'épilepsies et Mano qui n'a pas de testicules.

²³⁷ Aimé Césaire, « Société et littérature dans les Antilles », *Études littéraires*, 6 : 1 (1973), 9-20 (p. 14).

Cependant, même s'il paraît être marginalisé par rapport au français, l'élément créole trouve sa place. Les personnages des écoliers représentent la société réunionnaise et avec d'autres personnages créoles comme par exemple Yvonne, ils sont nombreux à faire valoir l'identité créole. L'action se passe dans un environnement créole et la narration du texte d'Axel Gauvin regorge de termes créoles ou créolisés.²³⁸ L'exil linguistique est un problème que Gauvin n'arrête pas de souligner. Il revendique par là qu'un changement est nécessaire et invite à la résistance au système colonialiste qui germe dans les institutions scolaires et endoctrine les enfants dès leur plus jeune âge.²³⁹

IV. Conclusion

Faims d'enfance et *L'Exil selon Julia* mettent à leur manière l'accent sur l'éloignement des protagonistes avec l'identité culturelle. Alors que Gisèle Pineau expose les craintes d'une enfant qui entre dans l'adolescence, en s'appuyant sur l'exil géographique (lui-même étant un parcours initiatique métaphorique représentant le passage de l'enfance à l'adolescence) :²⁴⁰ Axel Gauvin souligne les préoccupations identitaires et culturelles de l'adolescence (ou la « crise » de l'adolescence) en affirmant que l'exil se fait aussi à l'intérieur de l'île. Ces deux textes nous apportent différentes définitions de l'exil qui nous invitent à réfléchir sur la complexité du terme. L'exil est d'abord cette rupture avec l'identité culturelle, qui va précipiter le protagoniste à partir à la recherche de son moi. Dans *L'Exil selon Julia*, l'espace géographique s'ouvre pour mieux embrasser la diversité de l'identité antillaise. Néanmoins, l'exil présuppose un danger, celui de rester ancré dans un espace liminal, cet entre deux mondes qui marginalise et où Gisèle craint de sombrer : « soudain, se voir debout, écartelé, comme le Nègre déchiré entre deux terres, un pied en France, l'autre en Afrique » (p. 169).

Au bout de l'exil, pourtant, se tient l'espoir ; un espoir qui raconte que les identités culturelles antillaises et réunionnaises ne se tariront pas sous les pas

²³⁸ Axel Gauvin a beaucoup plus produit en créole qu'en français. Il va de soi que *Faims d'enfance* fut ainsi publié en version créole intitulé *Bayalina* (Saint-Denis : Grand Océan, 1995).

²³⁹ La langue créole est maintenant officiellement apprise à l'école (nouvelle réforme 2003).

²⁴⁰ Beverly Ormerod Noakes déclare qu'il s'agirait plutôt d'une crise d'enfance ou bien une crise d'adolescence provenant d'une rupture avec un ancien lien de famille (« The Parent-Child Relationship in Gisèle Pineau's Work », pp. 137-150, p. 138).

écrasants de la dominance et réussiront à surmonter la rupture. En effet, dans *L'Exil selon Julia*, l'espoir se traduit par le jardin de Man Ya que Gisèle finit par voir réellement et qui symbolise la fin de sa quête, c'est-à-dire que le personnage s'enracine enfin dans une terre. Françoise Simasotchi-Bronès nous informe que le jardin créole est signe d'appropriation et d'enracinement puisque retraçant symboliquement « l'un des espaces personnels que l'esclave ait pu s'octroyer ». ²⁴¹ Le travail de Gisèle Pineau revient à explorer, à travers la Guadeloupe, le thème de l'origine. Non pas une origine perdue, mais bien une origine recréée car « l'origine n'est pas une perte, elle se construit » écrit Glissant. ²⁴² Gisèle Pineau évoque le jardin merveilleux de sa grand-mère paternelle d'où s'écoule « une eau de source éternelle, née d'une roche projetée sur ses terres par la grande Soufrière » (p. 17). Il paraît plausible que ce jardin merveilleux qui est encore lié au personnage de Man Ya fasse allusion au jardin de l'origine (p. 17) et que l'eau « de source » renvoie aussi à « l'origine » par son caractère « éternel » qui laisse supposer l'immuable point originel des racines identitaires provenant de Man Ya qui, tel un flot, s'écoule et perdure à travers le temps et l'espace. Tandis que le thème de la « faim » (p. 21), mentionné dans le roman de Pineau, est présenté comme le désir de se connaître et de se sentir chez soi dans un territoire célébrant l'union d'une grand-mère avec sa petite-fille, la faim de Gauvin tourne, elle, autour de l'amour entre deux adolescents et l'espoir qui en résulte.

En effet, *Faims d'enfance* est surtout une histoire d'amour entre Baya (un Réunionnais d'origine indienne) et Lina (une Réunionnaise blanche des hauts). C'est donc cet amour de Baya pour Lina qui lance le roman et qui détermine la vraie faim du protagoniste : « J'ai faim, si faim, car je suis sûr que Lina m'aime. Et puis je mange, je mange, je mange ! » (p. 109). Cette faim est une faim créole puisqu'elle tisse un amour entre deux Créoles Réunionnais, symbolisant l'élément créole comme lien unificateur. En effet, dans la version créole du roman, le titre « Bayalina », qui est la juxtaposition des deux prénoms des jeunes adolescents, indique que c'est l'amour qui fait l'unité du livre. De plus, bien que la prise de la parole soit clairement problématique dans le roman, le silence n'est pas toujours conçu comme négatif. Le sentiment amoureux de Lina et Baya est transmis presque toujours à travers le regard

²⁴¹ Simasotchi-Bronès, *Le Roman antillais*, p. 59.

²⁴² Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers* (Paris : Gallimard, 1996), p. 27.

(p. 92, p. 101, p. 104, p. 106, etc...). Il ne se dévoile qu'à travers lui. Baya écrit : « je lève la tête dans sa direction, que nos regards se touchent, qu'elle détourne vite la tête, et qu'elle rougit » (p. 52). La parole se fait timide et hésitante : « je ne bouge pas, je retiens ma langue [...], ma gorge s'amarre rien qu'à l'idée que je pourrais lui parler (pp. 57-58). Pour Baya, parler à Lina serait avouer ses sentiments amoureux. Ce serait à la fois se distinguer de ses autres camarades et se donner un statut privilégié : celui d'être l'amoureux de Lina. Baya n'est pas encore prêt à affirmer ses sentiments ; il lui faut un temps de transition pendant lequel Lina et lui doivent apprendre à se rapprocher et à se connaître sans se parler. Cette transition, ou encore ce temps où les deux personnages se font la cour, s'effectue non seulement à travers le regard, mais aussi par le rire. « Nous rions tous les trois [Baya, Ary et Lina]. Les trois ? Pas vraiment : Lina et moi surtout. Je me rends bien compte, et mon sang se dégèle, et mon sang se réchauffe, et je ris plus encore » (p. 59). Lina devient très vite le symbole de l'intégration de Baya et représente le fort port d'attache et d'appartenance de celui-ci. Le protagoniste raconte : « moi, mes idées sont avec Lina, pour Lina, par Lina » (p. 116) ; « Lina dans mes yeux, Lina dans mon cœur, Lina au tréfonds de moi » (p. 118). L'exil de Baya cesse au fur et à mesure que sa relation avec Lina s'améliore et s'affirme enfin, dans la prise de parole de Lina lui avouant son amour (p. 156).

Ainsi, *L'Exil selon Julia* et *Faims d'enfance* génèrent un certain espoir respectivement représenté par le jardin de Man Ya et par Lina. La relation entre grand-mère et petite-fille est tout aussi importante que la relation amoureuse de Baya et de Lina, car se tisse un lien unitaire entre les personnages qui permet d'aplanir le mal-être de la rupture consécutive à l'exil géographique et linguistique. Le fait que l'exil s'attache aux transitions d'adolescence montre qu'il se fait un changement dans la conception du mot « rupture ». De la rupture d'abord négative (géographique et linguistique), nous assistons à une rupture qui se veut porteuse d'espoir, donc ayant un caractère plus positif. La rupture historique (esclavage et colonialisme) ne peut être effacée. Au contraire, comme nous le percevons dans les deux romans, c'est un passage dont il faut se souvenir car il aide à définir l'identité culturelle. Passage obligatoire de l'histoire qui ne peut être modifié, il est maintenant vu comme une transition à partir de laquelle l'espoir se construit. Les adolescents figurent dans le

texte comme l'avènement d'une nouvelle génération d'hommes et de femmes qui traversent une pénible transition pour enfin embrasser une unité culturelle jusqu'alors fragmentée. Cependant, cela n'est qu'un espoir. Tout un travail reste à faire avant que cet espoir ne devienne réalité. Le terme « unité » est en lui-même problématique. Tel que nous l'analyserons dans le chapitre suivant, cela présuppose une recherche d'une filiation qui n'ait pas de racine unique, mais rhizome. C'est une conception de l'identité plurielle qui a jusqu'à présent été interprétée comme source de dérèglements identitaires. Le choc de cultures et de races avait réussi à convaincre les peuples colonisés des Antilles et de la Réunion qu'ils étaient frappés de malédiction, vivant dans un univers de désordre, voués à la drive et à l'exil qui les tenaient prisonniers d'eux-mêmes. Maintenant, il s'agit de poser un regard critique sur soi-même et de discerner ce que nous sommes réellement. Il ne s'agit plus d'un peuple qui s'éparpille, mais d'un peuple qui se rassemble au-delà de la rupture, qui s'affirme dans sa diversité et qui ne prétend plus appartenir à une histoire linéaire.

Quatrième chapitre

A la recherche d'une filiation

I. Introduction

L'expérience de l'exil suscite une réflexion quant au besoin de s'affilier à un territoire et à celui d'affirmer son identité culturelle. L'exil, qui s'organise à partir de la rupture négative de l'histoire qui découle de la première séparation d'avec le pays d'origine (l'Afrique), est le déclencheur positif du besoin de se réévaluer et de se définir. Si l'exil présuppose la quête identitaire, la filiation aussi, Françoise Simasotchi-Bronès maintient, c'« est un moyen d'accéder à une connaissance de soi-même et donc s'inscrit tout à fait logiquement dans une visée d'élucidation identitaire ».²⁴³ En effet, « la filiation remplit, très logiquement, une fonction de légitimation indispensable pour l'être antillais en quête de lui-même. Mais elle a aussi une visée métaphysique puisqu'elle tend à réconcilier l'homme avec la marche du temps et à l'y inscrire ».²⁴⁴

La filiation antillaise n'est pas linéaire. Comme l'énonce Glissant, la linéarité repose sur le fait que l'histoire découle de la bible donnant aux Occidentaux le droit légitime venant de Dieu, d'être sur terre.²⁴⁵ Or, remarque Glissant, seules les cultures ataviques possèdent cette continuité de l'histoire, une continuité qui ne se transpose pas dans l'histoire antillaise. Par « cultures ataviques », Glissant entend des cultures où les mythes fondateurs s'appuient sur la Genèse et la filiation ;²⁴⁶ des cultures, alors, de racine unique.²⁴⁷ S'opposant aux cultures ataviques, les sociétés de

²⁴³ Simasotchi-Bronès, *Le Roman antillais*, p. 265.

²⁴⁴ Simasotchi-Bronès, *Le Roman antillais*, p. 265.

²⁴⁵ « Le rôle principal des mythes fondateurs [en l'occurrence, la bible pour les Occidentaux] est de consacrer la présence [légitime depuis la création du monde] d'une communauté sur un territoire » (Glissant, *Introduction à une Poétique du divers*, p. 69).

²⁴⁶ La filiation, dans les cultures ataviques, est un autre terme pour catégoriser les philosophies occidentales de « L'Un », c'est-à-dire de l'universel européen. Il accentue l'histoire linéaire et continue de ces cultures (la France, dans ce contexte).

²⁴⁷ Glissant, *Introduction à une Poétique du divers*, p. 39.

« cultures composites »²⁴⁸ sont associées aux cultures de racine rhizome (expression que Glissant reprend de Gilles Deleuze et Félix Guattari),²⁴⁹ c'est-à-dire des cultures qui sont entrées en contact avec d'autres cultures, pour former des sociétés pluriculturelles. Les sociétés composites (Martinique, Guadeloupe, Réunion, par exemple) ont, du fait de la colonisation française, cherché pendant longtemps une filiation continue, conforme à celles des cultures ataviques. Ainsi, la légitimité de la filiation a été remise en question et a posé un réel problème de filiation à l'histoire, car évidemment la légitimité filiale comprise au sens occidental ne peut s'appliquer aux Antilles, qui possèdent une histoire faite de ruptures.

La rupture est effectivement inhérente au problème de la filiation. Cette rupture, selon Simasotchi-Bronès, a pour origine la déportation des Africains aux Caraïbes qui « avaient perdu tous leurs repères, y compris ceux de leur filiation, au cours de cette migration forcée ».²⁵⁰ « Avec l'esclavage la structure familiale a été dissoute. De plus, on peut imaginer que les enfants, nés dans ces conditions, n'étaient pas toujours les fruits d'un désir librement consenti, ce qui rendait encore plus improbable leur inscription naturelle dans une quelconque filiation ».²⁵¹ Édouard Glissant insiste sur la rupture et le néant de la Plantation où « l'emmêlement toujours multilingue et souvent multiracial a noué de manière indémêlable le tissu des filiations et cassé par là l'ordonnance claire, linéaire, à laquelle les pensées d'Occident avaient donné un tel éclat ».²⁵²

La filiation antillaise se construit dans le Divers, dans le sens où la racine filiale est multiple. Dans *La Grande Drive des esprits* de Gisèle Pineau, la généalogie familiale comporte cette rupture filiale. En fait, le personnage masculin ne peut s'astreindre à être fidèle à son épouse, causant ainsi un dérapage filial avec la naissance d'enfants illégitimes. En parallèle, Pineau parodie aussi la filiation linéaire occidentale en intégrant dans son roman des références multiples à la religion chrétienne et des personnages qui possèdent des dons proches de ceux de Dieu. Avec *Négropolitains et Euro-Blacks*, Tony Delsham entreprend une tentative différente

²⁴⁸ Ces cultures ne se fondent par sur la Genèse et la filiation légitime comme en Occident, mais sur d'autres mythes forgés surtout par les contes créoles.

²⁴⁹ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 23.

²⁵⁰ Simasotchi-Bronès, *Le Roman antillais*, p. 266.

²⁵¹ Simasotchi-Bronès, *Le Roman antillais*, p. 266.

²⁵² Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 86.

quant à la problématique de la filiation. Delsham invente une série de personnages dont l'identité s'entrecroise, établissant ainsi une certaine unité dans une multiplicité identitaire dont l'effet est surréel. Dans ce chapitre, nous proposons l'étude de ces deux romans qui engagent le problème de filiation de façon distincte et originale. Nous tenterons, de plus, d'analyser comment la filiation, malgré la rupture négative, réussit à s'établir de manière positive dans le texte.

II. Une filiation dédoublée au niveau familial dans *La Grande Drive des esprits* de Gisèle Pineau

Dans le roman, les personnages aspirent au droit à la légitimité. Ninette se lie à Sosthène par les vœux du mariage, dans toute sa virginité et donne naissance à des enfants légitimes, reconnus par leur père. Parmi eux naît Léonce, l'aîné des enfants, autour duquel une grande partie de l'histoire se construit. Le surnaturel est introduit dans le texte par le biais d'un personnage revenant d'entre les morts, Man Octavie, mère de Sosthène et grand-mère de Léonce. Celle-ci possède des pouvoirs surnaturels qui lui permettent de restituer à son petit-fils, le don de voyance que sa mère lui avait enlevé à la naissance, en faisant appel aux pratiques magiques. Dans le roman, les personnages sont nombreux et le temps semble s'écouler lentement, jusqu'à l'apparition physique de la narratrice dans l'histoire.

De façon presque biblique, la filiation est d'abord directe, alignant la descendance de la famille de Man Octavie sur trois générations. Sosthène qui est le fils unique d'Octavie, se marie à Étienne (nommée « Ninette » dans le roman) et est le père de trois enfants légitimes : Léonce, Hector et Lucina. Léonce se marie avec Myrtha avec laquelle il a quatre enfants : Célestina, Paul, Céluta et Gerty. L'histoire nous révèle qu'Hector s'unit à une indienne et qu'ils ont ensemble un grand nombre (imprécisé) d'enfants. Lucina reste célibataire comme sa nièce, Célestina. Paul s'unit à Romaine. Ils ont deux enfants : Prosper et France.

Parallèlement à cette descendance directe, s'établit une filiation illégitime où les enfants ne sont ni reconnus par leur père (Sosthène) ni par la famille de celui-ci. Ceci est le cas particulier d'Emmanuel, fils de Mona. Remarquons que contrairement au procédé de la bible qui identifie toujours la progéniture par le père (par exemple :

Léonce, fils de Sosthène), nous avons dans ce texte, un cas où le père est absent obligeant l'identification des enfants par leur mère. Ainsi, Sosthène est le fils d'Octavie et Emmanuel est le fils de Mona qui, elle-même, ne semble pas avoir de parents. En effet, elle est décrite comme « une jeune fille sans papa ni manman » (p. 195). Le peu d'informations sur ses origines ne permet pas de retracer une filiation ancestrale directe. Il y a donc, une coupure au niveau de la filiation. Nous avons, comme nous le notons dans le texte, deux types de filiations. L'une est directe et légitime ; tandis que l'autre, est gommée et illégitime.²⁵³ Grâce à Mona qui travaille à l'état civil et qui « savait remonter dans les arbres des familles » (p. 197), nous savons que cette filiation directe et légitime provient des racines de Sosthène. En effet, Mona « fit sortir des ténèbres les ancêtres de Sosthène et passionna pour sa postérité » (p. 197) en s'usant « les yeux à déchiffrer les noms et dates calligraphiées » (p. 197). Il n'est pas explicité dans le texte l'origine des ancêtres de Sosthène. Mais, sans nul doute, c'est à partir de l'infidélité de celui-ci, que Sosthène casse la ligne filiale par ses enfants nés hors mariage et inconnus de lui.

La filiation dédoublée à partir de l'infidélité du père²⁵⁴ montre que l'histoire guadeloupéenne s'est établie selon deux approches : linéaire et directe de conception occidentale et discontinue et indirecte, recoupant ainsi la rupture inhérente à l'histoire antillaise. Ainsi, le roman mélange deux types de filiation en rupture entre elles. D'un côté, la filiation indirecte et illégitime se représente comme une filiation maudite ; et d'un autre, la filiation directe, bien que parodiée, se rapproche plus du domaine du

²⁵³ Dans *Négropolitains et Euro-Blacks*, Tony Delsham indique que l'illégitimité fait partie de l'histoire antillaise. D'un côté, le maître blanc dissolvait la notion de famille. Les femmes noires étaient violées et leurs enfants, privés de pères, travaillaient dans l'habitation : « Le maître fourrait ses affaires dans le ventre de notre compagne c'était comme s'il gommait notre existence, hélas notre compagne, très vite, apprit à aimer l'œuvre du maître » (pp. 22-23). La femme a appris et « a aimé ses enfants, surtout lorsqu'ils ressemblaient aux maîtres » (p. 23). D'un autre côté, avec la modernisation, les femmes célibataires font des enfants pour profiter du système social mis en place pour les aider. Ainsi, « les hommes [...] qui une nouvelle fois se voyaient refuser le droit à l'amour, le droit de concevoir un enfant à la femme qu'ils aimaient » (p. 23). Ce roman accentue que « la réconciliation entre l'homme et la femme [antillais] ne s'est jamais faite » (p. 27). La femme antillaise vit toujours dans la haine de l'homme et en tire son partie. Comme l'exclame le narrateur-protagoniste « elle [la femme] est l'une des trois calamités connues par l'homme de ce pays : l'esclavage, le colonialisme et ... la femme ! » (p. 21). L'homme se rebelle contre la femme antillaise en devenant le père illégitime de nombreux enfants en signe de vengeance : « Vengeance contre elle, vengeance contre sa compagne. Alors, il a semé des enfants dans tous les trous où il pouvait entrer » (p. 24) déclare le protagoniste.

²⁵⁴ Gisèle Pineau transpose ici son intérêt pour les secrets de famille. Elle affirme que dans sa propre famille réside ce type de mystère. Elle ignore pendant longtemps que son frère aîné n'était pas l'enfant de sa mère et que l'enfant qu'un des amis de son père avait adopté et que la famille fréquentait, était en fait son demi-frère né d'une aventure que son père avait eu avec une Indochinoise. (Voir : Valérie Loichot, « Devoured by Writing », pp. 332-333.

divin. La filiation indirecte comprend Mona, qui donne à Sosthène un fils illégitime nommé Emmanuel. Celle-ci, n'arrivant pas à se faire aimer de Sosthène et à l'obliger à reconnaître son enfant, ne tarde pas à le haïr, lui, et toute sa descendance. Elle fait appel aux services d'un sorcier antillais à qui elle demande de maudire la famille légitime de Sosthène. En effet, Mona prie et demande au Saint-Esprit que Léonce, fils aîné reconnu de Sosthène, soit maudit (p. 198), ce qui explique pourquoi l'enfant naît avec un pied bot. Loin d'abdiquer, Mona « relégua ses prières au Saint-Esprit et interpella directement les esprits maléfiques » (p. 199) qui font que Célestina bégaye. Célestina l'affirme : « tu [Mona] envoyas devant moi un esprit tant effrayant qu'un bégaiement éternel me prit au même moment » (p. 200). Célestina soutient aussi que Mona est responsable de la mort de son frère cadet (p. 200) et qu'elle a mis ses autres frères, « les jumeaux [Paul et Céluta] dans les propres mains de Lucifer » (p. 200). Paul, en particulier, avait « de terribles crises d'obscurités d'origines » (p. 209), « de ses yeux, jaillissent des flammes » et parfois, « son corps possédé par un diable perdait son sens » (p. 209) et « une bave au coin des lèvres, il se trouvait projeté sur le sol désarticulé » (p. 209). Remarquons que le fils de Mona est le fruit du mal. Emmanuel, dont le prénom est celui de l'enfant Jésus dans la bible occidentale, n'est pas lui fils de Dieu, mais « le portrait de la déchéance » (p. 199). Dans la bible chrétienne, Emmanuel (Jésus-Christ) est le fils légitime de la Vierge Marie et de Dieu, né et mort pour laver les péchés du monde. Mais clairement dans *La Grande Drive des esprits*, Emmanuel, qui est né dans une période de malédiction (p. 193) qui s'abat sur Mona et Sosthène, est destiné à être sacrifié pour les maléfices que fait sa mère. Ainsi, Mona, qui voue les jumeaux, Paul et Céluta, au Diable, cause alors la mort de son propre fils. Comme l'indique Célestina, fille de Léonce : « au royaume des ténèbres, deux vies d'enfants valent une âme de jeune mâle. C'est pourquoi, ce même jour où les cris de Paul et Céluta déchirèrent le chœur de l'église [...], ton fils Emmanuel périssait dans les flammes » (p. 200).

Parallèlement à cette descendance indirecte et souterraine (puisqu'elle est cachée à la famille de Sosthène), la descendance directe de Sosthène s'établit avec Léonce qui fait figure d'une sorte de demi-dieu. Celui-ci, à l'image d'Abel dans la bible, est un travailleur de la terre, dur au labeur, toujours récompensé pour son effort. En effet, il « travaillait pis qu'un bête pour faire profiter la terre qu'il avait achetée » (p. 19) ; il

« plantait et récoltait. Les poules et les coqs se multipliaient. Les lapins se vendaient par dix au marché » (p. 60). De même, Lucina se présente comme un personnage quasi-extraordinaire. Ainsi, après avoir marché trois jours, Lucina s'arrête sur les quais où elle « eut comme une illumination ; la vision d'un restaurant prospère » (p. 148). L'illumination donne à Lucina, l'aspect d'un prophète arrivant en terre promise. Effectivement, cette vision décrit bien son futur où elle accède à un haut niveau social. Une fois devenue propriétaire des lieux, ses clients la comparent, de façon parodique, à une « trinité » (p. 149) soit « une en trois personnes : cuisinière, serveuse et caissière » (p. 149), ce qui donne un caractère divin au personnage. De plus, Lucina est très souvent associée au chiffre trois qui dans la bible, mentionne la résurrection, au bout de trois jours, du Christ d'entre les morts. Ainsi, « en quelques trois mois, la boutique se changea en un pittoresque restaurant » (p. 148) et « elle se levait tous les jours à trois heures du matin » (p. 149).

De même, les femmes qui entrent dans la famille par le lien du mariage possèdent, elles aussi, des caractéristiques divines. Myrtha, épouse de Léonce, est décrite comme une « divinité » (p. 36) ou encore « une apparition de la Vierge » (p. 37). Étienne, femme de Sosthène, est décrite comme « la sainte épouse » (p. 14). Elle incarne aussi à elle seule le christ qui peut guérir les malades par imposition des mains et la Vierge Marie. « Dieu parle en toi, manman ! tu fais des miracles... Je crois bien que tes mains sont miraculeuses » (p. 112), lui affirme Léonce. « Ninette entra dans la peau de sainte manman Ninette, patronne des grands malades, providence des mélancoliques, la main de Dieu sur les chairs meurtries » (p. 112). La parodie tournant à la satire est la base de l'humour du roman. De façon exagérée, Ninette est complètement transformée. Elle se croit « le messie venu [...] pour sauver » (p. 112) ; « son visage reflé[tant] une pure abnégation copiée sur une image de la Sainte-Vierge » (p. 112). Plus loin, elle lance à Sosthène : « lève-toi et marche ! » (p. 112). Dans le roman, pourtant, Ninette, possède vraiment le pouvoir de guérir faisant d'elle l'égale du messie : « Ninette ne marcha plus dans les rues de Haute-Terre que revêtue de linge blanc » ; « ses mains donnaient la guérison. Des éclopés de toutes races commencèrent à arriver de milles côtés » (p. 114). Le nom du quartier, Haute-Terre, indique qu'il s'agit bien d'un endroit en hauteur, donc, littéralement et subjectivement plus proche du ciel. Cela indique que certains

personnages, comme Ninette, qui ont obtenu des dons surnaturels se trouvent plus près de Dieu (mais aussi plus près des esprits).

Comme Sosthène est à l'origine même de ces multiples fractures dans la filiation dont il est incapable d'assurer la continuité au niveau de la structure familiale, cela indique que la rupture se fait par le père. Dans l'étude de *L'Espérance-Macadam* de Gisèle Pineau, nous avons analysé le personnage masculin comme instigateur du viol incestueux et de la destruction de la matrice féminine. Ici, Sosthène n'est pas comparé à un cyclone dévastateur, mais bien à un personnage qui n'exerce pas de contrôle sur sa fidélité et n'évalue pas les conséquences de son infidélité. Bien que le personnage masculin détienne sa part de responsabilité dans la rupture (surtout en ce qui concerne le sort des femmes), Pineau indique dans *La Grande Drive des esprits* que son attitude négative ne se fait pas consciemment. Sosthène apparaît comme un personnage double et ambigu car il mélange légitimité et illégitimité tout comme son appartenance au bien et au mal. Ce dilemme se retrouve dans l'appellation de sa sexualité, la désignation de ses organes génitaux. Ceux-ci sont qualifiés d'un côté de : « pêcheur impénitent » (p. 14), « la sève immonde » (p. 66), « sa bande ensorcelée » (p. 173) ; et d'un autre côté par : « la semence » (p. 101) ; « le lait » (p. 68) ou encore « la sainte verge » (p. 65). Les organes, à la fois perçus comme objets sacrés et profanes, sont les symboles de Sosthène, géniteur d'une descendance duelle, à la fois bonne et mauvaise. Cette dualité se retrouve aussi dans sa double destinée qui l'amène à être un personnage maudit et puis, béni. Sosthène est ensorcelé pour avoir séduit la fille de Nono. En effet, pour pouvoir attirer Marie-Josèphe, il se procure « une petite fiole pissant une eau charmeuse », (p. 170) auprès d'un quimboiseur surnommé « Bois-Fer ». Quand Nono surprend Sosthène et Marie-Josèphe ensemble, elle maudit celui-ci : « Maudit sois-tu, nègre ! Tu auras toutes les femmes et pas une ne t'aimera. Tu seras l'esclave de ton grand coco » (pp. 172-173). Ainsi, Sosthène est condamné à l'infidélité et à la haine des femmes. Quand la malédiction de Sosthène s'estompe, il travaille alors pour l'église du quartier. Comme chaque dimanche, « il recevait l'aumône des chrétiens » (p. 163). Ainsi, à la fin de sa vie, Sosthène « comptait vingt-quatre années de vie naturelle, vingt-cinq années de vie animale (pendant qu'il traînait avec sa bande infernale), et trente et une années de vie à l'eau bénite » (p. 163).

Si Ninette apparaît tel un messie, Man Octavie représente un personnage plus puissant ayant les pouvoirs, les attributs de Dieu, de la Vierge, du Christ et celles d'un esprit revenant. Ainsi, Myrtha sent la présence de Man Octavie : « elle avait l'impression qu'une personne veillait chacun de ses gestes, la tenait en laisse. Elle eut l'impression [...] de surprendre une ombre qui s'envolait » (pp. 118). Myrtha est incapable de savoir s'il s'agit d'un « esprit, [un] bon ange, ou l'ombre d'un oiseau » (p. 118). L'oiseau est symbolique de Dieu. Dans la bible, Dieu, pour signaler sa présence, se transforme en colombe. En tant que représentation parodique de Dieu, Man Octavie sait et voit tout : « Man Octavie enrageait de voir les grands malheurs qui tombaient sur le morne. Quelque part, loin, elle faisait les cent pas, pestait et blasphémait » (pp. 108-109). Elle est aussi capable de soigner les malades. Quand Myrtha se trouve réellement possédée d'un mal, Man Octavie « avec un souffle venu de l'autre côté de la vie – poussa le mal hors [de son] corps » (p. 110). Octavie assume les fonctions d'un ange prophétique. C'est comme cela que dans une vision, elle annonce à Léonce, la guerre venue d'Europe : « un temps d'apocalypse arrive. Un homme de haine grandit. Son emblème est une croix crochue » (p 128). Le don de prophétie fait entièrement partie du personnage de Man Octavie. À l'heure de sa mort, avant de devenir un esprit communiquant avec Léonce, elle lui demande de lui lire au hasard un passage de la bible. Léonce lit à haute voix :

Ils confesseront leurs iniquités et les iniquités de leurs pères, les transgressions qu'ils ont commises envers moi, et la résistance qu'ils m'ont opposée, péchés à cause desquels moi aussi je leur résisterai dans le pays de leurs ennemis. Et alors leur cœur incirconcis s'humiliera, et ils paieront la dette de leurs iniquités. Je me souviendrai de mon alliance avec Jacob, je me souviendrai de mon alliance avec Isaac et de mon alliance avec Abraham, et je me souviendrai du pays. Le pays sera abandonné par eux, et il jouira de ses sabbats pendant qu'il restera dévasté loin d'eux ; et ils paieront la dette de leurs iniquités, parce qu'ils ont méprisé mes ordonnances et que leur âme a eu mes lois en horreur ... (pp. 83-84).

Ce passage provient du Lévitique (26 : 40-44) dans l'Ancien Testament où Dieu déclare que le peuple d'Israël, délivré de l'esclavage par Moïse, sera puni pour ne pas avoir suivi ses commandements. Ce passage est surtout une prophétie de Dieu à son peuple, qui est reprise par Man Octavie dans le roman. Cette prophétie énonce une vérité : le peuple pécheur et leur pays seront anéantis plongeant leur descendance

dans une malédiction divine. Le passage prédit la coupure entre Dieu et son peuple pécheur. Il devient clair que cette prophétie se réalise dans le roman sous la forme de l'« apocalypse », provenant de la future Deuxième Guerre Mondiale. L'homme à la croix crochue, comme Man Octavie le prédit à Léonce, est une métaphore représentant Hitler et son emblème. La prophétie de l'Ancien Testament coïncide avec celle de Man Octavie. Il devient évident que le peuple maudit se trouve en Europe sous la fêrule du chef allemand. En référence à la prophétie biblique citée ci-dessus, nous savons que celle-ci fut révélée à Moïse sur le mont Sinaï, alors qu'en son absence, le peuple d'Israël vénérât le veau d'or, déclenchant ainsi la colère divine. En parallèle, Man Octavie révèle à Léonce sa prophétie qui annonce que la guerre se prépare. Dans le roman, le veau d'or est représenté par Hitler. Par rapprochement, le veau d'or et Hitler sont tous deux, respectivement dans la bible et dans le texte romanesque, vénérés comme des « idoles ». En effet, en 1939, « une nouvelle idole imposait sa loi et ses rites sacrificiels. Sa croix était gammée, sa doctrine de fer et devant son totem se prosternait une grande foule » (p. 129). Sans nul doute, Hitler est vu comme un personnage qui se considère l'égal de Dieu. Ce blasphème apportera la guerre. Mais ce sera pour la Guadeloupe une guerre libératrice, comme l'affirme Man Octavie à Léonce : « ne crains rien pour tes frères. Les nègres, cette fois, ne connaissons ni exil, ni les fers... La postérité qui a tué Jésus-Christ payera un lourd tribut » (p. 128). En effet, Édouard Glissant affirme que la période de guerre 1939-1945 fut un temps où le peuple antillais était libre apprenant les ficelles du marché noir et de l'auto-production : « ils *fabriquèrent* du sel à partir des salines ; du cuir [...] des peaux de bêtes ; de l'huile rance avec les noix de coco »,²⁵⁵ etc. Glissant indique ici que les Antillais étaient et aujourd'hui continuent d'être un peuple prisonnier, incapable de produire dans leur propre pays. Le progrès et le secret de la technique restent encore entre les mains de l'élite et des métropolitains. Les Antillais « vivent de la sorte, en marge de leur propre misère, un rêve entre parenthèses » soutient Glissant. De plus, s'il y avait une autre guerre mondiale, il affirme que « nous [les Antillais] ne saurions produire ni riz, ni tabac, ni cuir » car il faut réapprendre « le geste – et aussi comment ordonner, prévoir et distribuer ». ²⁵⁶ Ainsi,

²⁵⁵ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 62.

²⁵⁶ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 62.

la prophétie annonce la guerre comme une période de rupture qui ne favorise pas les personnages en terme de production.

Les personnages ayant des caractéristiques proches de la Vierge Marie, des saints, du prophète ou bien de celles de Jésus-Dieu et de Dieu, ont pour but de souligner et magnifier la rupture de la filiation avec l'histoire puisque l'élément christique, comme démontré ci-dessus, est un symbole de « coupure » historique. Selon Édouard Glissant, dans *Poétique de la Relation*, toutes communautés mythiques n'accordent que peu d'importance à la chronologie. La plupart d'entre elles, (Glissant donne l'exemple des mythologies bouddhiques) pensent l'individu et le fondent dans le Tout. Les pensées occidentales, à l'opposé, se préoccupent de distinguer l'individu de la masse. L'image du Christ en occident, qui « rompt avec la participation communautaire hébraïque, s'appuyant sur elle, et fait entrer l'humanité dans l'universalité chrétienne », ²⁵⁷ est responsable de la « chronologie de l'espèce et inaugu[re] une Histoire de l'humanité ». ²⁵⁸ « On avance que le Christ aurait marqué en l'occurrence une coupure déterminante, ralliant les histoires des communautés à cette Histoire généralisée » ²⁵⁹ (la « communauté ethnique indivise, légitimée par filiation » et 'la linéarité exclusive de cette filiation succède ainsi la linéarité non diversifiable d'une généralisation »). ²⁶⁰ À cela, vient s'ajouter une autre conception généralisante proposée par Darwin (c'est-à-dire que la sélection détermine l'évolution qui détermine à son tour les distinctions des genres et espèces). ²⁶¹ Ce processus de généralisation découle des mythes méditerranéens où « ils expriment chacun une communauté, comme transparente naïve pour soi, opacité menaçante pour l'autre » ²⁶² et où ils décident que l'autre soit ou bien assimilé ou bien annihilé. ²⁶³ Édouard Glissant mentionne qu'il « y a donc dans le Mythe une violence cachée, qui se prend aux mailles de la filiation et qui récuse en absolu l'existence de l'Autre comme élément de la relation ». ²⁶⁴ En d'autres termes, ces conceptions occidentales de l'Autre se veulent des conceptions généralisantes (c'est-à-dire, n'admettant pas la

²⁵⁷ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 60.

²⁵⁸ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 61.

²⁵⁹ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 61.

²⁶⁰ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 63.

²⁶¹ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 63.

²⁶² Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 62.

²⁶³ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 62.

²⁶⁴ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 62.

diversité de chacun) et inamovibles en cherchant une filiation continue et légitime. Dans le roman de Pineau, cette généralisation est effectivement parodiée. La parodie, exprimée par la « surnaturalisation » des personnages qui exhibent des caractéristiques bibliques de divinités, casse la linéarité généralisante occidentale. Elle permet, au contraire, une intégration de l'Autre en incorporant un réalisme merveilleux (une technique refusée depuis très longtemps en Occident) qui permet dualités et contrastes, aussi bien au niveau des personnages qu'au niveau de l'histoire romanesque et de la narration.

Il n'est donc pas surprenant que la rupture soit présente à tout moment dans le roman. Nous remarquons que la famille est presque toujours conçue, non pas comme un noyau nucléaire, mais comme un noyau éclaté. Nous avons cet exemple dans l'histoire de Mona qui ne veut révéler à personne l'identité du père biologique (Sosthène) de son fils (p. 196). Elle ne dit rien ni à « sa bonne marraine Floria » (p. 196), ni à son fils : « Mona s'apprêtait à [le] lui dire. Mais elle avalait ses paroles au lieu de les vomir une fois pour toutes » (p. 197). Sosthène, encore sous le charme de la sorcellerie de Man Nono qui le pousse à être infidèle et à oublier rapidement le nom et le visage de ses conquêtes, se trouve incapable d'établir le lien entre lui, Mona, et l'enfant. Quand Mona se présente à l'église pour abandonner son enfant indésirable, « bâtard, fruit du hasard, de la malchance et de la sorcellerie » (p. 196), elle assiste par hasard au mariage de Sosthène avec Ninette qui « ne [la] reconnut pas » (p. 196). Mona nourrit alors une haine terrible envers Sosthène découlant du fait qu'il lui est désormais impossible de former une unité familiale légitime : « elle voulait seulement la justice, de quoi faire trembler sur cinq ou six générations la descendance de Sosthène » (p. 197). Mona supprime le lien filial et familial avec Sosthène compromettant ainsi sa filiation.

Nous pouvons considérer, de même, une coupure filiale²⁶⁵ entre Léonce et Man Octavie (montrant que le lien filial et aussi ancestral est brisé puisque dans le roman, Man Octavie, Grand-mère de Léonce, représente ce lien ancestral et incarne l'origine). Comment s'effectue cette coupure ? Le don que Léonce possédait à la naissance et qui lui fut enlevé par Man Ninette, lui fut redonné par Man Octavie. Afin de garder ce don, symbole de filiation entre grand-mère et petit-fils, il doit lui faire

²⁶⁵ C'est un thème qui apparaît dans les romans de Gauvin comme analyse dans le premier chapitre.

des promesses. L'une étant de ne jamais révéler ses visions à quiconque et l'autre, la plus importante, de ne jamais consommer d'alcool. Ainsi, Léonce promet : « je certifie, sur l'honneur, que jamais l'eau diabolique des cannes ne parcourra le chemin de mon gosier » (p. 99). Mais Léonce, préoccupé par la guerre, en 1939, qui ravage la Guadeloupe, rompt ses vœux en buvant dans un bar local. Le mal qui l'avait quitté en acquérant le don, réapparut. Ce mal, dans le roman, est décrit par une « petite voix intérieure, rogue et diabolique » (p. 35), une « petite voix [qui] rotait de rage » (p. 40) ou encore « la voix de l'ombre » (p. 19), émerge à nouveau : « Alors, la petite voix méchante [...] reprit la parole » (p. 135). Le lien filial rompu avec Man Octavie donne lieu à une série de malchance. À quarante-trois ans, Léonce « passait déjà pour un vieillard. Il ne pouvait plus marcher sans une canne » (p. 139). Son jardin qui jusque là produisait en quantité « ne donna plus que des fruits malades » (p. 139). Même la nature finit par acquérir un aspect diabolique : « lorsque la nuit descendait sur le morne, les arbres devenaient soudain menaçants, prenaient des postures de spectres échevelés, des figures de macaques » (p. 140).

L'épouse de Léonce provient aussi de ce prototype familial où le noyau est brisé. Myrtha naît d'un père et d'une mère inconnus. La narratrice raconte que Boniface et Barnabé, deux sœurs jumelles, quittent leur résidence familiale pour enfanter : « elles accouchèrent le même jour, à deux heures d'écart, de Myrtha et Mirna [qui] naquirent presque jumelle » (p. 49). Un mois après, « une fièvre tomba sur l'un des poupons qui trépassa dans une crise, au même moment dans l'eau du bain. Était-ce Mirna ou Myrtha ? » (p. 50). Dans l'impossibilité de savoir exactement qui des deux est morte, « on tira au sort » (p. 50) et il fut décidé que Myrtha serait l'enfant qui aurait survécu. Barnabé vit la mort de Mirna comme une première rupture dans sa vie : « désormais, sa vie perdit son sens » (p. 50), nous informe la narratrice. Pourtant, elle reste certaine que Boniface l'a trompée et croît fermement que Myrtha est en fait, Mirna, sa fille. Boniface, qui se méfie de sa sœur jumelle, se met en route et la laisse seule (p. 51). Cela atteste d'une deuxième rupture dans la vie de Barnabé qui ne les verront pas pendant quinze années (p. 51) et une rupture psychologique finale prenant pied dans la folie. Comme l'affirme la narratrice : « sa tête était partie au pays où les ronds sont carrés et les poissons volants. Elle prenait chaque jeune fille

pour son unique Mirna et racontait sa vie à toutes celles qui lui donnaient un temps » (p. 51).

La dualité et le dédoublement des personnages (jumeaux ou presque jumeaux de Paul et Céluta ou encore de Boniface et Barnabé) intriguent. Ils contribuent à épaissir la trame de l'histoire romanesque par la confusion de l'identité des personnages. Tout le texte lui-même présente un foisonnement d'évènements, de personnages, de mini-histoires dans l'histoire et d'éléments contradictoires qui cohabitent en parallèle tels que le bien et le mal, la filiation légitime et illégitime ou encore le sacré et le profane. Cela nous indique que la filiation se forge dans la tension qui est elle-même une force de résistance à la racine unique. *Négropolitains et Euro-Blacks* de Tony Delsham projettent aussi ce message de la multiplicité de la racine qui s'entrecroise, mais de façon toute particulière. Delsham exploite d'avantage le thème du double et du multiple, dans la confusion identitaire encore plus subtile et complexe des personnages du roman.

III. Personnages doubles et multiples dans *Négropolitains et Euro-Blacks* de Tony Delsham

Négropolitains et Euro-Blacks de Tony Delsham se présente comme un texte complexe et ambigu. Robert, le protagoniste, né de parents d'origine martiniquaise, a vécu toute sa vie en France, à Paris où il exerce la profession de psychiatre. Ses clients sont presque tous d'origine antillaise et leurs problèmes psychologiques sont liés aux problèmes culturels. Robert décide de partir en Martinique pour découvrir enfin le pays de ses origines tel qu'il lui fut raconté par ses parents. Arrivé à Diamant, il aperçoit sur la plage une femme inconnue, pour laquelle il développe une réelle attirance. Un jour, il réussit à l'approcher et découvre que cette femme le connaît déjà. Persuadé que cette femme, Corinne, est atteinte d'un trouble psychologique, il envisage de retourner avec elle à Paris. Incapable de résister à Corinne, il se décide à entrer en relation avec elle et commence à la voir régulièrement et devient son amant. Dans une des soirées galantes organisées par Corinne, il rencontre Julie, une femme qui semble aussi le connaître. Robert se souvient d'une femme antillaise, Aïyoko, qu'il avait sauvé à Diamant. lors d'une tentative de viol. Dans son esprit, Robert croit que Julie est donc Aïyoko. Mais rapidement, devant cette confusion, Robert décide

d'informer Corinne et Julie qu'il n'est pas le même Robert qu'elles connaissent. Il finit par apprendre que Corinne est mariée à Jacques France, un homme très huppé et que Julie, comme Corinne, sont finalement les maîtresses du Robert qu'elles croient qu'il est. Préoccupé par son état psychique, il prend contact avec une collègue, Geneviève, à qui il demande de l'aide.

Il décide de prendre des vacances en Normandie en compagnie d'amis. La femme de Thierry, pour ne pas que Robert se sente seul, invite Marie-Paule, pharmacienne dans le quinzième arrondissement de Paris. Là encore, Marie-Paule semble déjà connaître Robert qui ne l'a jamais vue. Celle-ci se dit être son ex-femme et être la mère de trois de ses enfants. Robert croit vraiment qu'il a effectivement un trouble psychologique, car il se souvient que sa femme s'appelle Christine et non pas Marie-Paule et qu'ils n'ont eu qu'un fils : Bruno. À la fin du roman, Robert se réveille après trois jours d'amnésie et d'hallucinations. Thierry, un ami et collègue, lui explique qu'en fait il a pris sur lui tous les problèmes de ses patients. Surmené, il s'était disputé avec Christine car il avait découvert qu'elle avait eu une affaire avec un homme blanc. Il avait alors soupçonné que Bruno n'était pas son fils. Poussant Christine à faire un test de paternité, celle-ci avait décidé de le quitter. Robert avait, alors, sombré. Pris d'hallucinations, il se présente à un comité et tire sur le ministre des DOM-TOM.²⁶⁶ Reprenant ses esprits, Robert décide de suivre le conseil de son ami. Il part, donc, et cette fois, réellement, à la Martinique pour des vacances. Après avoir bien profité de son séjour, il se rend à Diamant où il voit, à nouveau, une femme inconnue, vraisemblablement Corinne, sur la plage.

Le protagoniste, Robert, souffre d'un dédoublement de la personnalité comme il est très courant dans les « Doppelgänger ». Le terme qui est d'origine allemande indique qu'un personnage possède un double. Ce double, aussi communément appelé « le frère jumeau », a une ressemblance physique frappante avec un personnage, mais se différencie de celui-ci par son caractère beaucoup plus sombre et malfaisant. Dans le cadre de notre roman, Robert se rend compte qu'il doit avoir un sosie quelque part en France ou bien même à la Martinique. En effet, il n'arrive pas à expliquer comment on peut le connaître sans qu'il ne connaisse lui-même ces personnes. Corinne, l'inconnue de la plage de Diamant, le reconnaît tout de suite. Elle l'appelle

²⁶⁶ Un fait qui recoupe l'histoire de Xavier dans le deuxième chapitre.

familièrement par son prénom. Robert, intéressé par intéressé par Corinne et persuadé qu'il n'est pas cet autre Robert, décide quand même de ne pas la perturber en prétendant être cet homme qui lui ressemble, mais qu'il ne connaît pas. Pour le protagoniste, il est évident que c'est Corinne qui souffre d'un « cas de schizophrénie aiguë, ou mieux d'une forme de psittacisme et de dédoublement de la personnalité » (p. 60). Il est donc loin de penser que ce diagnostic décrit au mieux son état. Robert est intrigué par cet autre lui. Il se décide à obtenir plus d'informations sur cet homme avec qui Corinne le confond : « je voudrais bien me renseigner sur mon homonyme » (p. 45) affirme-t-il. Profitant de l'absence de Corinne, il se met à fouiller son appartement : « je change de stratégie en décidant de partir à la recherche de ce Robert, pour peu qu'il ait existé, je devais trouver des traces matérielles de son passage dans cette maison » (p. 78). Le plus mystérieux est la facilité avec laquelle le protagoniste entre dans la peau de son Autre. Comme il le soutient : « qui était ce Robert dont je jouais le rôle alors que personne ne m'avait expliqué le scénario ? » (p. 65). Il explique encore le fait surprenant qu'ils [Corinne et lui] « ne par[laient] jamais de lui au passé ni même comme à un disparu [qu'ils auraient] connu. Non, elle s'adresse directement à lui [Robert] directement et moi [le protagoniste] je réponds » (p. 65). Que Corinne l'assimile vraiment à Robert ne l'aide pas : « elle m'avait carrément mis dans la peau de quelqu'un d'autre » (p. 39), soutient-il.

À la recherche de son homonyme, le protagoniste se rend compte qu'il a sans doute un vrai sosie. Lors de son deuxième voyage à la Martinique, on le confond avec Robert, le fils de madame Honorien de Grand-Anse (p. 93). Monsieur Léon, un planteur local, s'adresse à lui et le confond aussi avec cet homme. Présenté à madame Honorien, celle-ci ne le prend pas pour son fils : « il ressemble à Robert, mais ce n'est pas Robert, murmure-t-elle » (p. 101). Pensant que ce sosie est peut-être la réponse qu'il cherche et fatigué d'être un autre, il se décide d'être plus franc avec Corinne en lui demandant qui est ce Robert dont elle parle tout le temps. Celle-ci, ne le prenant pas au sérieux, affirme : « il est vrai qu'il y a en toi deux personnalités » (p. 77). Il découvre alors, un album de photos dans l'appartement de sa maîtresse où il aperçoit un « grand gaillard qui donnait la main à Corinne et qui [le]regardait en souriant, c'était [lui] » (p. 80). « Les autres pages de l'album étaient pleines de photos de nous deux » (p. 81) il affirme : « je scrutais le visage de l'homme, cherchant le détail qui

me démontrerait que j'étais victime d'une ressemblance, mais non, ce nez était le mien... » (p. 81) remarque le protagoniste. Il n'y a donc pas de doutes possibles. Robert et le protagoniste ne font qu'un. Ce qui laisse supposer toutefois que Robert, fils de madame Honorien, est bien son sosie. Cette découverte provoque un vide en lui, comme il indique : « j'ai le sentiment d'un néant, l'impression de ne plus exister » (p. 83). Métaphoriquement, le vide prend forme par cet autre lui ; car plus il se projette dans l'autre, plus il devient ce double qui n'est en fait, qu'une ombre. L'histoire nous révèle effectivement que cet autre Robert n'existe pas, sauf dans l'imagination du protagoniste.

Seamus Deane soutient que le colonialisme « is a radical dispossession ». ²⁶⁷ En effet, Seamus Deane explique que dans les sociétés colonisées – il cite comme exemple le cas de l'Irlande – cette dépossession s'effectue au niveau de l'identité. L'identité se rompt car la colonisation met tout en œuvre pour faire de ces sociétés une réplique de la société occidentale. Les hommes colonisés doivent vivre dans une situation fautive et doivent apprendre à nier leur culture. Lors de l'esclavage, l'unité familiale des noirs était brisée par le maître. Comme l'affirme Glissant : « nous sommes en présence d'un corps social qui ne se structure pas selon des « règles » attaquablement consenties mais qui est tirillé par des courants contradictoires, fruits du désordre colonialiste ». ²⁶⁸ Ainsi, le sens identitaire s'en trouve éclaté : « what seems like an endless search for a lost communal or even personal identity is doubly futile ». ²⁶⁹ En d'autres termes, la filiation étant brisée par le processus de colonisation, elle rend plus complexe la notion d'identité. Il n'est pas rare de repérer, dans la littérature (en général), des peuples colonisés qui éprouvent le besoin de mener une quête sur leurs origines car justement leur notion d'identité est confuse. Seamus Deane soutient : « a society needs a system of legitimation and, in seeking for it, always looks to a point of origin from which it can derive itself and its practices ». ²⁷⁰ Dans *Néropolitains et Euro-Blacks*, Robert va ainsi à la Martinique en quête de ses origines.

²⁶⁷ Seamus Deane, « Introduction », in *Nationalism, Colonialism and Literature*, ed. by Terry Eagleton, Frederic Jameson and Edward Said (Minneapolis : University of Minnesota, 1990), pp. 3- 19 (p. 10).

²⁶⁸ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 167.

²⁶⁹ Deane, *Nationalism, Colonialism and Literature*, p. 11.

²⁷⁰ Deane, *Nationalism, Colonialism and Literature*, p. 17.

C'est dans cette île qu'il apprend qu'il a un sosie local. Parallèlement, Robert sait aussi qu'un autre Robert, possiblement un autre sosie ou lui-même, vit à Paris. Entre ces deux sosies, se trouve le protagoniste. Cela nous montre que Robert n'est pas un personnage entier, mais un personnage fracturé. Son origine antillaise ne suffit pas à lui donner une définition exacte de son identité. Robert est à la fois antillais et français, ce qui explique son déchirement identitaire dans le roman. De plus, Robert éprouve une réelle difficulté à s'adapter à la Martinique où il se sent étranger. Déraciné, Robert se retrouve comme les fromagers (arbres qui, dans la croyance martiniquaise, sont supposés transmettre la mémoire collective) de la Martinique ; c'est-à-dire sans mémoire. « Les quelques fromagers survivants que j'avais fini par dénicher taisaient leurs souvenirs, ils ne dialoguèrent pas avec moi comme ils avaient fait avec papa jadis » (p. 7) affirme Robert. Nous remarquons que les fromagers, possédant une certaine humanité, par leur capacité à communiquer la mémoire et à dialoguer, se taisent. Cela montre qu'un changement s'effectue avec le temps. En effet, la Martinique du temps de ses parents, et celle que découvre Robert ne sont plus les mêmes. Ainsi, la mémoire collective qui restait vivante et présente par les fromagers s'est évanouie et avec elle, la transmission de la mémoire aux personnages antillais :

Je les découvrais serviles, vidés de nous-mêmes. Vulgaires pied-bois aux feuilles paniquées par le souffle des avions, par le vrombissement des automobiles, acculés à une survie exigeant désormais l'obstruction totale de ces veines qui anciennement charriaient la sève aspirée de racines plantées au mitan des âges afin de perpétuer la mémoire des gens d'ici-là (pp. 7-8).

Nous nous apercevons que la mémoire ne s'est pas seulement tue à cause de la modernité que l'on remarque par la présence des avions et des automobiles, mais qu'elle a aussi été endommagée par elle. Cette modernité est, donc, responsable du handicap dont souffre l'arbre, créant par la même occasion une amnésie collective. En mentionnant, le bruit et la pollution modernes qui attaquent la nature locale, l'auteur indique par là que la culture antillaise se trouve en danger dans un monde capitaliste qui se veut à l'image de l'occident. Il va sans dire que chaque arbre ne représente pas seulement la mémoire, mais aussi le peuple antillais lui-même. En effet, cette représentation des fromagers « serviles, vidés de nous-mêmes » et comme de «

vulgaires pied-bois aux feuilles paniquées » démontre que le peuple antillais est encore perçu comme étant à la fois servile, vide, vulgaire et paniqué. De même, l'état de l'arbre symbolise parfaitement l'état de Robert, un homme sujet aux effets de la modernité, dont la racine (celle de l'arbre et aussi celle évoquant ses origines) est coupée. En « quête de ses origines » (p. 7), l'état symbolique de l'arbre, ne lui permet pas la revitalisation de la mémoire. Ainsi, Robert, qui a vécu à Paris toute sa vie, n'arrive pas à se réaffilier au pays. « Né à Paris, ma douleur est encore plus grande. Je découvrais que mon pays d'origine n'était pas le socle solide [...] qui avait surtout comblé le vide que je ressentais » (p. 17), affirme Robert qui ne trouve pas sa place parmi les siens. Sa réaffiliation au peuple antillais ne peut se faire car Robert est trop différent des autres : « mon accent parisien à la Martinique suscitait l'intérêt amusé et souvent condescendant des locaux. Lorsque je m'essayais au créole je déclenchais les rires » (p. 14), affirme t-il. Robert est un personnage qui se trouve tiraillé entre deux pôles. Il est ce qu'on appelle dans le roman un « nègre de l'hexagone » (p. 14) ou bien encore un « négropolitain » ; c'est-à-dire qu'il provient d'une famille d'origine antillaise, mais qu'il a été élevé et éduqué en France. Il est donc confronté à la dualité de son identité, à la fois blanche et française ainsi que noire et antillaise. Cette ambivalence s'exprime dans le roman de façon littérale. Le personnage de Robert est présenté comme un personnage dédoublé, en rupture avec lui-même, symbolisant une mémoire fragmentée, par les oublis et que ne peut faire revivre les fromagers endommagés.

Négropolitains et Euro-Blacks n'est pas un vrai *Doppelgänger* car ce genre reflète surtout une conception européenne de l'identité. À la façon occidentale, un double même s'il nous ressemble, est un autre que nous ; tandis que dans certains pays en marge de l'Occident, un double n'est jamais vraiment un autre ; il est nous-mêmes. Jorge Luis Borges argumente que le dédoublement de personnalité est une « superstición occidental. El yo, la nada y el otro son interccambiables » [superstition occidentale. Le moi, le rien et l'autre sont interchangeables].²⁷¹ Ceci indique deux choses essentielles. Contrairement au *Doppelgänger*, le double ici, dans ce roman, n'exprime pas le côté noir ou terrifiant d'un personnage, représentant sa méconnaissance de lui-même, mais exprime une autre facette connue de lui-même qui

²⁷¹ Olga Orozco, « Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad », *Revista Vuelta*, 29 (1979), 119-122 (p. 119).

enrichit et rend complexe sa personnalité. De même, cela implique qu'il ne s'agit pas vraiment d'un dédoublement de la personnalité, mais d'une pluralité identitaire.

Le roman de Tony Delsham est pareil aux poupées russes ; très souvent une identité en cache une autre. La plupart des personnages mentionnés possèdent une double identité. Cela est surtout le cas de Corinne, Julie et Marie-Paule (maîtresses et ancienne épouse du protagoniste). Corinne pourrait effectivement être Barbara. Sur la plage de Diamant, Corinne donne un baiser à Robert. Ce baiser est similaire à celui que Barbara, une amie (p. 35), lui avait donné. Par ce baiser, Corinne et Barbara ne font qu'une dans l'esprit du protagoniste. À Londres, dans un congrès, Barbara « s'était plaquée contre [lui] et [...] elle [l'] avait embrassé avec une force qui [lui] avait meurtri la bouche et les os » (p. 38) ; « c'est ce baiser que vient de [lui] donner [son] inconnue » (p. 38). Julie quant à elle, prétend être Aïyoko. Quand Robert lui demande « Qui êtes-vous ? » (p. 140) et « comment nous sommes-nous connus ? » (p. 140), elle lui raconte qu'elle l'avait rencontré lors de son deuxième voyage à la Martinique alors qu'elle était sur le point d'être agressée par deux brigands. Ce soir-là, il l'avait sauvée et l'avait ramenée chez lui. Dans sa mémoire, Robert se rappelle effectivement cette scène, mais ce n'était pas Julie qu'il avait sauvé : « Julie, je connais cette histoire, je l'ai vécue, mais vous, je ne vous connais pas, c'est Aïyoko que j'ai sauvée d'un viol, pas vous, Julie » (p. 141). Marie-Paule se veut être le double de Christine (qui est réellement l'épouse de Robert dans l'histoire). En effet, Marie-Paule comme Christine ont de longs cheveux (p. 155) ; aiment être le centre du monde (p. 156) ; et ont la même manie d'énoncer l'onomatopée « broup » dans leurs phrases (p. 157).

De manière beaucoup plus complexe, un personnage peut posséder une identité plurielle. Quand Robert trouve l'emplacement d'un fromager en Martinique, il s'assoit sous l'arbre en espérant que celui-ci communiquera avec lui. En effet, comme ses parents l'informent, les fromagers sont des gardiens de la mémoire antillaise. Robert expérimente un moment surréel en entendant une voix, supposée être celle de Papa Edwar (un personnage surnaturel), qui lui raconte les faits historiques de la Martinique. Quand Papa Edwar affirme à Robert que « l'homme d'ici-là n'est pas chanté mais nié. Nié hier. Nié aujourd'hui » (p. 20), le protagoniste se rend compte que ce commentaire lui est familier : « j'ai déjà entendu cela quelque

part, mais où ? » (p. 20). Il se souvient alors que cela doit venir de son « cabinet à Paris, d'un employé des P.T.T originaire de Sainte-Marie » (p. 20) qui était alors son patient. Les paroles de Papa Edwar et celles de son patient sont les mêmes, mais ne se rencontrent qu'à un seul moment du roman. Plus loin, dans le texte, Robert continue d'avoir des déjà-vus. Les paroles de Papa Edwar qui dénoncent la femme antillaise comme étant la génitrice d' « enfants de la vengeance et non pas des enfants de l'amour » (p. 24) font l'écho des dires de Maurice, « professeur de philosophie dans une banlieue parisienne » (p. 24), et ancien patient de Robert. À la page 29, les mots de Papa Edwar rappellent à Robert ceux de son patient Victor, un « ouvrier agricole » (p. 29). Papa Edwar représente, à lui seul, trois différents patients du protagoniste, en proie à des problèmes psychologiques. Papa Edwar est donc la somme d'un ressassement d'idées ou encore un personnage pluriel qui lance l'histoire romanesque, dans diverses directions, dans le temps et multiplie les situations données. Ces déjà-vus sont autant d'analepses. Grâce à eux, nous pouvons accéder à des informations passées qui se sont déroulées dans la vie du protagoniste, nous aidant à dégager son profil et aussi celui de ses patients. Chaque patient évoqué possède son histoire individuelle ; ce qui fait que le texte est fragmenté par des bouts d'histoires qui viennent s'accoler à l'histoire principale du roman. Cette fragmentation atteste que la mémoire du protagoniste est elle-même fracturée en plusieurs parties qui ne s'emboîtent pas tout à fait et sans lien logique. Ceci va à l'encontre même du concept de filiation dont le terme implique la linéarité et la continuité de l'histoire. En effet, sur un plan encore plus large et complexe, Robert représente tous les personnages à la fois. Plongé dans un rêve hallucinatoire, Robert croit que tous les personnages (mentionnés ci-dessus) ont existé. En réalité, comme lui explique Thierry, ami et collègue du protagoniste, « Marie-Paule n'a jamais existé, [...] Corinne n'a jamais existé, [...] Aiyoko n'a jamais existé, [...] Papa Edwar [...] n'a jamais existé » (p. 180). Robert, affirme Thierry, s'est « identifié aux clients qui défilent dans [son] cabinet » (p. 181). Cela revient à dire que Robert ne fait qu'un, avec ses patients. Robert est donc, un personnage collectif à identité plurielle.

L'indice qui nous permet de soupçonner que Robert est effectivement un personnage collectif est la douleur qu'il partage avec les autres. Cette douleur collective s'exprime comme une rupture dans la mémoire (celle du protagoniste, mais

aussi suggérant une coupure dans l'histoire du roman et aussi dans l'histoire tout court). Dès son enfance, Robert présente un comportement peu commun. Il développe un manque pour des personnes qu'il ne connaît pas vraiment, sauf de vue. C'est ainsi qu'il raconte comment il avait éprouvé « une peine profonde » (p. 12) et avait ressenti « un vide incompréhensible » (p. 12) pour un vendeur de magazines, situé rue d'Auvry, qu'il avait « croisé trois mois de suite sans jamais lui acheter quoique ce soit et sans jamais lui avoir adressé la parole » (p. 12). De même, quand il ne voit plus Corinne, son inconnue, à sa place habituelle à Diamant, Robert se sent tout à coup « désorienté » (p. 12). Il semble évident que Robert souffre du vide, plus qu'un personnage normal. Toute absence est, pour lui, une souffrance qu'il considère comme la sienne. Mais loin d'être une souffrance personnelle et individuelle, cette souffrance se présente de façon collective dans le texte. En effet, à la Martinique, il s'adonne à un passe-temps local qui est d'écouter des rubriques nécrologiques à la radio. Comme Robert l'affirme, cela permet à « chacun [de savoir] au jour le jour, [...] qui est mort, à quelle heure et où on devra se rendre pour l'enterrement » (p. 13). La mort, qui présuppose l'absence, intéresse tous les Antillais ou presque, puisque la rubrique nécrologique est diffusée sur les ondes. « Martiniquais et Guadeloupéens cultivent un profond respect pour tout ce qui intéresse la mort » (p. 13) révèle Robert. Cela va sans dire que lui et le présentateur sont pareillement interpellés par elle. Ainsi, quand il entend la voix du présentateur à la radio, il se « redresse en entendant le premier nom » (p. 13). L'acte d'écouter cette rubrique qui est populaire, fait que Robert se fond avec la masse antillaise et que collectivement, lui et les Antillais à l'écoute, partagent une même souffrance. Le premier nom est celui d'Herman Panzo, un sportif de haut niveau qui a participé à des compétitions en Europe. Robert affirme qu'il « ne le connaissait pas mais [qu'il adhère] totalement à l'émotion [qu'il] décèle dans la voix et [qu'il] imagine les habitants [...] l'oreille collée au poste » (p. 13). « La voix » indique ici que c'est celle du présentateur qui ne peut s'empêcher d'éprouver une certaine peine pour cet homme inconnu. Herman Panzo dont « la carrière [pouvait être suivie] dans la presse européenne » (p. 13) est un personnage connu de tous, même de ceux qu'il ne connaît pas. Cela nous permet d'argumenter que le « nous » collectif se fait à deux niveaux : l'absence d'Herman Panzo est subie collectivement et sa mort est connue et suivie de façon collective. Ainsi, quand

Robert affirme que « cette douleur [à la mort d'Herman Panzo] est mienne » (p. 13), il s'identifie à la fois, à Herman Panzo, un personnage dont la renommée est connue collectivement, et, en s'associant à la masse, ressent de la peine à son égard, de façon collective.

Il s'établit ici une filiation du protagoniste à la masse antillaise. Mais Herman Panzo, bien qu'en jouant le rôle d'un personnage collectif, n'est pas Robert. Il s'agit de deux entités différentes. Par ailleurs, bien que connu par les habitants de son quartier, il reste quand même inconnu des autres qui, certes, ont entendu parler de lui. Cependant, la mort, qui donne lieu à l'absence et au manque, articule la rupture qui se fait collectivement en chacun des personnages à l'écoute des obsèques. Herman Panzo représente dans le texte, un exemple parmi tant d'autres d'un maillon manquant dans l'histoire. En effet, il fait partie de l'histoire car son titre de champion d'Europe du cent mètres, l'y inscrit tout naturellement et cela à la fois au niveau local antillais et au niveau européen. Notons que, si Herman Panzo n'est pas Robert, celui-ci, en l'occurrence, peut être Herman Panzo. En effet, Robert souffre de troubles psychologiques faisant que les personnages qui apparaissent dans le roman sont des projections de lui-même. Pendant trois jours, il se trouve déconnecté du reste du monde en proie à des hallucinations. Le manque qu'il éprouve pour le vendeur de magazines de la rue d'Auvry à Paris et pour son inconnue de la plage de Diamant en Martinique projette le manque réel qui prend place dans sa vie. Ce manque provient d'une part, du divorce de Robert avec sa femme, Christine ; et d'autre part, évoque son amnésie momentanée, soit la partie manquante de son histoire.

IV. La filiation rétablie

Il est évident que nos deux romans cherchent à établir une filiation. La prophétie biblique provenant du Lévitique qui apparaît dans *La Grande Drive des esprits* montre qu'il y a une transposition d'informations qui permet de créer un pont entre ces deux textes. Le procédé utilisé par l'auteur a pour but non seulement d'associer les deux textes, mais de les affilier. L'effet qui en résulte est que cela nous amène à nous demander si le roman fonctionne comme une partie supplémentaire de la bible ou si la bible continue dans le roman. De plus, la prophétie tirée du Lévitique,

semble suggérer que Man Octavie est un prophète au même titre qu'Isaac, Jacob et Abraham. L'alliance que Dieu fait avec les prophètes bibliques est rétablie dans le roman, cette fois-ci avec Octavie. Il se crée donc, une continuité entre personnages bibliques et romanesques. Octavie, qui redonne à Léonce son don, rétablit la filiation entre elle et son petit-fils. Si Léonce est puni pour ne pas respecter sa promesse faite à Octavie, la filiation ne se brise pas pour autant dans le roman. En effet, Célestina, fille aînée de Léonce, est un personnage supposé rétablir la filiation après son père. Remarquons que le pied bot de Léonce fonctionne comme un paiement pour le don qu'il possède. Comme l'affirme Octavie à Ninette : « tu vois donc pas que son pied bot l'acquitte de cette bénédiction ! » (p. 81). De même, Célestina se trouve prise d'un bégaiement qui la rend quitte pour le don qu'elle doit finalement acquérir. Le bégaiement s'explique dans le roman de plusieurs façons, soit comme résultant de la sorcellerie de Mona, soit provenant de la perte par Léonce de son don en 1939. Tant que son père possède le don, Célestina parle normalement : elle « se souvenait [...] des jours où elle parlait. Papa Léonce causait, racontait son jardin, ramenaient des charretées de racines, fruits et légumes » (p. 143). Mais, celle-ci commence à bégayer quand son père rompt sa promesse faite à Octavie : « elle se rappelait aussi – c'était au mitan de la guerre – comment elle s'était mise à bégayer [...] quand son père cessa de lui parler, de la porter sur ses épaules... » (p. 143). Le lien qui s'est cassé entre Léonce et Octavie en 1939 fait implicitement partie de la prophétie biblique du Lévitique que Léonce lit à Octavie dans le roman. Le peuple d'Israël ne respecte pas les commandements de Dieu, de même, Léonce ne suit pas ceux de Man Octavie. Mais comme la prophétie l'indique, cela n'empêchera pas Dieu de se souvenir de son alliance faite avec ses prophètes. Ainsi, si Léonce est puni par sa grand-mère pour avoir désobéi, l'alliance doit se reforger avec Célestina. Le prénom de celle-ci détermine bien son rôle. Célestina ou « Céleste » connote l'appartenance du personnage à un monde surnaturel logé dans les cieux. Sa naissance est aussi prédestinée, comme celle des autres enfants de Léonce, par Man Octavie ; mais seule Célestina reçoit un prénom de prédilection. Elle dit à Léonce dans sa vision : « Célestina sera ton aînée. Ne lui donne pas d'autre nom ! » (p. 87). Léonce décide alors de prénommer sa fille « Célestina, Octavie, Étienne » (p. 92) ; les deux prénoms suivants étant ceux de ces deux grand-mères, paternelle et maternelle.

Célestina jouit d'une protection ancestrale et est l'héritière d'un don qu'elle ne soupçonne pas encore avoir. Un don, nous rappelle la narratrice, « c'est l'alliance du ciel et de la terre, c'est un arc-en-ciel tendu au mitan du jour » (p. 92). La filiation s'établit donc, de plusieurs façons : de générations en générations de manière légitime, entre bible et roman, et entre ciel et terre. L'image de l'arc-en-ciel montre que ce don, manifestation de la filiation, est placé sous le signe de l'espoir.

Célestina visite en rêve le même jardin extraordinaire que celui de Léonce, le jour même où Man Octavie lui donne le don possédé auparavant par Léonce. Dans ce jardin, Léonce y voit « les branches de l'avocatier [qui] ployaient sous leur charge. Les piments rouges, une multitude, [qui] éclataient dans les feuilles. Mandarines, oranges, pamplemousses, mille soleils à chaque branche, [qui] embaumaient tout le morne » (p. 85). L'abondance extraordinaire du jardin rappelle celle de celui de Célestina. Elle affirme à son amie la photographe : « c'était un jardin plein de lumières et de couleurs. Tiens ! pa-pareil à ce naïf haïtien qui ensoleille le mur de ta chambre. Des fruits à chair épaisse, des légumes en quantité, des arbres immenses et feuillus... » (p. 226). Ce qui attire notre attention dans cette citation est très certainement le tableau naïf haïtien que la photographe a disposé dans sa chambre. Ce tableau, en effet, a déjà été mentionné dans le texte, mais comme faisant partie du décor du restaurant de Lucina, tante de Célestina, où des « tableaux d'art naïf haïtien accrochés aux murs racontaient l'histoire de mondes mythiques du jardin d'éden peuplés d'Adam et Ève noirs » (p. 149). Ces tableaux du restaurant recréent une dualité de l'espace (origine-restaurant) et fonctionnent comme une passation de la mémoire, de Lucina à ses clients, mais aussi de Lucina à la photographe comme à Célestina. Le jardin de l'origine ou d'Éden, comme s'y réfère à la fois Léonce et Célestina (p. 226), est métaphoriquement rétabli à travers le restaurant de Lucina et dans les visions de ces deux personnages.

De plus, au milieu du jardin d'Éden²⁷² de Léonce et de sa fille se tient Man Octavie. Léonce, qui reconnaît sa défunte grand-mère, la décrit : « elle portait la robe blanche qui couvrait sa nudité au jour de sa mort. Elle arborait le visage rajeuni. Sa masse de cheveux blancs aveuglait comme soleil de midi » (p. 86). Célestina qui ne reconnaît pas Octavie parce qu'elle ne l'a jamais rencontrée auparavant, la décrit de la même façon que son père : « elle paraissait jeune malgré son Afro blanc et rond comme une couronne. On aurait dit une mariée, ou plutôt une communiant, un ange peut-être... » (p. 226).

L'unité est rétablie au-delà de la rupture. D'une certaine façon, le jardin merveilleux et les tableaux naïfs haïtiens rappellent qu'il y a eu une rupture avec l'origine mais qu'à une époque, l'unité existait. Ces objets soulignent aussi que l'unité peut éventuellement se rétablir au-delà de la rupture.²⁷³ Dans *Négropolitains et Euro-Blacks*, la recherche de la filiation s'inscrit sous le signe de la quête par Robert de ses origines. Dès l'ouverture du roman, le protagoniste indique qu'il s'agit de son « retour aux sources » (p. 7) et de son désir d'éprouver « le sentiment d'une rivière un instant détournée qui retrouverait son lit » (p. 7). Ce serait pour lui, l'occasion de se sentir plus proche de ses origines et de sa culture. Comme l'indique le protagoniste, l'image de la rivière qui se remet en place provient du « poète » (p. 7) Aimé Césaire. Le protagoniste intègre Césaire dans ses racines et dans son histoire, au même titre que Bisette (p. 8). L'image de la racine comme signifiant les origines qui s'enracinent métaphoriquement est à prendre au pied de la lettre dans le roman. Le protagoniste s'assoit toujours sous un arbre comme espérant y prendre racine. Il s'assoit à l'ombre d'un raisinier (p. 11), puis, sous un amandier (p. 12) et enfin, sous un fromager (p. 18). Robert finit alors par vraiment s'enraciner. Ce fromager n'a rien

²⁷² Pour plus de détails sur la fonction du jardin mythique comme représentation du jardin d'Éden voir : Simasotchi-Bronès, *Le Roman Antillais*, pp. 59-66. Le jardin possède un bon nombre de connotations. Dans *Train Fou* d'Axel Gauvin, par exemple, que nous avons étudié dans le troisième chapitre, il est associé au désir incontrôlable de conquête qu'éprouve le personnage métropolitain ; un désir qui est aussi l'expression d'une folie le submergeant avec l'irruption de la modernité dans les Départements français.

²⁷³ Les tableaux naïfs haïtiens renvoient à ce que Glissant nomme « le discours pictural ». Ces tableaux grossissent des scènes et des personnages. Pour Glissant, le caractère naïf de la peinture haïtienne transpose l'art de la répétition « qui est propre au texte oral ». Ainsi, « un tel discours gagne donc à être répété à loisir, tout comme le conte est déclamé soir après soir » (*Le Discours antillais*, p. 464). Ces tableaux mentionnées dans le texte, établissent donc un lien avec l'oralité du conte ; une oralité à partir de laquelle, une unité est possible grâce à la prise de parole d'un peuple. « La peinture haïtienne [...] est le signe de la communauté. La parole de tout un peuple » (p. 464).

d'ordinaire. La description que nous donne le narrateur attire notre attention sur son aspect majestueux (p. 18) ; l'arbre se reposant « sur des racines énormes » (p. 18). Juste après s'être confortablement installé sous le fromager, Robert ressent une sensation étrange avant de déclarer : « je suis bien, je suis dans l'arbre, je suis l'arbre » (p. 19).²⁷⁴

Robert fait corps avec l'arbre, ce qui signifie que Robert parvient à se connecter à son passé et à ses origines. En effet, il entend une voix et sent une présence près de lui (p. 19). « Une ombre se matérialise, un vieillard. [...] Il semble vieux de tous les calendriers jetés depuis la nuit des temps » (pp. 18-19). Papa Edwar connaît les racines de Robert car il affirme à celui-ci : « j'ai connu la manman de la manman de ta manman » (p. 20). Et pour cause, papa Edwar se présente comme étant « le nègre de la mémoire [qui] passe le temps pour dire ce qui doit être dit » (p. 20). Papa Edwar enseigne à Robert les méfaits de l'esclavage et de la modernité qui ont fait des hommes antillais des hommes remplis de vengeance et des femmes antillaises, des femmes qui renient leurs racines. Comme Léonce dans *La Grande Drive des esprits*, Robert communique avec un esprit, en l'occurrence l'esprit de papa Edwar. Cela le coupe de la réalité du moment et le fait basculer dans un monde figé. Robert ne sait plus distinguer le rêve de la réalité : « me suis-je endormi ? Ai-je rêvé ? » (p. 33) questionne-t-il. Il reste persuadé que cette expérience surnaturelle a bien été réelle bien que le temps semble s'être arrêté sans explication. « Je regarde l'heure, ma montre affiche seize heures. Impossible. Il était déjà seize heures lorsque je suis arrivé, j'ai discuté pendant une heure au moins avec ce papa Edwar » (p. 33). Comme Léonce, Robert se rend compte qu'il vient d'avoir une « vision » (p. 33) durant laquelle le « temps [...] avait semblé figé » (p. 33).

²⁷⁴ Le symbole de l'arbre revient souvent dans les textes antillais. Il comporte un caractère sacré qui est d'assurer le contact entre les hommes et les dieux. La mémoire matérialisée dans le personnage de Papa Edwar devient une représentation du divin. Le message de ce personnage surnaturel est transmis au protagoniste par médiation de l'arbre. Le fromager est donc un arbre peu ordinaire qui assure le lien entre le ciel et la terre et qui s'organise dans cette unité. Cet arbre apparaît aussi dans *Fanm Déwó* de Delsham où Man Fofó communique avec un personnage d'une autre réalité : Man Fofó « va jusqu'au pied du fromager, derrière la Ravine-Crabe pour parler avec son papa d'Afrique » (p. 94). Man Fofó elle-même, une vieille qui a connu le temps de l'esclavage, est un personnage mystérieux, car personne dans le quartier ne connaît vraiment son identité : « l'église et la mairie estim[ent] qu'aucun papier ne portait son nom, que personne ne savait d'où elle venait » (p. 97). Les ancêtres acquièrent ainsi une divinité qui est souvent indissociable de l'emplacement du fromager. Dans *Chair Piment* de Gisèle Pineau, nous retrouvons l'arbre du voyageur qui accomplit relativement la même fonction que le fromager. L'arbre permet le voyage de Rosalia du monde des morts au monde des vivants (Gisèle Pineau, *Chair piment* (Paris : Mercure, 2002), pp. 13-14).

Robert cherche ses racines et veut ressentir et découvrir ses traditions. Le rocher de Diamant que Robert voit planté en pleine mer fait surgir un certain souvenir des croyances traditionnelles : « on dit qu'il [le rocher] était habité par l'âme des guerriers Caraïbes, on dit qu'on entendait des râles d'agonie mais aussi des chants et des cris de guerre » (p. 18). Le protagoniste plonge graduellement vers ses origines. En fait, la présence de la mer suggère que ses origines commencent avec l'océan, faisant écho à la déportation par delà les mers, des esclaves à la Martinique. La mer et la femme ne font qu'une dans le roman et il est clair que cette association révèle deux pans d'histoire : la mer indique pour les esclaves, le début d'une nouvelle vie à la Martinique et la femme représente la femme noire violée dans l'habitation du maître, symbolique de la mère de tous les Antillais. Dès son arrivée à la Martinique, Robert va sur la plage de Diamant où il rencontre Corinne. La mer retentit. « Une vague plus grosse que les autres s'écrase dans un fracas d'enfer » (p. 10) nous informe le narrateur et tout de suite après, le siège de Corinne est déséquilibré par les vagues. « La jeune femme bascule et disparaît sous un tapis de bulle » (p. 10). Corinne se mêle alors à l'eau de la mer et ce seul fait recrée un mélange historique essentiel aux origines de Robert. Robert transcrit cette expérience originelle par l'intermédiaire du personnage d'Aiyoko. Robert la décrit comme « la femme des Antilles [...], celle qui au temps de l'esclavage tuait l'enfant qui dormait dans ses entrailles afin de lui éviter l'enfer de la canne à sucre et les coups de fouet du maître » (p. 118). Robert voit se personnifier en elle ses origines : « j'ai envie de lui dire que mon retour aux sources c'était elle » (p. 119). Tous deux s'assoient sous la véranda où ils admirent « le dos noir strié d'éclats argentés de la mer » (p. 121). C'est « une nuit magique. Comme celle d'hier et d'avant-hier » (p. 121). L'atmosphère figée dans l'éternel, suggère que c'est une nuit peu ordinaire. Le nom d'Aiyoko « Lumina » prouve que ce personnage possède des racines africaines. Aiyoko confirme qu'elle descend d'une famille ancestrale : « C'est l'une des héroïnes de notre histoire, je suis son arrière-petite-fille » réplique-t-elle à Robert qui tout suite remarque : « son maintien, la noblesse de ses gestes, son air digne ne m'étonnent plus, du sang guerrier coule dans ses veines » (p. 122). Ils prennent un bain de minuit ensemble et le protagoniste a « le sentiment d'être au commencement des choses, à l'aube des temps, d'être le premier homme, d'être la première femme » (p. 122). L'analogie faite avec le jardin d'Eden symbolise

l'unité qui existait avant qu'Adam et Ève n'en soient chassés. Quand il fait l'amour à Aïyoko, Robert déclare : « je n'ai pas l'impression de faire l'amour, non, non, j'ai l'impression de renaître, comme si je n'avais jamais existé auparavant » (pp. 122-123). Il est évident que la mer et le ventre d'Aïyoko symbolisent la matrice et le lieu des origines. Robert, dans un délire, embrasse donc cette filiation retrouvée.

Le lieu liminal entre le rêve et la réalité qu'est l'espace-temps figé des visions où les protagonistes communiquent avec les esprits et la recreation d'un espace mythique, indiquent qu'il existe une filiation possible. Dans ce lieu magique, exprimant la liberté et l'espoir, Pineau et Delsham arrivent à trouver une unité se situant en suspens entre le réel et le surnaturel. Les ruptures qui apparaissent en renfort dans les deux romans ne déstabilisent pas le texte. Elles y figurent pour montrer que la filiation des Antillais aux Antilles s'effectue de manière plurielle et s'impose comme un entrechoquement d'identités et de cultures. La filiation du modèle occidental qui ne correspond pas à l'histoire des peuples des Antilles, ne peut être que parodié dans le texte de Pineau et redéfini dans nos deux romans.

V. Conclusion

La rupture qui prend à l'origine sa source dans le négatif de l'histoire, débouche dans l'espoir d'une « unité » nouvelle qui s'affirme dans l'expression d'une identité à racine rhizome. Bien que le sens de l'identité s'effrite dans le contact des cultures, il est quand même possible de rétablir une identité culturelle solide. Faute de ne pas posséder une histoire linéaire et continue, la filiation doit se rétablir dans le mythe. Glissant soutient que le « mythe est le premier donné de la conscience historique, encore naïve, et la matière première de l'ouvrage littéraire ». ²⁷⁵ Le mythe produit l'histoire. Il n'est donc pas « étonnant que le mythe ait « nourri » l'inquiétude religieuse » ²⁷⁶ car la Genèse (bâtie sur un mythe) est la source à partir de laquelle, la filiation linéaire des peuples occidentaux s'établit. Mais la « Genèse » antillaise n'est pas un mythe unique, elle regorge de multiplicité. Ainsi, dans le roman de Delsham la double personnalité et les multiples facettes identitaires des personnages sont un

²⁷⁵ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 239.

²⁷⁶ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 239.

moyen de souligner les entrecroisements de la racine identitaire qui est elle-même, à la base, rhizome. D'une certaine façon, le roman construit un personnage-collage collectif qui revalorise le « nous » antillais. Nous assistons dans le roman de Delsham à une renaissance du personnage que nous ne retrouvons pas dans celui de Pineau. L'unité dans le roman de Pineau s'établit de manière différente, à travers le surnaturel qui représente un nouvel espace en construction permettant et élaborant la filiation à l'histoire.

La réappropriation de l'histoire, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, se fait aussi grâce à l'apport de la technique du conte, dans les romans. Le conte prend sa source dans la rupture de la Plantation liée à la disparition du conteur qui faisait l'unité du peuple. Il comporte néanmoins, un certain aspect positif puisque par sa répétition dans le roman, la mémoire collective se rétablit avec lui.

Cinquième chapitre

Oraliture, oralituro

I. Introduction

Le désir de s'affilier à un territoire ne peut s'effectuer sans un retour sur soi, et montre qu'un grand pas a été fait, dans la quête d'une définition identitaire qui n'est pas unique, mais bien « rhizome ». Cette réappropriation de soi comme celle du territoire passe par la réappropriation de la parole. L'oraliture a donc pour but de fixer, par l'intermédiaire de l'oral, ses racines dans l'écriture et ainsi rétablir la filiation. « Oraliture » découle d'un néologisme inventé par les Haïtiens « pour remplacer le mot *littérature*, marquant ainsi leur détermination à rester dans le champ de l'oral »²⁷⁷ affirme Édouard Glissant. L'oraliture pour Glissant est un enjeu : c'est « une voix qui s'écrit, une langue qui s'efforce, une mesure approfondie au cœur de la démesure. Un acte, du fond même de l'effacé ».²⁷⁸ En d'autres termes, l'oraliture fait valoir la résistance culturelle identitaire et se présente comme un moyen de dépasser la rupture négative de l'histoire.

²⁷⁷ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 597. Voir aussi : « Oraliture » est aussi un terme défini par Michel Laroche impliquant la transcription écrite de la littérature orale. Voir : Michel Laroche, *La double scène de la représentation : Oraliture et littérature dans la Caraïbe* (Haïti : Mémoire, 2000), p. 67.

²⁷⁸ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 381.

L'oraliture est souvent associée au domaine du conte et à l'importance du rôle du conteur dans le système des plantations aux Antilles. À la Martinique comme à la Guadeloupe,²⁷⁹ la fin du système de plantations représente une rupture dans l'histoire culturelle de ces îles car c'est aussi le moment marquant de la disparition du conteur créole. La parole du conteur est capitale car elle regroupe le peuple et parce que surtout, elle garde en elle une subversion nécessaire à la résistance. Quand on réalisa cette subversion, le créole fut interdit ce qui enleva la parole au peuple : « when *Créole* threatened to be subversive, it was simply forbidden. The *Créole* language, and the narratives the *Créole* story-tellers recited, remained a subterranean, even clandestine oraliture ». ²⁸⁰ Le conteur, nous rappelle Mary Gallagher, « was [...] the guardian of the group's cohesion, counteracting the slaves' original cultural diversity. Giving voice to the group and to its collective, fragmented memory, the *conteur*, even while offering distraction, might have enunciated, in his entertaining wake orations, a struggle against death that could be heard as a struggle against the symbolic of the slaves ». ²⁸¹ Le conteur est un personnage clé de l'histoire antillaise. Il est le symbole, le gardien de la mémoire.

L'oraliture présuppose une autre rupture : celle dans le texte, de l'écrit par rapport à l'oral. L'oral et l'écrit ont d'abord été perçus comme des entités opposées. L'oral symbolise l'univers de l'esclave qui, faute de ne pas savoir écrire, ne communiquait qu'oralement, et l'écrit, symbolise le monde des colons et des colonialistes. L'oraliture expose aussi l'écart entre le français (langue écrite) et le

²⁷⁹ À la Réunion, l'oralité tient aussi sa place au cœur de la littérature où elle a commencé à se manifester à travers le conte réunionnais. Une des caractéristiques de l'oralité réunionnaise est l'importance des jeux de mots et des devinettes. Alain Armand et Gérard Chopinet affirment effectivement que « les « jeux de mots » (zèd-mo) constituent, avec le conte, un élément important de la littérature orale » et que les devinettes introduites par « Kosa in soz ? » expriment « le savoir dire, la malice créole [qui] sont à la base de ces inventions populaires qu'il faut perpétrer » (voir : *La littérature réunionnaise d'expression créole : 1828-1982*, (Paris : L'Harmattan, 1983), p. 185). Le roman de Gauvin intitulé *Quartier Trois-lettres* comprend des devinettes et des jeux de mots. La ville surnommée « Quartier Trois-lettres » est elle-même un jeu de mot puisqu'il désigne les trois premières lettres du vrai nom du quartier ; c'est-à-dire (Saint) Leu. « Quartier Trois-lettres ! Sais-tu au moins d'où vient ce nom ? [...] Leu, L, E, U. Trois lettres. Quartier Trois-lettres » (p. 12) demande Maxime à son neveu. Maxime et Léon sont des conteurs qui amusent les enfants. « Qu'est-ce qu'une chose ? Nous sommes deux sœurs, pour un oui, pour un non, nous nous séparons » (p. 114) ; or « Devine devinaille, Pierre ? J'ai des écailles, j'ai des arêtes, j'imite le poisson, mais je ne suis pas poisson. Je n'ai ni chair, ni goût, ni sentiment. Qui suis-je, Pierre ? » (p. 8).

²⁸⁰ Robert Aldrich, « From *Francité* to *Créolité* » in *Writing Across Worlds : Literature and Migration*, ed. by Russell King, John Connell, Paul White and D. Phil Paul White (London and New York : Routledge, 1995), pp. 101-125 (p. 106).

²⁸¹ Mary Gallagher, *Soundings in French Caribbean Writing Since 1950 : The Shock of Space and Time* (Oxford : Oxford University Press, 2002), p. 168.

créole (langue orale).²⁸² Mais surtout pour bon nombre d'écrivains antillais (Glissant, Chamoiseau, etc....) ou Réunionnais (Axel Gauvin ou encore Carpanin Marimoutou), l'oralité détermine un choix d'écriture. Écrire l'oral, c'est d'abord écrire en créole, même s'il est soi-disant « limité » dans son vocabulaire. Certains écrivains francophones ont même envisagé qu'il ne serait pourtant pas approprié d'écrire en créole.²⁸³ Écrire en créole signifierait écrire pour un lectorat expert dans cette langue. Les livres en créole n'attirent pas un grand nombre de lecteurs. Pour éviter le problème de vente et de lectorat réduit, plusieurs écrivains, tels que Raphaël Confiant et Axel Gauvin, ont adopté la langue française comme langue d'écriture. De plus, le fait d'écrire en créole a une portée politique que l'on n'a pas toujours envie de revendiquer. Ainsi certains critiques perçoivent l'oralité bien plus qu'une effervescence culturelle et esthétique.²⁸⁴ Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo et Carpanin Marimoutou affirment :

Les univers créoles soulèvent le problème crucial, et souvent contraint, du choix de la langue d'écriture de l'écrivain. [...]. D'une part, il [l'écrivain] peut choisir la voie de l'acculturation et de l'assimilation aux modèles littéraires français [...]. D'autre part, il peut rechercher une différenciation majeure qui vise à rompre l'assimilation [...].²⁸⁵

Écrire en créole c'est opter pour une position politique de rupture avec l'assimilation française. En d'autres mots, l'emploi de l'écrit en créole est une forme de résistance directe qui incite à la confrontation, mais qui enlève tout le subversif de l'opacité tant promue par Édouard Glissant.

²⁸² Glissant affirme qu'à la Martinique, le français est la deuxième langue, mais c'est une langue est devenue « naturelle » vu que le créole, langue maternelle, fut opprimée. Glissant soutient qu'il existe donc une « carence d'un langage autonome » qu'il faut alors créer. Voir : *Le Discours antillais*, p. 599.

²⁸³ Cécile Leguy affirme aussi que dans les sociétés africaines, il était impossible d'imaginer que la langue orale soit la langue de l'écriture car ce serait « asservir » la langue orale à celle de l'écrit qui « figerait, matérialiserait, appauvrirait la parole » (voir : « Oralité en Afrique », disponible sur : <http://www.meb.u-bordeaux2.fr/docs/expoparole.pdf>, [paragraphe 1 sur 8], [vu le 22/02/08]. L'écriture de l'oral découle d'une urgence de garder des traces écrites de l'oralité, de l'officialiser et l'inscrire dans les pages de l'histoire. Pourtant, on peut argumenter que coucher par écrit l'oral peut être aussi une façon d'accréditer l'occidentalisation de la parole.

²⁸⁴ Eileen Julien, « Reading « Orality » in French-Language Novels from Sub-Saharan Africa », in *Francophone Postcolonial Studies*, pp. 122- 132 (p. 122).

²⁸⁵ Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo and Carpanin Marimoutou, *Contes et Romans : Univers créoles IV* (Paris : Anthropos, 2004), p. vii.

L'oraliture est un terme populaire que l'on retrouve dans plusieurs recueils. Mais notre compréhension de sa signification et de son utilisation reste néanmoins limitée. Nous nous efforçons de souligner les origines de l'oralité dans le passé esclavagiste et colonial de l'époque. Cependant, nous ne réalisons pas encore très bien que l'oralité, qui s'est définie et fixée dans ces temps passés, a continué à se former et qu'elle progresse, évolue et se transforme encore de nos jours. L'oralité, comme argumentée dans ce chapitre, est un phénomène d'actualité présent qui envahit les écrits francophones contemporains.

Dans ce chapitre, nous voulons établir le lien reliant l'oral à l'écrit en nous fondant plus précisément, sur l'influence de l'oral sur l'écriture. Roger Toumson énonce que l'écriture est généralement plus dominante que la parole. Quand la voix devient écriture, celle-ci n'est donc plus capable de se libérer.²⁸⁶ Nous voulons ici argumenter sur la véracité de cette affirmation, dans le cadre de notre analyse de *Fanm Déwò* de Tony Delsham et *La Grande Drive des esprits* de Gisèle Pineau.²⁸⁷ Bien que ces deux romans nous renvoient à des périodes différentes (période coloniale en Martinique pour l'un et périodes de la première et la deuxième guerre mondiale en Guadeloupe pour l'autre), cela n'empêche pas les deux auteurs, d'avoir recours aux mêmes techniques orales de l'univers du conte créole. Nous mettrons l'accent sur le rythme de la musique de l'oralité accompagnant la voix (du conteur), sur le rythme, comme technique de l'oraliture dans le roman de Delsham et sur la technique de l'oralitourain,²⁸⁸ soit l'art du conteur, dans le roman de Pineau.²⁸⁹

²⁸⁶ Roger Toumson, *La Transgression des couleurs : Tome 1* (Paris : Éditions Caribéennes, 1989), p. 87.

²⁸⁷ Tony Delsham, *Fanm Déwò* (Schœlcher : MGG, 1993) ; Gisèle Pineau, *La Grande Drive des esprits* (Paris : Le Serpent à Plumes, 1993). Toutes les références sont de ces éditions et apparaîtront entre parenthèse dans le texte.

²⁸⁸ Terme de Chamoiseau et Confiant signifiant « conteur créole ».

²⁸⁹ Bien que l'œuvre d'Axel Gauvin ne soit pas analysée ici, on ne peut dénier l'apport de l'oralité dans ses textes. Une étude approfondie a été effectuée sur l'oralité qui ce dégage de ses romans par Peggy Raffin (voir : *L'Univers d'Axel Gauvin : paysage, société, écriture* (Paris : L'Harmattan, 2005). Dans son roman intitulé *Quartier Trois-lettres*, par exemple, on y note l'importance des jeux de mots et des devinettes. Armand et Chopinet affirment que ces deux éléments en plus du conte ont joué un rôle déterminant dans la littérature orale réunionnaise dans laquelle « le savoir dire, la malice créole sont à la base de ces inventions populaires qu'il faut perpétuer » (voir : Alain Armand and Gérard Chopinet, *La littérature réunionnaise d'expression créole : 1828-1982*, (Paris : L'Harmattan, 1983), p. 185).

II. Rythme et conte dans *Fanm Déwò* de Tony Delsham

Fanm Déwò est un roman initiatique, relatif à la période coloniale, qui raconte la vie d'Ida, la protagoniste. Née à Fond-Cacao d'une *fanm déwò* (femmes seules élevant dans la pauvreté leurs enfants non reconnus par leurs pères), Man Héloïse, elle, doit s'affirmer en tant que femme en bravant la dominance des hommes. Ida grandit dans l'espoir de ne pas devenir comme sa mère et comme son amie Amélie, une des ces *fanm déwò*. Malheureusement, après avoir quitté son beau-père, Ami Anathase, avec qui elle avait fini par sympathiser, elle se fait violer par cinq hommes et se retrouve enceinte. Par la suite, elle donnera naissance à Raphaël. Ida possède une force physique et une aptitude au combat proche de celle du *Major*.²⁹⁰ Elle s'affirme comme une femme rebelle qui arrive par la force à gagner le respect des hommes. Elle est finalement engagée dans la demeure des Floricoures comme dame de compagnie de Jean-Bernard, petit-fils d'Anna-Germanie, qui revient juste de France, après la fin de la première guerre mondiale. Tout le roman s'accompagne de la présence des conteurs qui racontent et célèbrent la vie d'Ida et d'autres moments forts du texte.

La sphère coloniale représente un univers sélectif occidental dominant, à l'encontre de l'oral, c'est-à-dire du créole, qui délimite l'espace linguistique des esclaves vivant en marge du monde blanc et dominé par celui-ci. Nous pouvons donc affirmer que l'écriture se fait symbole du colonialisme blanc tandis que l'oral²⁹¹ se fait porte-parole des esclaves noirs. Ce ying et ce yang se manifestent par une résistance intérieure au système des plantations, qui lui ne peut se défaire. Cependant, le ying et le yang dépendent chacun, l'un de l'autre pour leur survie. Cette opposition et cette dépendance constituent la contradiction qui existe au cœur même de la société martiniquaise. Pour Toumson, la littérature afro-antillaise repose elle-même sur cette contradiction qui fait valoir « le paradoxe d'une écriture de la parole »²⁹² alliant deux

²⁹⁰ Personnage mystique et légendaire des antillais. « Major » est le nom donné à ce genre de guerrier qui possède un grand talent pour le maniement des armes.

²⁹¹ Michèle Praeger ajoute que l'oral fut longtemps perçu comme capable de fragmenter l'écrit et de lui enlever par la même occasion toute sa puissance. Praeger affirme qu'il a fallu attendre Derrida pour enfin attribuer à l'oral une appartenance qui est aussi européenne, puisque la parole se trouve après tout au sein du système épistémologique et métaphysique des premiers philosophes (Platon, Rousseau, Levinas, etc.) (Voir : Michèle Praeger, « Édouard Glissant : Towards a Literature of Orality », *Callaloo*, 15 : 1 (1992), 41-48 (p. 41).

²⁹² Toumson, *La Transgression des couleurs : Tome 1*, p. 89.

pôles opposés, où elle est à la fois dominante et dominée dans une écriture synthétisante. C'est sur ce modèle de la société martiniquaise que se fonde la hiérarchie du monde de *Fanm Déwò* de Tony Delsham.

L'habitation, domaine colonial, est décrite dans *Fanm Déwò* comme une maison de grande élégance loin des plantations. La majestueuse demeure « se dressait, arrogante et magnifique, étincelante dans ses couleurs blanches » (p. 101). La couleur blanche est une réminiscence du pouvoir colonial détenu par les maîtres occidentaux. Plus on se rapproche du périmètre de la maison, plus les gens sont aisés. Loin de l'habitation se tiennent les dominés (*fanm déwò*, enfants mourant de faim, etc.), puis viennent les propriétaires de petites boutiques locales, des chabins « dont la richesse essentielle était la couleur [...] de leur peau » (p. 132), ensuite un cercle de « gagnepetits de l'administration » comprenant huissiers et personnels de mairie, plus proche encore le « beau monde » (les mulâtres étant de gros fonctionnaires ou autres personnes affluentes) et finalement « aux abords immédiats de la maison, on trouvait l'aristocratie » (p. 133). L'univers de l'habitation repose sur un modèle hiérarchique où la maison coloniale se trouve perchée au sommet avec la figure princière d'Anna-Germanie, descendante de la famille De Floricoures, détenant le pouvoir.

La position centrale et séculaire de l'habitation dénote l'inaccessibilité de l'écriture. En effet, plus nous nous éloignons de celle-ci, plus les personnages sont généralement pauvres et analphabètes, à l'exception de Man Zélie (esclave de Anna-Germanie) qui, bien que fille d'esclaves, est instruite. L'écrit est un pouvoir colonial prioritairement accessible aux colons. Il se différencie par son usage de l'oral, qui lui définit la masse populaire dominée. L'écriture tire son pouvoir et sa force de son emploi sélectif et restreint alors que l'expansion du créole atteste de son commun banal, de son caractère lié à tout ce qui est bon marché et miséreux. C'est ainsi que situé à l'opposé de l'habitation, se trouve le domaine des conteurs et des « tambouyers » (tamboueurs) qui racontent en chantant, certains épisodes de la vie des personnages, dans le roman.

Il ne faudrait pas sous-estimer la place que tenait la langue orale dans les colonies. Au cœur des sociétés, elle rivalisait avec l'écrit, grâce à son opacité. Glissant indique qu'il fallait contourner la loi du silence imposée par la plantation²⁹³

²⁹³ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 83.

et pour cela, il fallait mettre en place une tactique subversive qui permettrait aux esclaves de s'exprimer. Parole codifiée, qui est en rupture avec l'écrit et la langue française, le créole comme l'a défini Édouard Glissant, s'affirme alors comme une langue discontinue, ayant des fins rusées :

Parole directe, élémentaire, qui articule les rudiments de langues nécessaires à l'exécution du travail ; parole ravalée, qui répond à la mutité de ce monde où il est interdit de savoir lire et écrire ; parole différée ou déguisée, sous laquelle l'homme et la femme bâillonnés serrent ce qu'ils disent.²⁹⁴

Cette définition de la langue créole prouve son dessein subversif et résistant contre le pouvoir occidental, à l'époque coloniale. Elle apparaît sous la forme d'une volonté de prendre la parole et donc, de se libérer des liens coloniaux et de ses interdictions. Langue ambiguë, elle est à la fois directe et garde en elle un sens caché que seuls les esclaves peuvent comprendre.²⁹⁵

Cette langue orale est à l'origine d'une tradition orale qui sera transcrite ou « oraliture » qui est beaucoup plus qu'une « greffe de la langue orale sur l'écrit »²⁹⁶ ou qu'un « accompagnement indigène à la littérature orale ».²⁹⁷ Dans l'«oraliture », nous privilégions la tactique subversive que nous retrouvons dans les contes ou dans la parole qu'émettent la musique des tambours et des conques de lambi.²⁹⁸ D'abord, vue comme une technique de résistance, nous soutenons qu'elle est avant tout une technique de l'opacité qui raconte l'identité d'une culture créole. À l'époque coloniale, elle s'affirme tout d'abord, avant de se faire parole, comme un cri pour la liberté. Ce cri émane de la musique produite par le tambour et la conque de lambi qui percent les nuits de la plantation :

La nuit des cases a enfanté cet autre énorme silence d'où la musique, incontournable, d'abord chuchotée, enfin éclate de ce long cri. Cette musique est spiritualité retenue où le corps s'exprime soudain. Ces musiques [...] sont le cri de la Plantation, transfigurée en parole du monde.²⁹⁹

²⁹⁴ Glissant, *Poétique de la Relation* p. 87.

²⁹⁵ Robert Aldrich mentionne néanmoins que cela n'a pas toujours été le cas. Bientôt le Centre comprit le caractère subversif de la langue créole et la condamna. Voir : « From *Francité* to *Créolité* », p. 106.

²⁹⁶ Chantal Maignan-Claverie, *Le Métissage dans la littérature des Antilles françaises* (Paris : Karthala, 2005), p. 411.

²⁹⁷ Emilio Jorge Rodríguez, « Oral Tradition and New Literary Canon », in *Defining New Idioms and Alternative Forms of Expression*, ed. by Eckhard Breitinger (Amsterdam : Rodopi, 1996), pp. 27-41 (p. 33).

²⁹⁸ Un coquillage évidé qui sert d'instrument de musique aux Antilles.

²⁹⁹ Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 88.

Il convient d'ajouter que le cri émanant de la musique comporte un aspect mystique quasi spirituel qui renforce la parole. Ainsi, les tambouyers qui émettent le cri tout comme les conteurs transmettant la parole, sont des êtres particuliers ayant des pouvoirs hors du commun.

Dans le roman de Delsham, l'apport de la musique est capital. Très souvent, elle apparaît accompagnant des combats sanguinaires et mortels dans lesquels s'affrontent les Majors. Nous avons déjà campé et présenté le personnage du major dans le deuxième chapitre de *Xavier* de Tony Delsham, où on apprend qu'il est incarcéré par la police après avoir battu sa fille. Le major, qui, dans la société antillaise, est un driveur, est aussi un personnage obscur et opaque. À la page 85 du roman, se déroule un combat entre Isidore et Julot, deux Majors de grande renommée, pour lequel la foule s'est spécialement déplacée. Ces Majors sont suivis de leurs tambouyers : tandis que les doigts des tambouyers de Julot « dansaient dans l'air et que les peaux tendues vomissaient leurs messages guerriers » (p. 85), les tambouyers d'Isidore transmettaient aussi, ses « intentions belliqueuses » (p. 85). Le rythme donné par les onomatopées « blougoudoum pakatac blougoudoum pakatac » (p. 85) retraçant le son des mains des tambouyers tapant sur leurs instruments, renforce l'atmosphère guerrière du combat et provoque une transe nécessaire à l'évènement. Le rythme des tambours se fait parole. En effet, la foule déclare en créole : « tanbou ka palé » (traduit dans le texte par « les tambours parlent ») (p. 85). Catherine Khordoc affirme effectivement que « le tambour [...] est un instrument que l'on peut faire « parler », en employant une technique qui s'appelle « talonner le tambour ».³⁰⁰ Bien plus qu'une technique musicale, le rythme des tambours tout comme la présence des tambouyers et des conteurs, est un style littéraire de l'oraliture car la musique est conçue comme une pratique langagière ayant trait à la tradition orale mais aussi à la mémoire historique.

La musique qui se fait parole raconte une histoire, celle du combat des deux hommes en train de s'affronter. A cette occasion, les narrateurs prêtent leur voix au conte, en relatant et en gravant cet épisode héroïque dans l'histoire culturelle du peuple. Ce combat resta présent pendant très longtemps dans les mémoires : « on dit

³⁰⁰ Catherine Khordoc, « *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin: racines et rhizomes », in *Uncertain Relations*, ed. by Rachel Killick (Bern: Peter Lang, 2005), pp. 141-153 (p. 146).

que, plus jamais sur la terre du Seigneur, deux nègres ne se battirent avec un tel art, mélange de férocité, de beauté et d'élégance » (p. 87). Dans le discours qu'il énonce, le narrateur utilise le décalage qui existe dans l'espace et le temps pour changer des données historiques tangibles, en données épiques proches de celles des contes. Le narrateur aurait pu seulement évoquer le combat des Majors comme un fait tout à fait historique. Mais le problème se pose justement là, car la Martinique est confrontée à une non-histoire. Puisque toute histoire découle d'une origine mythique, Édouard Glissant maintient que « l'origine n'est pas une perte, elle se construit ». ³⁰¹ Ce que Glissant affirme par là est qu'il faut effectuer un détour et créer une histoire propre aux Antilles en s'appuyant sur les contes traditionnels créoles.

Dans ce passage, le narrateur raconte que le combat s'est passé il y a très longtemps, probablement dans un monde et une époque lointains (mais que l'on assume aux temps du système de la Plantation) ; un combat qui, comme mentionné dans ce passage, ne s'est plus reproduit depuis. Ce combat, qui est au départ un fait historique mais dont on ne peut prouver l'authenticité, bascule alors dans l'univers du conte où l'espace et le temps ne sont pas précisément communiqués. Il est de la fonction du conte de rendre plus vague ces éléments, en répétant des expressions telles que : « il y a très longtemps » ou encore « on dit que » que l'on retrouve dans ce passage. Le talent dont les Majors font preuve en se battant crée le charme et la magie du combat, qui est embelli comme dans un conte. Véronique Corinus convient qu'il existe effectivement « la nécessité sociale de se séparer radicalement du temps du conte et du rêve de celui du travail et de l'efficacité ». ³⁰² C'est ainsi que le décalage dans l'espace et le temps, que nous percevons dans le passage ci-dessus, établit un rôle déterminant dans la narration. En laissant apparaître ce décalage, nous remarquons que l'auteur fait un choix sélectif de la mémoire, en célébrant la beauté de l'évènement. D'une part, la technique de l'oraliture embellit pour mieux les rendre acceptables et beaucoup plus positifs, des faits historiques qui prennent racine dans une négativité qui peut être accablante, mais d'autre part elle a surtout pour but d'authentifier l'histoire. En effet, dans ce passage, un autre élément fait grandement partie de la tradition orale. Nous nous référons ici à la « rumeur » sur laquelle se construit la mémoire collective et qui permet l'authentification de l'histoire

³⁰¹ Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, p. 27.

³⁰² Véronique Corinus, « Les contes créoles : État des lieux », in *Contes et Romans*, pp. 45-75 (p. 52).

historique. Jan Vansina soutient : « rumor is the process by which a collective historical consciousness is built ». ³⁰³ Le critique ajoute aussi que la séquence orale de l'histoire doit être répétée de bouche à oreille, au fil des générations, établissant des preuves prouvant la tangibilité des faits. ³⁰⁴ En d'autres termes, le passage ci-dessus, puisque rapporté, rétablit et authentifie l'histoire martiniquaise.

De ce fait, nous admettons que l'élément oral du texte comporte une touche d'ambiguïté profonde. La force, la beauté et la magie de l'oraliture recèlent une positivité, mais c'est une positivité qui pousse comme une bonne herbe sur une terre noire (maudite). Cette noirceur ou pour prendre l'expression de Glissant ce « ventre », provient de la rupture au cœur de l'histoire, mais qu'on doit à présent dépasser en l'acceptant. Ainsi, le sombre de la nuit, symbole de la rupture et du chaos historique, devient le lieu acquis et mystique de l'oraliture. De ce fait, on note que les tambouyers et les conteurs font leur apparition pendant la nuit. Le combat des Majors s'est effectivement effectué à cette heure nocturne, comme il est indiqué dans le texte par « ce soir-là » (p. 87). Chamoiseau et Confiand nous expliquent que « le conteur officie lorsque la nuit tombe », ³⁰⁵ et que la parole des tambours est proche d'une « littérature audible » dont « la tracée littéraire est nocturne, à moitié clandestine, qu'ambitionnant de résister, elle ne se tient pas pour expression d'un art ». ³⁰⁶

Effectivement, la parole se fait entendre la nuit et perce l'obscurité de la fin. Elle chante la vie des morts. Pour la mort de Man Héloïse, la mère d'Ida, la conque de lambi propagea la triste nouvelle de morne en morne (p. 42). À la mort d'Isidore, Ida « écouta les conteurs qui tout le restant de la nuit et du jour suivant, chantèrent les exploits du major des mornes » (p. 88). Il en fut de même pour le décès de Zélie, la domestique d'Anna-Germanie :

Le petit peuple, sous les arbres et au son du tambour, disait sa douleur vraie, chantait les vertus de la disparue, rappelait ses mille et une inventions [...]. Ida, de sa place, entendait le grondement de la peau cabri, les plaintes de la conque de lambi et le fracas des centaines de voix criant : « Yééééé criiiiiic, Yééééé craaaaac ! »

-Est-ce que la cour dort ? demandait le conteur.

-Non, la cour ne dort pas ! répondaient les voix.

³⁰³ Jan Vansina, *Oral Tradition as History* (Oxford : James Currey, 1985), p. 7.

³⁰⁴ Vansina, *Oral Tradition as History*, p. 29.

³⁰⁵ Chamoiseau and Confiand, *Lettres Créoles*, p. 51.

³⁰⁶ Chamoiseau and Confiand, *Lettres Créoles*, pp. 51-52.

-Parce que si la cour dort, il faudra la réveiller, qu'elle entende l'histoire de manman Zélie, continuait le conteur (p. 235).

Ce passage met en relief la complicité du conteur avec le peuple présent par l'intermédiaire de la parole. Le conteur comme le peuple est anonyme. « Le petit peuple » et « le conteur » cachés « sous les arbres » maintiennent leur secret identitaire et revêtent d'opacité la parole résistante. Chamoiseau et Confiant expliquent que le message du conteur est dissimulé et fragmenté : « sa narration se fera tournoyante, rapide, parfois même hypnotique, brisée en longues digressions humoristiques, érotiques, ésotériques ». ³⁰⁷ « Il va barder la phrase d'un bruitage de ruptures et d'onomatopées, de dialogue incessant avec son auditoire ». ³⁰⁸ Le « Yééééé criiiiiic, Yééééé craaaaac » ³⁰⁹ comporte une valeur subversive et rebelle. Ce cri collectif, au milieu de la nuit, est équivalent au « E kraa » de Chamoiseau et de Confiant. « Sans la puissance [de cette onomatopée] à laquelle on doit leur [aux conteurs] répondre, la parole devient faible, au point de défaillir ». ³¹⁰

Le conteur apparaît à des moments précis comme dans les veillées où un sentiment d'humilité anime et rassemble le peuple. « Le lieu de la veillée c'est celui du partage des valeurs et des différences ». ³¹¹ En effet, « en répondant E kraa, ce groupe hétéroclite, d'origines diverses, dit en réalité *Nous*. C'était crier une cohésion en pleine diversité quasi indéchiffrable ». ³¹² Là où les tambouyers ou/et les conteurs se rassemblent, les gens de différentes classes sociales se réunissent pour être également témoins des événements comme lors du combat des Majors et lors des veillées. L'emploi du procédé collectif est essentiel puisqu'il octroie au conteur, un public sans lequel le cri ne peut être entendu et rapporté. Quand Isidore affronta Julot « plus de deux cents personnes firent cercle non loin du grand fromager qui se dressait près de la plage. Même des békés et de gros mulâtres s'étaient déplacés » (p. 85). A ses funérailles, Zélie « couchée dans son cercueil, recevait l'adieu organisé des puissants de ce monde [et du] petit peuple » (p. 235). La nuit rassemble et crée les conditions pour rendre la parole d'autant plus puissante. Selon Chamoiseau et

³⁰⁷ Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 76.

³⁰⁸ Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 76.

³⁰⁹ Interjection qui sert à rythmer la parole du conteur.

³¹⁰ Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 80.

³¹¹ Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 81.

³¹² Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 81.

Confiant, « le conteur est d'abord *celui qui donne voix au groupe* »³¹³ et sans la présence du peuple la fonction du conteur n'a pas lieu d'être. La question par exemple « est-ce que la cour dort ? » de la citation ci-dessus, exige une réponse du peuple, une réponse qui exige d'entendre préalablement une voix contrainte à garder le silence. « Parce que si la cour dort, il faudra la réveiller » continue le conteur. L'histoire de Zélie ne peut être chantée par une seule voix, tous doivent la célébrer et tous doivent se faire les témoins de cette histoire passée, dont la survie sera assurée oralement au fil du temps, dans la mémoire du peuple.

On ne peut nier la valeur mystique et mythique de la parole du conteur. Le lieu de la parole, comme nous le constatons, est un lieu toujours obscur où la mort est présente ou inévitable. Il en est ainsi pour le combat des Majors où Julot perd la vie dans les veillées mortuaires. Dans les deux cas, les arbres jouent un rôle important. Comme mentionnés dans le troisième chapitre, les arbres et plus précisément le fromager sont les gardiens de la mémoire. Ils assurent un lien entre les hommes et les esprits. Le fromager est en plus le symbole de la filiation et des origines. Les spectateurs du combat des Majors se sont regroupés près d'un fromager, non loin d'une plage et à la veillée de Zélie, les esclaves et les conteurs se sont rassemblés sous un arbre. La combinaison, de la proximité des arbres et de la parole déclamée par le conteur, donne un aspect mythique, au lieu, comme à la voix. Roger Toumson soutient à ce sujet que l'oralité construit le monde de l'homme antillais et forge sa compréhension quant à la place qu'il y tient : « sa parole dit le monde. [...] Construisant le tissu ontologique de l'univers, sa parole dit l'origine. Elle est parole du mythe ».³¹⁴ La présence de la mer accroît aussi cette valeur mythique car elle représente la rupture première avec les origines. La nuit renforce le mysticisme car elle « confère une prégnance particulière [au] discours »³¹⁵ du conteur. « Avec elle tout autour, il [le conteur] peut empoigner les esprits ».³¹⁶ Lors d'une veillée, la parole acquiert plus de force car elle s'apparente à une incantation spirituelle. Les arbres, la mer et la nuit sont des symboles qui participent au mythe et au mysticisme qui entourent et enveloppent la parole d'un voile de résistance.

³¹³ Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 80.

³¹⁴ Toumson, *La Transgression des couleurs*, p. 83.

³¹⁵ Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 82.

³¹⁶ Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 82.

La voix retrouvée du peuple, sous la vigilance et la direction du conteur, fait naître un moment d'espoir car la parole est alors une célébration de la continuité de la vie.³¹⁷ L'oralitourain [le conteur] est le seul à parler auprès du mort. Il invite à rire, à chanter, à danser, à briser le silence, à briser le sommeil : *en clair, il nomme la vie qui continue et qu'il faut vivre.*³¹⁸ La parole brandissant l'espoir invite à la résistance et à la brisure des chaînes qui emprisonnent le peuple. Elle encourage la vie au-delà de la mort, qui est en elle-même une rupture de la vie. Elle installe une continuation après et dans la rupture. La mort est réelle et symbolique. Ainsi, on peut voir la mort de Zélie comme renvoyant à la mort des ancêtres esclaves.³¹⁹

Chamoiseau et Confiant ajoutent que le conteur « lutte contre la mort »³²⁰ (mort réelle et mort symbolique) ; c'est-à-dire que le conteur résiste à cette rupture. En faisant appel et en obligeant la mémoire à refaire surface, il invente une nouvelle unité. Les veillées mortuaires³²¹ semblent des moments précis où la parole des tambours et celle des conteurs se fait entendre à l'unisson. Le conte présente un aspect et a un rôle psychologique. Combiné avec le cri de la musique, il permet au peuple d'exprimer ses peurs les plus noires, pour mieux les affronter ensuite. C'est le but même de l'oraliture que d'exposer ces craintes de façon opaque, à travers la trame symbolique des contes. D'après Chamoiseau et Confiant, « l'oraliture créole dit que la peur est là, que chaque brin du monde est terrifiant et qu'il faut vivre avec ».³²²

L'oraliture est en elle-même une rupture. Dans les contes oraux qui furent rapportés par écrit, la ruse et la débrouillardise l'emportent toujours. Ainsi se fonde l'oraliture créole qui « n'attaque pas mais [qui] piège ». « Elle ne frappe pas mais elle

³¹⁷ La parole du conteur assure la continuité de la vie au-delà de la mort. Contrairement au chapitre premier, la mort ne menace plus, car la mort n'a plus ce caractère sombre et final. Elle est le pont qui mène à une autre vie où le personnage peut remonter ses origines.

³¹⁸ Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 82.

³¹⁹ Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 82.

³²⁰ Chamoiseau and Confiant, *Lettres Créoles*, p. 82.

³²¹ Nous voyons souvent dans les romans d'Axel Gauvin, dans *L'Aimé* ou encore *Quartier Trois-lettres* que la présence des esprits est une convention dans le conte. C'est pourquoi le conte est le plus souvent raconté la nuit, au moment où l'on croit que les esprits rôdent, pour donner plus de véracité et de réalité au conte. La veillée mortuaire se présente comme un moment privilégié et propice car généralement elle combine à la fois la nuit et les esprits (en l'occurrence celui du défunt). Nous remarquons dans *Quartier trois-lettres* que les morts sont beaucoup respectés et craints dans la tradition réunionnaise où le mot « défunt » vient toujours s'accoler à leurs noms. L'auteur écrit : « Tonin avait peur des âmes des morts. Il n'oubliait jamais, quand il causait d'un mort de mettre devant son nom le mot « défunt » : « défunt mon papa », « défunte tante Titis ». Si on oublie ce simple mot-là, les morts viennent vous haler par le pied, la nuit » (p. 93).

³²² Chamoiseau and Confiant, *Lettres créoles*, p. 74.

mine. Elle ne révolutionne pas, mais elle prépare et organise toutes les révolutions ». ³²³ L'oraliture s'établit et se définit d'abord comme une subversion ³²⁴ et un contre-discours. La parole oraliturelle est « l'anti-édit, l'anti-loi, l'anti-écriture » ³²⁵ réfutant les principes du système colonial. L'oraliture exprime alors un droit à la liberté et à l'accès à la mémoire. Les contes renvoient presque toujours à une temporalité récurrente qui est celle du système de Plantation comme il apparaît dans *Fanm Déwò*. L'habitation, régie par les occidentaux, renvoie à un système fondé sur l'injustice où les puissants exploitent les travailleurs et manipulent les femmes de couleur. C'est contre ce système que l'héroïne du roman (Ida Robinel) luttera avec sa débrouillardise et avec sa force de caractère. Nous faisons remarquer que la trame du roman se construit à la manière d'un conte créole traditionnel. Selon Glissant, le conte antillais regorge presque toujours des mêmes personnages. Parmi eux se trouvent « le Roi (symbolique de l'Européen, a-t-on dit, ou du béké ?) et Compère Tigre et Ida tiendrait le rôle de Compère Lapin symbolique de la ruse populaire) ». ³²⁶ Comme dans le conte, le roman possède : un acteur principal qui se trouve être l'héroïne, un objet de quête (la volonté d'Ida de changer le statut de la femme dans la société), des opposants (les violeurs, Monsieur Clovis et Luc-André pour les principaux) et des rôles secondaires et des figurants (comme par exemple Man Zélie, Ami Anathase et Jean-Bernard). L'objet de la quête de l'héroïne présuppose un but fixé qu'elle doit atteindre et on s'attend à ce que l'histoire s'arrête sur sa victoire.

Comme dans le conte traditionnel, le roman porte l'accent sur les déplacements du personnage, sur sa fatigue, sa faim et ses craintes. Véronique Corinus soutient que les contes émergent du système esclavagiste et colonial exprimant une nécessité de raconter symboliquement les souffrances et les révoltes des esclaves. Ils permirent aussi un fait innovateur, celui de donner la possibilité à l'esclave de faire valoir son opinion sur l'esclavage. D'après Corinus, les contes comportent en eux des éléments récurrents de cette époque, trahissant « les appréhensions, les désirs, les révoltes, les mesquineries qui ont pour cadre le monde clos de la Plantation » ainsi que le rôle important de « la faim, la peur, la défaite et la

³²³ Chamoiseau and Confiant, *Lettres créoles*, p. 74.

³²⁴ Voir aussi : Mary Gallagher, *Soundings in French Caribbean Writing Since 1950*, p. 168.

³²⁵ Chamoiseau and Confiant, *Lettres créoles*, p. 76.

³²⁶ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 415.

ruse ». ³²⁷ De plus, « dans un monde de pénurie, la nourriture devient objet de désir et de quête » ; « le même fantasme alimentaire [revenant] à la fin des récits décrivant des noces et leurs festins ». ³²⁸ Le roman de Delsham expose ces différents points. Ida Robinel naît dans une famille où règne la pauvreté que l'on remarque à la maison aux « planches disjointes ou mangées par le temps » (p. 9) ou encore à la « chemise de nuit taillée dans de vieux sacs-farine » (p. 9) que porte l'héroïne au début du roman. La faim fait partie de sa vie quotidienne. En temps d'abondance, le repas se compose de « trois bananes vertes cuites à l'eau et une fine tranche de morue salée » (p. 10) pour une famille constituée d'au moins cinq personnes. Ida Robinel s'affaire aux tâches ménagères incluant sa rituelle lessive du lundi à la rivière (p. 12). À la façon du conte, le roman devient initiatique. L'enfant (Ida, alors âgée de douze ans) grandit et à la mort tragique de sa mère, quitte la maison familiale pour affronter son destin avec la bénédiction, les précieux conseils et les avertissements de son beau-père, Ami Anathase. Durant son parcours, la jeune femme se fait violer, rencontre une tante qui l'héberge d'abord et la rejette ensuite. L'humiliation que subit l'héroïne est sans égale. L'auteur raconte comment « la dure rocaille du chemin [...] écorchait ses pieds nus » (p. 59), comment elle « se cachait dans les fourrés » (p. 59) craignant d'être mal reçue par les gens de la commune voisine.

Les contes ont pour principe de transformer nos peurs en symboles qui apparaissent et que nous reconnaissons immédiatement dans l'histoire, sous la forme de géants horribles, de sorcières et de quelques démons. Dans le roman, ce procédé est tangible. Quand Ida est chassée de la demeure de sa tante, elle voyage de nuit dans la pénombre qui transforme ses visions. L'auteur écrit : « lorsque les étoiles commencèrent à crever le ciel, que les chauves-souris la frôlèrent de leurs ailes, que les arbres prirent des dimensions de géants, ses peurs d'enfant l'assaillirent » (p. 72). Il est du rôle du conte d'exposer nos craintes sous différentes formes, pour que nous puissions dans un premier temps les identifier, puis les définir et finalement pouvoir les surmonter. Ainsi dans les contes en général comme dans le roman, les malheurs ne durent pas et laissent place aux moments de chance. Pour illustrer ceci, Ida parvient à se faire employer dans l'habitation comme dame de compagnie du petit-fils héritier

³²⁷ Corinus, « Les contes créoles : État des lieux », p. 46.

³²⁸ Corinus, « Les contes créoles : État des lieux », p. 46.

d'Anna-Germanie, en déjouant par la ruse les mauvaises intentions de Luc-André et, à la fin du roman, finit par vivre heureuse avec son compagnon.

Si l'élément du conte dans le roman de Delsham est assez conventionnel, respectant le contexte historique du conteur, la voix qui émet la parole a changé. À la fois masculine et féminine, d'origine créole ou française, elle s'inscrit à part entière dans le texte, sans chercher à établir une opposition entre ces pôles. Dans le système des plantations, l'oralité se construit sur la rupture dont témoignent la présence et le cri du conteur, mais elle détient aussi une portée positive par le fait qu'elle tend à rassembler et unir un peuple dans sa diversité. Le conte dans *La Grande Drive des esprits* de Gisèle Pineau est construit de façon différente. L'auteur y mélange les apports européen et créole du conte, ce qui nous amène à considérer que l'oralité, dans sa technique, continue son évolution.

III. L'univers du conte dans *La Grande Drive des esprits* de Gisèle Pineau

La Grande Drive des esprits rejoint l'univers du conte que Delsham expose dans son roman. Pourtant, bien que le système des Plantations définisse le cadre temporel du conte comme cela est le cas dans *Fanm Déwò*, *La Grande Drive des esprits* montre que le conte continue au-delà de cette sphère temporelle. Le roman de Pineau se situe dans une période postérieure au système des Plantations ; une période attestant la « troisième rupture » que Chamoiseau et Confiant définissent comme l'effondrement du système des Plantations imposant un silence dû à la disparition de l'oralité créole (le conteur).³²⁹ Ce roman apporte donc une grande touche d'originalité car d'une certaine façon, il établit de nouvelles conventions dans le conte. Non seulement, l'auteur établit une rupture avec la temporalité traditionnelle du conte, mais elle explore aussi différentes techniques qui lui servent à décentrer ses normes. Le roman peut poser problème par le mélange des genres qui le compose : éléments fantastiques, magico-réalistes et éléments du conte parmi d'autres. Dans cet amalgame, il devient assez ardu d'y distinguer clairement ces différentes approches. Le but de l'auteur est de surprendre subtilement le lecteur en atténuant l'écart qui

³²⁹ Chamoiseau and Confiant, *Lettres créoles*, p. 81.

sépare ces différentes frontières et en lui donnant l'opportunité d'une expérience extraordinaire et unique en son genre. Cette multiplicité de genres aborde et définit l'identité antillaise en ce qu'elle est ouverte, transformée et multiple. Notre étude portera sur les méthodes qu'emploient Pineau pour aplanir les différentes ruptures entre ces genres.

Pineau, dans son roman, s'approprie le rôle du conteur et assure ainsi la continuité de l'existence légendaire de l'oralitairain. Elle se fait conteur, qui remarquons-le, est un rôle principalement masculin dans la société antillaise. Pineau affirme donc une volonté de s'approprier ainsi un rôle patriarcal à travers lequel une voix doublée (voix masculine substituée et camouflée par celle de la femme) se fait entendre, apportant et renforçant la présence féminine dans la tradition orale. Sa technique pour « raconter l'histoire » prend sa source dans les méthodes traditionnelles du conteur. Bien qu'il nous soit impossible de « voir » la narratrice raconter l'histoire, nous pressentons et sentons sa présence tout au long du roman et nous devinons les gestuelles physiques et les mimiques propres aux conteurs face à leur audience. Des passages dans le roman le confirment :

Ce que je vais vous présentement vous narrer doit, à jamais, rester enfoui dans un pli de mémoire. Écoutez, mais rapportez point ! Domptez vos langues ! Cousez vos lèvres au fil de crin ! Et si un jour, vous vous prenez à répéter cette histoire, ne donnez sa provenance ni son auteur (p. 161).

Ou encore :

Peut-être croyez-vous qu'il s'agit là d'affabulation et que cette scène hâtivement brossée ne reflète point la vérité vraie. C'est ainsi qu'on me l'a narrée. Soyez certains que pas une virgule, pas une parole, pas même marinade n'a été retranchée ou apportée (p. 112).

Pineau établit et entretient une interaction constante avec le lecteur. Dans les citations ci-dessus, s'adresse à lui, en lui « parlant » directement. Pour le conteur, le lecteur est son audience. Le « vous » est destiné non pas à une seule personne, mais à plusieurs. Il établit une connivence avec son public. Nous l'imaginons facilement en train de montrer du doigt le lecteur et de lui dire de garder cette histoire au fond de sa mémoire. Le doigt imaginaire qui se dessine dans la pensée du lecteur est menaçant car il exige aussi que l'histoire soit gardée secrète, au risque sinon d'encourir la mort.

Jan Vansina soutient que conter n'est pas une simple récitation : « the voice is raised or lowered, used as a means of dramatization » ; « the tale is acted out with body gestures, even when the storyteller is sitting » ; « the public is active. It interacts with the teller and the teller provokes this interaction by asking questions... »³³⁰ Cela est aussi vrai dans le roman où l'écrivaine, ne laisse pas au lecteur le temps de se plonger totalement dans l'univers romanesque. Elle le ramène directement au conte en s'adressant à lui et en anticipant ses réactions et ses pensées comme s'il était en sa présence au delà du texte, comme elle le suggère ainsi : « Eh ben, figurez-vous qu'un jour... » (p. 100), « Allez, allez ! Donnez une solution ! Que peut-on entreprendre lorsque la marâtre malchance déchaîne sa charge ? » (p. 46), ou bien encore : « et Sostène, me direz-vous, que devient-il [...] ? » (p. 99). Le conteur oblige le lecteur à « rentrer » dans l'histoire et à y devenir un personnage actif. L'histoire racontée devient alors, jusqu'à un certain point, une histoire vécue ; le lecteur se portant garant et témoin de l'histoire. En devenant témoin, le lecteur ne peut nier la véracité de l'histoire et même si après coup, il décide de ne pas la croire, il ne peut pas dire qu'elle n'« existe » pas. La stratégie de l'auteur s'organise autour de ce piège narratif, qui met tout en œuvre pour établir, au détriment du lecteur, des preuves tangibles afin de confirmer à la narratrice que cette histoire n'est pas un rêve, mais qu'elle est bel et bien réelle.

Pineau, par cette technique de narration proche du conte oral, nous induit à penser que l'histoire que nous allons lire est proche de l'univers du conte. Le roman présente effectivement des descriptions et des analogies appartenant au domaine du conte européen que l'auteur mélange à la mode créole. L'histoire d'amour de Léonce et Myrtha démontre cette affirmation. L'histoire de Myrtha semble être la satire d'un des contes de fée de Charles Perrault. En effet, Myrtha est surnommée « la belle » (p. 37). Elle a d'abord été élevée temporairement par une vieille femme méchante qui la tuait à la tâche et que la narratrice nomme « la marâtre » (p. 39). Une fois récupérée par sa mère biologique, Myrtha demeure cependant une sorte de servante puisqu'elle continue à effectuer les tâches ménagères : « toute la journée, elle restait seule dans la vieille case qu'elle détestait plus que tout, s'occupait du ménage, de la cuisine et s'en allant chercher l'eau chaque beau matin, à la fontaine du bourg » (p. 39). Lorsque

³³⁰ Vansina, *Oral Tradition as History*, p. 34.

Léonce tombe amoureux de Myrtha, qui emprunte toujours le même chemin pour aller puiser l'eau à la fontaine, « les arbres semblaient saluer son passage, les oiseaux chanter ses louanges et les roches ému leur tranchant » (p. 22). Lorsque celle-ci attend la réponse de Léonce, « elle prenait les arbustes à témoin et ainsi que le bœuf foutépanmal, les rames d'ignames et les fleurs qui tendaient leurs corolles en cornets pour attraper les réponses du jardinier » (p. 36) décrit la narratrice. Il est évident qu'il s'agit là d'un conte de fée au même titre que *Cendrillon* ou encore *La Belle et la Bête* de Charles Perrault, où les animaux parlent et se regroupent autour de la princesse. De plus, Myrtha resplendit de beauté comme une princesse à laquelle Léonce ne peut vraiment aspirer. Léonce, né avec un pied bot, se trouve laid et se résout à ce que Myrtha refuse leur union. Pourtant, malgré la malformation physique du protagoniste, celui-ci apparaît comme un prince aux yeux de Myrtha. Léonce possède une force physique surhumaine, parle un excellent français et est financièrement aisé. La maison que Léonce bâtit pour Myrtha est, ainsi que par ses alentours, comparable à un château. De plus, l'apport de la magie est indéniable. Man Octavie se présente comme une marraine qui participe au bonheur du couple. Elle est d'abord la bienfaitrice de Léonce mais en même temps, elle remplit son rôle magique qui assure la continuité entre réalité et fiction de l'histoire.

De plus, le roman de Pineau regorge aussi d'images qui proviennent comme l'affirment Chamoiseau et Confiant, de la littérature orale (contes et chansons). Ils maintiennent aussi que « l'imagé [...] est une ruse » et qu'il « est sécrété dans la nuit d'un peuple ». ³³¹ En d'autres mots, le caractère subversif de l'oraliture apparaît aussi dans l'imagé qui s'incruste au cœur de la langue créole. Il est intéressant de remarquer que le créole qu'utilise Pineau dans son discours narratif s'organise parfois en forme d'imagé et aussi comme bruitage. Le bruit, mentionnent Chamoiseau et Confiant, « est parole » tandis que « le vacarme est discours », et ce bruit se dégage par la vitesse avec laquelle la phrase créole s'introduit de façon dérégulée. ³³² En d'autres termes, l'oraliture du roman comporte en elle un élément oral provenant de la langue créole (le biais par lequel le conte est raconté). Elle participe ainsi à la créolité qui est elle-même un « cri » réclamant la création artistique de la spécificité d'une

³³¹ Chamoiseau and Confiant, *Lettres créoles*, p. 409.

³³² Chamoiseau and Confiant, *Lettres créoles*, p. 407.

littérature antillaise.³³³ Écrire l'oral, c'est avant tout capturer la spécificité orale de la langue créole qui est constituée essentiellement de bruitages et d'images, que l'écrit peut traduire de façon artistique et littéraire dans le texte. Le subversif de la langue créole est donc rétabli dans l'écrit et employé comme un moyen de résistance anticoloniale. Dans le roman, le créole tient donc une place importante avec ses images et son vacarme linguistique comme nous le remarquons dans « un **tralala** de feuillage » [mon emphase] (p. 85), « tu es fort **même-même-même** » (p. 16) ou encore « ces **deux-mots-quatre-paroles** » (p. 109). Ces mots mis en gras sont souvent des juxtapositions de termes qui font claquer la langue et dont l'accumulation favorise la vitesse et produisent le bruit recherché afin de confondre les Autres.

On trouve un apport plus moderne de la subversion de l'oralité dans le mélange des langues créole et française et dans le niveau de la langue. Le créole et le français se côtoient dans une tension narrative discontinue qui procure un certain métissage technique de la parole du conteur. Ainsi, parmi les mots créoles et le français standard, se cache un vocabulaire soutenu, propre à celui des contes bourgeois européens, par exemple : « la demanderesse » (p. 24), « cette subite ire des cieux » (p. 40), « oindre l'alliance » (p. 23), ou encore « mon aîné se meurt d'amour pour votre chère enfant » (p. 13). L'auteur réussit en mélangeant différentes approches linguistiques du conte créole et européen à créer un nouvel espace au conte qui allie la subversion européenne et créole. Jack Zipes nous rappelle que le conte en Europe, dans son langage et par son thème n'était pas destiné aux enfants, mais aux adultes de classe sociale élevée à cause de son caractère subversif et dangereux. Zipes affirme que le conte était écrit dans un langage de haut niveau que la masse populaire ne pouvait ni lire ni comprendre.³³⁴ Pineau, pour altérer le niveau de langue dans son roman, combine, deux subversifs différents et opposés qui ensemble permettent d'élargir les données du conte, sans pour autant lui faire perdre le caractère subversif qu'il renferme de manière intrinsèque.

Nous demeurons ainsi dans l'univers du conte dans lequel la narratrice, une photographe anonyme, essayant grâce à la photographie « de capturer le réel antillais,

³³³ Voir : *Francophone Post-colonial Cultures*, p. 363.

³³⁴ Jack Zipes, *Fairy Tale as Myth ; Myth as Fairy Tale* (Kentucky : The University Press of Kentucky, 2004), p. 13.

son exotisme, qu'elle tente paradoxalement de rendre familier aux futurs lecteurs », ³³⁵ se trouve confrontée à la présence du surnaturel. La photographe a du mal à croire à toutes les histoires invraisemblables que Célestina lui raconte : l'apparition de la défunte Man Octavie, à son père, Léonce, dans un jardin merveilleux, les esprits démoniaques qui hantent ses frères jumeaux, et la sorcellerie dont son père est victime. Pourtant, la photographe s'enlise progressivement dans cette atmosphère surnaturelle quand elle se rend au village de son amie Célestina et rencontre Léonce. La réalité de la photographe est brisée par une certaine « déstabilisation de son imaginaire à travers l'irruption de Barnabé, puis de Célestina dans sa vie ». ³³⁶ En fait, la photographe est le seul personnage auquel le lecteur puisse s'identifier. Étranger à cet univers surnaturel, le lecteur comme la photographe, se sent pris de la même manière qu'Alice se retrouvant au Pays des Merveilles après avoir suivi le lapin dans son terrier. Il se creuse un décalage entre réalité et fiction au moment même où la narratrice réfute les histoires de Célestina en tant qu'histoires « réelles ». De plus, la narratrice entre physiquement comme un personnage dans l'histoire à la page 73, c'est-à-dire au moment où l'on s'y attend le moins. Cette apparition déchire encore plus le texte renforçant le dilemme entre réalité et fiction.

Nathalie Schon indique que « libéré des contraintes du réel, le conte fonctionne selon les principes du rêve : interruption du quotidien et manifestation des désirs ». ³³⁷ Or, dans *La Grande Drive des esprits*, le rêve (comme celui de Léonce dans lequel il voit Man Octavie lui apparaître) est plus complexe. En effet, le rêve est la fondation du réalisme merveilleux. Il permet d'installer le doute quant à la limite exacte entre réalité et fiction. Wendy Faris soutient que le réalisme merveilleux est un agent décolonisateur particulièrement efficace qui permet de résister contre l'universalisme européen. « [Its] destabilization of a dominant form means that it [magical realism] has served as a particularly effective decolonizing agent. It simply attempts to abolish the ethnographic literary authority of Western representation ». ³³⁸ Faris affirme que le réalisme merveilleux comporte toujours un élément irréductible de magie, une forte présence du monde surnaturel. Mais il induit aussi le doute chez

³³⁵ Schon, *L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, p. 137.

³³⁶ Schon, *L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, p. 136.

³³⁷ Schon, *L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, p. 163.

³³⁸ Wendy Faris, *Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Remystification of Narrative* (Nashville : Vanderbilt University Press, 2004), pp. 1-4.

le lecteur du fait de son impossibilité à concilier, malgré ses efforts, des événements contradictoires dans le texte : une narration qui fusionne deux mondes différents et une perturbation, au niveau du temps, de l'espace et de l'identité.³³⁹ Faris ajoute aussi que les scènes du réalisme merveilleux peuvent paraître « dreamlike, but they are not dreams ».³⁴⁰ Le rêve serait plutôt un « merveilleux » qui se produit au contact de la fiction et de la réalité créant ainsi un espace liminal, c'est-à-dire un espace suspendu entre ces deux mondes. Il ne faudrait pas confondre le rêve et le merveilleux. Le rêve est tout à fait fictif, tandis que le merveilleux est une autre forme de réalisme même s'il se construit à partir d'un rêve que le personnage croit faire. Ce merveilleux a la capacité de transformer le quotidien banal et ordinaire en quelque chose d'incroyable, mais vrai.

Nous pouvons identifier le merveilleux, grâce aux descriptions exhaustives de certains passages, comme celles que l'auteur fait pour le jardin extraordinaire de Léonce et Myrtha. Faris indique que tous ces détails sont donnés pour produire un « effet de réel », mais ils prouvent aussi la puissance de l'imaginaire.³⁴¹ Le merveilleux prend ses origines dans le rêve et se manifeste au moment de la rupture entre l'état éveillé et endormi. Le rêve est le moyen qui amène au merveilleux qui est alors une sorte de transcendance du rêve et une autre réalité. La narratrice écrit : « un petit sommeil l'avait [Léonce] pris au pied du caïmitier. À peine endormi, il se réveilla. Tout différent. Comme s'il sortait de son corps, pour naître une deuxième fois » (p. 84). Léonce a conscience d'être en état d'éveil, ce qui prouve qu'il ne s'agit pas d'un simple rêve, mais d'une expérience réelle. La narratrice mentionne que cette expérience possède un caractère quasi spirituel et religieux, puisque « un chant d'allégresse lui monta aux lèvres car un prodige s'était produit » (p. 84). Le miracle qui s'accomplit est décrit avec une profusion de détails qui montre la force du réel fusionnant avec celle fictive de l'imaginaire : « les branches de l'avocatier ployaient sous leur charge. Les piments rouges, une multitude, éclataient dans les feuilles. Mandarines, oranges, pamplemousses, milles soleils à chaque branche. La touffe de cannes ressemblait à un oursin géant » (p. 85). Le fait que l'auteur choisisse le lieu du jardin pour faire intervenir le rêve et le merveilleux est emblématique. Le jardin se

³³⁹ Faris, *Ordinary Enchantments*, p. 7.

³⁴⁰ Faris, *Ordinary Enchantments*, p. 7.

³⁴¹ Faris, *Ordinary Enchantments*, p. 15.

fait le microcosme de la société guadeloupéenne et revêt une signification symbolique. Il expose la vision qu'un individu a du monde et de sa personne, exprimant ses désirs et ses attentes refoulés. Il situe aussi l'individu dans un espace historique et identitaire particulier faisant écho au jardin vivrier de l'époque esclavagiste et coloniale et renvoyant surtout à l'époque de l'effondrement du système des Plantations où les descendants d'esclaves s'apprêtent à s'approprier la terre tout comme leur liberté. Contrairement à *Fanm Déwó* de Delsham qui situe l'action du roman à l'époque coloniale, *La Grande Drive des esprits* s'en éloigne. En effet, le texte ne décrit pas la présence d'une habitation. L'œuvre se situe au vingtième siècle avec la naissance de Léonce en 1922, juste après la Première Guerre Mondiale, et elle va jusqu'à englober les années 60, période à laquelle la narratrice-photographe apparaît dans le roman. La période esclavagiste est donc terminée et la liberté des descendants d'esclaves au début des années 1900 poussent ceux-ci à s'approprier la terre pour la cultiver. La survie consiste à planter pour assurer son présent comme son avenir. C'est pourquoi Léonce est représenté comme un cultivateur extraordinaire. Il incarne à lui seul les anciens esclaves, qui après la crise du sucre, s'emparent des champs tout comme de leur liberté. Le jardin merveilleux de Léonce est une symbolique de cette liberté. Comme Renée Larrier affirme : « the garden [...] functions as the antithesis of the cane fields, a site of loss and economic exploitation. The garden represents ownership, beauty, and voluntary work [...] whose cultivation provides nourishment, while the cane fields represent dispossession ». ³⁴²

L'univers du « conte » dans le roman de Pineau diverge de celui de Delsham car il emprunte une trame du conte qui laisse voir des apports occidentaux. Pourtant, l'auteur ne se conforme pas au style européen bien qu'elle écrive parfois sous son influence. Ainsi, le conte romantique de Léonce et Myrtha ne se finit pas selon le mode occidental. Les personnages ont certes, beaucoup d'enfants, mais ce sont des enfants quasiment maudits ou même ensorcelés. Célestina, l'aînée, est frappée d'un bégaiement qui repousse tous les hommes tandis que les jumeaux Paul et Céluta sont dits être nés des démons. Le malheur pèse fortement sur la famille des jeunes mariés. Contrairement au conte européen qui commence mal et qui finit bien, le conte de

³⁴² Renée Larrier, *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean* (Gainesville : University Press of Florida, 2000), p. 66.

Pineau débute plus ou moins positivement mais se termine mal. Léonce se met à boire et à dénigrer sa femme qui meurt subitement après être tombée d'un arbre. Il perd aussi son pouvoir magique que lui avait octroyé Man Octavie. Selon Steven Jones, il est plus courant que la fin de l'histoire dans les mythes et légendes se termine tragiquement, alors que dans les contes de fées les méchants sont toujours punis et les bons, récompensés.³⁴³ Il est évident que le mythe tient une grande place dans ce roman, et tout comme les événements historiques, la magie ou la sagesse du peuple, ils sont des ingrédients nécessaires à la construction de la mémoire collective.³⁴⁴

IV. Conclusion

Pineau donne de nouvelles conventions au conte. Le conte, un fort moyen de subversion et de résistance, utilise un mélange original de langue créole et de langue française ainsi qu'une technique du conte, à la fois créole et européenne. Ainsi, le conte provoque la rupture au sein de l'écriture narrative avec l'intégration de l'oral, et le mélange de techniques. Mais avant tout, le conte, tout comme dans le roman de Delsham, permet de transmettre la parole et au peuple antillais de crier sa revendication de la liberté. Le roman de Delsham n'est pas aussi proche de la forme des contes, et l'imaginaire s'exprime différemment. D'une certaine façon, le style est beaucoup plus conventionnel. Comme dans le conte traditionnel, le roman se situe dans une période encore coloniale durant laquelle le système des Plantations survit à sa façon et où les tambouyers à l'aide de leurs instruments projettent, en paroles, le cri des esclaves. Delsham introduit dans son roman initiatique un personnage principal féminin, et lui attribue l'art du combat comparable à celui des légendaires Majors de la Martinique. C'est un art que l'héroïne maîtrise pleinement et qui lui permet de sauver sa réputation et sa propre vie à maintes reprises. À travers ce personnage, Delsham aspire au changement de la société martiniquaise en vue d'obtenir le bien-être de la femme et celui de l'homme. À travers le rôle prépondérant qu'elle joue dans l'histoire (historique et romanesque), il confère un statut important à la femme, un thème que Pineau défend aussi dans son propre roman.

³⁴³ Steven Jones, *The Fairy Tale : The Magic Mirror of the Imagination* (London and New York : Routledge, 2002), p. 17.

³⁴⁴ Faris, *Ordinary Enchantments*, p. 16.

Si la rupture découle d'un passé négatif, le conte permet d'aborder la rupture sous un angle positif. En effet, le subversif du conte contient une part d'opacité qui est ce droit à ne pas être compris, comme il a été montré dans le premier chapitre. Le conte est un témoignage culturel de la rupture de l'histoire qui montre que le conteur qui était celui qui rassemblait le peuple dans sa diversité, demeure encore aujourd'hui, dans la mémoire du peuple antillais. L'oraliture est signe d'espoir et propose une ouverture littéraire, affirme Glissant, « à la conjonction de l'oral et de l'écrit, ce discours sur le discours a tenté d'adapter sa manière à son propos. Il s'est dit en moi comme une mélodie, s'est repris comme un plain-chant, a stagné comme un gros tambour, et parfois filé comme l'ardeur grêle des ti-bois en fond de caisse ».³⁴⁵

³⁴⁵ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 779.

Conclusion

Dans les textes que nous avons analysés transparaît la volonté des auteurs francophones de prendre en main leur avenir littéraire et de lui donner une spécificité. En effet, les personnages font face à leur histoire lourde de ruptures, des ruptures qui ont causé tant de dévastations physiques et mentales, qui ont poussé des peuples à errer et à migrer dans un état de folie, perturbés par leur identité et leur culture binaire, ce qui a compromis pendant longtemps l'unité des sociétés colonisées. Nous avons examiné des personnages qui luttent à presque tous les niveaux contre de nombreux problèmes : familiaux, financiers, sociaux et identitaires, parmi tant d'autres. Il va ainsi dire que la rupture historique a entraîné des mécontentements, des colères, des révoltes et des frustrations ; en bref, une instabilité qui reste toujours dure à surmonter et à rectifier.

L'analyse des textes de Gisèle Pineau, Tony Delsham et d'Axel Gauvin, nous permet de mieux comprendre la rupture historique à travers l'étude de l'opacité, la drive, l'exil, la filiation et l'oralité. De l'étude de l'opacité, nous concluons que l'histoire paraît encore obscure. Gisèle Pineau et Axel Gauvin, rappelons-le, racontent la perte dans leurs romans : la perte matérielle, la perte de l'unité sociale, la perte de la mémoire, la perte familiale et la perte de la dignité humaine. Toutes ces pertes sont autant de ruptures desquelles a émané la souffrance du peuple colonisé. Il convient de dire que l'histoire reste marquée de ruptures difficiles à oublier et à surmonter.

Tony Delsham indique que la drive est une rupture qui fait aussi partie de l'histoire. Il montre que le personnage antillais est dérouté et qu'il n'arrive pas à s'affirmer et à s'intégrer entièrement ni dans la société métropolitaine ni la société antillaise ; des sociétés qui lui rappellent constamment son « infériorité » à cause de sa couleur de peau. On constate que la société antillaise s'organise, dans le texte, sur un système moderne de séparation de classes sociales qui, somme toute, n'est point vraiment très différent de celui du temps esclavagiste et colonial où il y avait un

énorme écart entre le niveau de vie des dominants et des dominés.³⁴⁶ Delsham montre que le personnage antillais se heurte souvent à lui-même. Le personnage doit faire face à ce qu'il représentait et ce qu'il représente encore aujourd'hui : un homme dont la couleur de peau suffit parfois à le catégoriser en tant que subalterne, Autre, paria et agresseur ; des termes qui connotent la marginalisation du personnage antillais. La rupture s'exprime alors comme une déconnection avec soi-même et avec le monde qui nous environnant. En parallèle, la drive que met en scène Axel Gauvin, part d'un principe différent de celui de Delsham, puisqu'il raconte la drive d'un personnage métropolitain. Gauvin implique que la drive de ce personnage prend son origine dans son insatiable plaisir de conquête, un plaisir égoïste qui entraîne indubitablement la mort inutile des personnages réunionnais qui croit voir en lui un « ami ». Gauvin met en scène le subterfuge colonialiste dans lequel s'enlise innocemment les colonisés.

L'exil, qui représente généralement une rupture avec le pays natal, peut aussi évoquer la distance entre l'identité nationale et l'identité culturelle, ainsi que la transition de l'enfance à l'adolescence dans les textes de Gisèle Pineau. Dans ceux de Gauvin, l'exil peut évoquer la marginalité de l'adolescence par rapport au monde adulte. La rupture se fait alors au niveau identitaire et culturel où la diglossie indique qu'il existe toujours une préférence pour la langue française. L'exil nous amène à considérer que la relation entre le personnage et son espace natal est problématique. Le pays de naissance n'est pas un espace pour lequel le personnage exprime et fixe immédiatement son appartenance. Le personnage fuit d'abord son pays natal où il se trouve mal à l'aise ou étranger. Il revient ensuite sur ses pas après s'être lancé dans une quête de soi. Le pays natal est un espace que le personnage doit apprendre à redécouvrir.

La filiation est un des problèmes à la base de l'exil. Il prend sa source dans la déportation des esclaves. La filiation se heurte à de nombreux obstacles, non seulement parce que le chemin menant au pays d'origine est difficilement trouvable, mais également parce que l'unité résultant de l'alliance d'un peuple avec son pays et avec son histoire a été brusquement interrompue et a éclaté dans le choc culturel et racial des peuples. La filiation unique ainsi fracturée donne naissance à un peuple

³⁴⁶ En d'autres termes, les départements français d'outre-mer évoluent encore selon le modèle colonial bien que leur titre de « département » semble suggérer une rupture totale avec le Centre. C'est une situation qui ne choque pas puisque ces pays sont encore sous la domination de la Mère-Patrie.

dont la racine est rhizome, c'est-à-dire multiple et imprévisible. Il est donc difficile de rectifier l'histoire et de surmonter de telles ruptures qui endommagent, marginalisent, séparent et divisent un peuple à des niveaux divers.³⁴⁷

Pineau, Gauvin et Delsham évoquent et conçoivent la rupture historique comme source de ruptures multiples. Pineau aborde la rupture comme un manque identitaire culturel causé par l'exil de ses parents et par sa propre expérience de l'exil dans *L'Exil selon Julia*, alors que dans *L'Espérance-Macadam*, la rupture s'exprime par la souffrance silencieuse des personnages féminins, projetant l'histoire des femmes antillaises, réduites au silence et à la domination de l'homme, et ainsi doublement colonisées. Gauvin se préoccupe de la rupture linguistique qui est pour lui, une rupture vive au niveau de l'identité culturelle réunionnaise. Ainsi, dans ses romans, la nourriture joue un rôle essentiel qui est de combler le gouffre culturel qui justement se trouve dans le décalage linguistique que l'on voit dans la situation de diglossie. Delsham, quant à lui, conçoit la rupture comme un démantèlement social où persiste une déraison de l'être qui frappe le personnage antillais qui hallucine, rêve et se remet en question.

La rupture est multiple. Pour cette raison, les départements français d'outre-mer trouvent, parmi toutes ces ruptures, des expériences communes qui peuvent être rapprochées et comparées, au-delà des frontières géographiques. Pineau, Delsham et Gauvin racontent la marginalisation, l'aliénation identitaire, le besoin de la quête identitaire, la construction de la mémoire, la nécessité de l'appartenance à un territoire comme à une culture, et la place de l'oral dans l'écriture. Ainsi, de l'étude de la rupture, il est donc possible de dégager certains traits communs dans les problèmes socioculturels soulevés dans les textes, bien qu'ils y soient abordés de différentes manières. Il se dégage, en outre, des problèmes sur lesquels se penchent tout particulièrement nos écrivains ; des problèmes pour lesquels ils se passionnent individuellement. Pineau, par exemple, évoque la marginalisation de la femme dans la

³⁴⁷ Pourtant, si on ne peut rectifier l'histoire, Gisèle Pineau, Tony Delsham et Axel Gauvin indiquent qu'on peut maintenant décider de l'avenir des pays colonisés. Mais ceci ne s'effectue pas sans un travail considérable ; notamment ces pays doivent définir leur identité fascinante qui est toujours changeante, puisqu'elle est en contact permanent avec d'autres cultures. De même, la présence de conteurs, de tambouyers et de majors dans les romans, qui sont des personnages clé dans l'histoire antillaise et dont la disparition a rompu une certaine unité du peuple, montre que ces personnages ne sont pas totalement gommés de l'histoire. Ils tiennent leur place dans la littérature tout comme la langue créole ; une langue qui peut maintenant être revalorisée et acclamée dans les textes.

société antillaise, dans *L'Espérance-Macadam*, en les dépeignant comme des femmes mutilées et déformées par le silence et la domination et dans *L'Exil selon Julia*, quand la protagoniste subit les conséquences du racisme à l'école. La marginalisation qui se passe dans l'enceinte scolaire est aussi abordée par Axel Gauvin dans *Faim d'enfance* où le protagoniste est l'objet de remarques racistes de la part de ses camarades d'école. Gauvin s'intéresse plus à la langue créole. Il indique ainsi que l'adolescence est un passage de marginalisation qui se situe entre l'enfance et l'âge adulte, une période où les personnages ne peuvent ni prendre la parole librement, ni s'exprimer. Cette image renvoie au statut de la Réunion. Axel Gauvin perçoit son île comme une adolescente opprimée par le colonialisme. Pour Delsham, la couleur noire de la peau du personnage masculin et le nombre d'enfants du personnage féminin symbolisent la marginalisation sociale. Dans *Fanm Déwò*, plus les personnages féminins donnent naissance à des enfants en dehors des liens du mariage, plus elles perdent leur statut social. De même, un homme noir a moins de chance de se faire aimer³⁴⁸ et de réussir dans la vie comme on le voit dans *Xavier*.

L'aliénation identitaire est exposée à tous les niveaux. Pineau, dans *L'Exil selon Julia*, n'arrive pas à définir son identité brouillée par ses multiples expériences de différents pays du monde : elle a connu les Antilles, l'Afrique, et puis la France. Mais c'est grâce à sa grand-mère fraîchement arrivée de la Guadeloupe que son identité s'affirmera. Gauvin montre, dans *Faim d'enfance*, que l'aliénation identitaire est encore liée à la suprématie de la langue française. Ne parler que la langue officielle, au détriment de la langue maternelle, dans laquelle un peuple se reconnaît et s'identifie, comporte des dangers. Par exemple, se sentir en exil dans son propre pays est une conséquence de la mimésis linguistique. L'aliénation dont parle Delsham dans ses romans prend racine dans l'incompréhension identitaire. L'arrivée de la modernité dans les départements a aussi ajouté à sa drive. Ainsi dans *Négropolitains*, le protagoniste, qui est psychiatre, est en proie à une déraison psychique. Il revit alors les problèmes de ses clients antillais. Le protagoniste, en quête de son identité antillaise, se trouve aliéné par la multiplicité des racines antillaises.

³⁴⁸ C'est un fait que nous retrouvons aussi dans *L'Exil selon Julia* de Pineau où la protagoniste explique que sa mère, Daisy, aurait pu ne pas accepter la proposition de mariage de son père puisque sa couleur de peau était beaucoup plus bronzée que la sienne (p. 27).

Le message que Pineau, Delsham et Gauvin tentent de faire passer est que la quête de soi est nécessaire puisqu'elle permet d'apporter une définition identitaire culturelle. La quête de soi et le recouvrement de la mémoire s'effectuent dans le roman *L'Espérance-Macadam* dans lequel Éliette, la protagoniste, ne se souvient pas de son viol. Mais, plus son passé se dévoile, plus Éliette s'affirme en tant que femme. La quête de soi permet au personnage de s'affirmer. Il en est de même dans *L'Aimé* d'Axel Gauvin, dans lequel le protagoniste surmonte sa maladie, au fur et à mesure que son cauchemar des loules se précise. Dans *Négropolitains*, Delsham démontre également que Robert, qui veut se reconnecter à ses origines, doit passer par l'enseignement de Papa Edwar, le gardien de la mémoire.

Appartenir à un territoire et à une culture définis est un élément essentiel dans les textes. Être antillais et réunionnais, c'est accepter que le pays de déportation soit son pays natal ; c'est accepter d'être né dans un mélange racial et culturel et accepter que chaque départ du pays natal s'accompagne d'un détour. *La Grande Drive des esprits* de Pineau met l'accent sur la racine unique, éclatée par les relations extraconjugales et la naissance d'enfants illégitimes représentant l'étendue du mélange des races. Gauvin, à travers son travail sur la langue, dans un amalgame de termes venant de pays différents, représente la Réunion multiculturelle. De plus, l'analogie à la nourriture dans les romans d'Axel, renforce cet enjeu multiculturel car les ingrédients divers de la gastronomie réunionnaise renvoient à la diversité d'un peuple. Les personnages de Pineau et ceux de Delsham voyagent et à chaque voyage, ils apprennent à connaître l'une de leurs multiples parties, jusqu'alors inconnue.

Cette recherche conclut que les textes de Pineau, de Delsham et de Gauvin sont des littératures paradoxales, ce qui définit bien la nature postcoloniale de leurs romans. Les textes mélangent les contraires : le sacré et le profane, la légitimité et l'illégitimité, le désir de s'affilier au territoire et l'exil assuré, identité unique et identité rhizome, la vie et la mort, la violence et l'amour, la langue française et la langue créole, etc. Tout ceci démontre le paradoxe de la continuité et de la discontinuité qui résulte de la rupture historique. D'un côté, et surtout pour des départements français d'outre-mer qui dépendent encore de la métropole, on remarque une certaine continuité du colonialisme dans ces sociétés. L'exil, l'imposition du système éducatif français et l'évocation du système de plantation dans

les romans montrent que c'est à partir du colonialisme que la mémoire antillaise et réunionnaise se construit et perdure ; le colonial étant la base du postcolonial. D'un autre côté, nous remarquons, cependant, une rupture assez claire avec le colonialisme. Bien que l'exil, un thème colonial, soit encore présent, il faut nous rendre compte que cet exil n'est plus le même qu'avant. Sa définition a changé et est devenue plus complexe. On parle à présent d'exil multiple qui peut avoir un sens positif. On s'éloigne aussi de l'agressivité du colonial et du mécontentement qui s'ensuit. Les personnages se confrontent au problème de la non-histoire. Ils cherchent à s'affilier à un territoire,³⁴⁹ ils se voient dépositaires d'une identité, non pas forcément confuse, mais rhizome, et sont des ambassadeurs de la culture antillaise et réunionnaise. Il existe, néanmoins, un jeu d'alternance et de contradictions entre continuité et discontinuité entre le colonial et le postcolonial. Mais comme l'affirme K. Siramakrishman, ce conflit est ce que constitue le postcolonial : « this tension between continuity and rupture, mimésis and repudiation, lived hybridity and the quest for authenticity, is a central condition of postcolonialism ».³⁵⁰

Ainsi, après avoir analysé les textes de Pineau, de Delsham et de Gauvin, pouvons-nous réellement avancer que la rupture qui comporte une inhérente négativité, et qui a généré autant de problèmes socioculturels, peut être interprétée de façon positive ? La rupture et celles qui en découlent, ne peuvent être oubliées et doivent absolument faire partie de la mémoire historique collective. Peter Childs et Patrick Williams indiquent que selon Glissant, les Antilles sont sujettes à la non-histoire : « for Glissant, the condition of being historyless – of suffering a « non-history » and loss of collective memory - is precisely the problem of a country like Martinique [...] ».³⁵¹ Recouvrer la mémoire est important car cela peut être une solution efficace contre le mal-être identitaire et culturel. Les romans analysés montrent qu'un travail sur soi est essentiel pour pouvoir se transformer et passer à une

³⁴⁹ Anindyo Roy affirme que l'affiliation au territoire est un fait postcolonial. « The very possibility of representing home determines how the postcolonial consciousness connects the idea of home with histoire - how it imagines this history and sees itself as a historical « object » as well as « subject » of that history » (voir : « The Politics of Identity in the Diaspora : Figuring « home », Locating Histories », in *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts*, ed. by Gita Rajan and Radhika Mohanram (Westport, CT and London: Greenwood Press, 1995), pp. 101-117 (p. 104).

³⁵⁰ K. Siramakrishman, « Postcolonialism », in *A Companion to the Anthropology of Politics*, ed. by David Nugent and Joan Vincent (Oxford : Blackwell, 2004), pp. 367-383 (p. 367).

³⁵¹ Peter Childs and Patrick Williams, *An Introduction to Post-Colonial Theory* (London : Prentice Hall, 1997), p. 46.

autre phase de l'histoire où la rupture cesse d'être une barrière. Ainsi, la rupture est une expérience que les sociétés colonisées ont subie, mais elle est aussi une expérience sur laquelle ces sociétés peuvent se construire. La rupture n'est donc pas une finalité ultime en elle-même. Il s'agit, en fait, d'une ouverture positive, puisque celle-ci donne sur le monde, promouvant la diversité et le multiculturalisme qui favorisent l'échange et le mélange culturels, dans un espace désormais ouvert et sans frontières.

De plus, certains thèmes³⁵² qu'aborde cette thèse ne renvoient pas totalement à une rupture négative. Par exemple l'exil, qui est un thème clé du postcolonial, amène certains personnages à traverser les frontières et à migrer dans divers pays. Pourtant, le personnage antillais ou réunionnais dans les romans n'est pas un vrai nomade. Il peut se déplacer autant de fois qu'il le veut, ses pas et son cœur le guident presque toujours vers son pays natal où finalement, il s'enracinera à nouveau, après une série de détours. Ses déplacements ne sont que l'expression et la représentation d'une quête identitaire qui lui est nécessaire pour qu'il puisse affirmer son moi, sans être opprimé par le système néo-colonialiste qui existe encore dans son pays. Dans les textes, les personnages voyagent de pays en pays ; c'est une image qui symbolise le voyage en soi, dont chaque moi qui provient des pays de l'ailleurs, constitue une contrée nouvelle à explorer. Le personnage est multiple et multiculturel. Les espaces s'ouvrent et les barrières géographiques tombent quand le personnage comprend sa diversité et sa relation au monde. Le personnage arrive alors à planter ses racines dans un territoire d'appartenance. On ne recherche plus la filiation à une racine unique, mais à une racine rhizome, c'est-à-dire une racine multiple. On n'a plus peur de la différence et on s'affirme maintenant en tant que soi.

On peut argumenter que la littérature postcoloniale de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Réunion change en même temps, le domaine postcolonial. Bill Ashcroft maintient que le postcolonial amène et implique des transformations : « transformation describes the ways in which colonized societies have taken dominant discourses, transformed them and used them in the service of their own self-empowerment ». ³⁵³ Cette thèse illustre effectivement ce procédé par lequel les

³⁵² Il en est ainsi le cas pour l'oraliture.

³⁵³ Bill Ashcroft *On Post-Colonial Futures : Transformations of Colonial Culture* (London and New York : Continuum, 2001), p. 1.

écrivains – Gisèle Pineau, Tony Delsham et Axel Gauvin, – s’approprient la langue française tout en la modifiant, soit créolisant le texte, soit en ajoutant des dialogues en créole, soit en donnant à ces derniers un rythme particulier proche du parlé créole. Ces transformations sont aussi des ruptures : rupture avec le modèle universel européen, rupture dans la langue comme dans l’écrit, rupture identitaire et culturelle.

La rupture, ou encore la transformation, se manifeste dans le travail littéraire des auteurs qui réussissent à affirmer la spécificité de leur littérature. Nous nous éloignons de l’état de pré-littérature pour entrer dans une littérature antillaise qui s’établit et dans une littérature réunionnaise qui se transforme. De plus, les trois écrivains, à un moment donné ou à un autre, ont utilisé des techniques littéraires que Glissant décrit dans *Le Discours antillais*. Ce sont des techniques qui ont contribué à former un cadre de spécificités littéraires. On compte de nombreuses approches, parmi lesquelles se trouvent : « le trajet intellectuel » et « la marque de l’exposé oral ».

Le trajet intellectuel, affirme Glissant, « en est voué à un itinéraire géographique, durant lequel la « pensée » du Discours explore son espace et s’y tresse ». ³⁵⁴ Ainsi, l’exil, la migration et l’errance géographiques présents dans les romans peuvent être perçus comme métaphores d’une recherche intellectuelle dont le « voyage » est littéraire. Gisèle Pineau et Tony Delsham mettent l’accent sur le voyage qu’ils interprètent respectivement comme un passage obligé de la quête de soi et comme faisant partie de la drive. *L’Exil selon Julia* dépeint le désir d’une jeune protagoniste qui veut planter ses racines dans un territoire, après avoir vécu dans des différents pays. Son voyage est identitaire et culturel, et constitue aussi une phase de transition entre l’enfance et l’adolescence. Tony Delsham, par contre, donne une autre approche au voyage. Dans *Xavier*, le protagoniste, qui est sujet à la drive, voit le voyage comme une opportunité de réussir dans la vie et d’échapper au climat miséreux de la Martinique. Son voyage, qui est en fait métaphorique, le conduit à sa mort, qui dans le roman, peut être une forme de renaissance.

La marque de l’exposé oral s’effectue à plusieurs niveaux. Axel Gauvin fait un travail considérable sur le langage dans ses romans. Il invente des mots nouveaux à partir du créole et du français, juxtapose un vocabulaire de sources différentes,

³⁵⁴ Glissant, *Le Discours antillais*, p. 17.

utilise un mélange de registres surprenant et incorpore un énorme lexique créole. Il contribue à l'oraliture par les jeux de mots, les refrains, les contes que ses personnages inventent, se chantent et se racontent. Pineau et Delsham se concentrent plus, sur l'apport du conte créole dans l'écriture. Ainsi, Pineau utilise des procédés du conte oral en interpellant son lectorat tout au long de *La Grande Drive des espritse* et, en incorporant des éléments du conte européen, tandis que Delsham expose le contexte dans lequel l'oral évolue. En effet, il fait revivre le système des Plantations avec ses tambouyers et ses conteurs, souligne l'importance du chant lors d'un combat de Majors ou d'une veillée mortuaire, ainsi que celle des instruments de musique tels que le tambour et la conque de lambi.

De plus, Édouard Glissant énonce plusieurs techniques littéraires qui ont aussi permis la construction de la mémoire dans les textes. Ces techniques reposent surtout sur l'opacité du paysage. La dévastation cyclonique, la présence de la mort, la nature non-appriivoisée, la présence des mornes, des forêts et des rivières, sont des éléments qui racontent à leur façon l'histoire et qui participent à l'émergence de la mémoire du passé historique. Ces éléments rappellent la vie de l'esclave, soumis aux éléments naturels, qui poursuit sa fuite et trouve refuge dans la nature tout en sentant sa vie menacée par la mort. Mais les écrivains créent aussi diversement ce que Glissant nomme « l'opacité ». Cette opacité qui se dégage des textes n'est pas seulement un décor historique narratif mais dépeint aussi l'intérieur du personnage qui est souvent mouvementé par ses peurs ou ses souffrances : présence de la mort ou encore du viol. L'opacité est présente tout autour du personnage et à l'intérieur de lui-même. Elle est le poids de la rupture historique et la raison pour laquelle il n'arrive pas toujours à s'intégrer dans la société, empreint d'un malaise dont il n'arrive pas nécessairement à trouver la cause.

La littérature antillaise francophone de la Guadeloupe et de la Martinique et la littérature de la Réunion continuent à évoluer, en rupture avec le modèle universel. Elles critiquent la rupture en examinant les problèmes qu'elle engendre et les solutions qui peuvent en découler. Ainsi, dans les textes que nous avons étudiés, les écrivains dressent un bilan historique tout en exposant des options à adopter face à la rupture comme prendre la parole et résister, percevoir la rupture comme une source à partir de laquelle on peut puiser la créativité et s'affirmer en tant que peuple

mosaïque. Il faut cependant ajouter qu'il n'y a pas seulement des transformations quant à l'approche adéquate et créative du concept de la rupture, mais aussi des transformations touchant le postcolonial.

Rappelons que le « postcolonial » est un terme ambivalent qui manque de spécificité. C'est un terme qui englobe mais qui ne définit pas des limites particulières aux littératures des multiples sociétés colonisées. L'étude que nous avons entreprise montre effectivement que posséder relativement la même histoire ne suffit pas à catégoriser et à englober les littératures des différentes îles francophones telles que la Guadeloupe, la Martinique et la Réunion, sans les différencier. Mais il est en effet possible de les comparer sans les homogénéiser. Il faudrait arriver à comparer entre elles des littératures de différentes provenances, pour nous donner une meilleure compréhension du phénomène postcolonial à travers le monde, ce que cette thèse souligne et essaye d'entreprendre à une petite échelle. Il va de soi que le postcolonial se transforme et s'oppose. La notion de « résistance » a changé même si le terme reste le même. Opposer le Centre à ses périphéries ne constitue guère le point focal du postcolonial qui, maintenant, se concentre davantage sur la créativité imaginaire et le travail d'échange, entre ces deux pôles culturels. Patrick Chamoiseau affirme que les modes de résistance ont aussi changé, impliquant, comme l'indique Lucien Taylor : « the battle against oppression and domination has moved into the realm of the imaginary ». ³⁵⁵ En effet, il soutient que l'imaginaire européen dominant a « écrasé » les Antillais sans qu'ils ne s'en aperçoivent, mais il s'agit maintenant de rétablir un imaginaire autre ; un imaginaire dans lequel s'organise la résistance. ³⁵⁶ Afin de créer cet imaginaire, un travail considérable reste encore à entreprendre et représente le but même de nos écrivains. Le terme « résistance » se rapproche plus, de nos jours, du « transculturel » qui s'écarte de la confrontation et de la tension qui existent entre le Centre et ses périphéries, et met l'accent sur le mélange des idées provenant de ces pays. La transculture, affirme Marie Vautier, « concentrate[s] more on the notion of exchange than that of resistance. Thus, these new approaches allow for an analysis of how a contemporary postcolonial *imaginaire* can develop in fiction in settler

³⁵⁵ Taylor, « Créolité Bites », p. 140.

³⁵⁶ Taylor, « Créolité Bites », p. 140.

cultures ». ³⁵⁷ Charles Forsdick ajoute : « transculturation subverts the centre-periphery model of the relationship between « stronger » and « weaker », « dominant » and « dominated » cultures » ; « the concept challenges notions of influence, claiming that meetings of cultures create a « contact zone » in which the culture of the (former) colony may in fact adapt to its own purposes phenomena belonging to the culture of the (former) colonizer ». ³⁵⁸ Il faut donc espérer que d'autres analyses littéraires dans le domaine postcolonial viendront changer l'optique postcoloniale non pas seulement grâce à l'établissement de « zones de contact », mais aussi par l'avènement d'un espace littéraire ouvert permettant les échanges et les mélanges culturels. Il est sans doute temps que le postcolonial se « postcolonialise » en analysant et en faisant valoir son métissage culturel.

³⁵⁷ Marie Vautier, « Religion, Postcolonial Side-by-Sidedness, and *la Transculture* », in *Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature*, ed. by Laura Moss (Ontario : Wilfrid Laurier University Press, 2003), pp. 268-282, p. 271

³⁵⁸ Charles Forsdick, *Travel in Twentieth Century French and Francophone Cultures : The Persistence of Diversity* (Oxford : Oxford University Press, 2005), p. 5.

Bibliographie

Œuvres étudiées

- Delsham, Tony, *L'Ababa* (Fort-de-France : M.G.G., 1987)
- Delsham, Tony, *Chauve qui peut à Schœlcher* (Schœlcher : Martinique Éditions, 2001)
- Delsham, Tony, *Fanm Dèwó* (Fort-de-France M.G.G., 1993)
- Delsham, Tony, *Gueule de journaliste* (Schœlcher : M.G.G., 1999)
- Delsham, Tony, *Gwo Pwèl, vies coupées* (Schœlcher : M.G.G., 1998)
- Delsham, Tony, *L'Impuissant* (Fort-de-France : M.G.G., 1986)
- Delsham, Tony, *Kout fê* (Schœlcher : M.G.G., 1994)
- Delsham, Tony, *Lapo Farine : roman antillais* (Fort-de-France : M.G.G., 1984)
- Delsham, Tony, *Les Larmes des autres* (Fort-de-France : M.G.G., 1983)
- Delsham, Tony, *Ma Justice* (Fort-de-France : M.G.G., 2006, c1982)
- Delsham, Tony, *Négropolitains et Euro-Blacks* (Schœlcher : M.G.G., 2000)
- Delsham, Tony, *Panique aux Antilles* (Fort-de-France : M.G.G., 1985)
- Delsham, Tony, *Papa, est-ce que je peux venir mourir à la maison ?* (Schœlcher : M.G.G., 1997)
- Delsham, Tony, *Le Salopard* (Paris : Presses de la Circex, 1971)
- Delsham, Tony, *Le Siècle* (Schœlcher : M.G.G., 1993-1999)
- Delsham, Tony, *Tracée sans horizon* (Fort-de-France : M.G.G., 1985)
- Delsham, Tony, *Tribunal Femmes bafouées* (Schœlcher : M.G.G., 2001)
- Delsham, Tony, *Xavier ou le drame d'un émigré antillais* (Fort-de-France : M.G.G., 1981)
- Gauvin, Axel, *L'Aimé* (Paris : Seuil, 1990)
- Gauvin, Axel, *Bayalina* (Saint-Denis : Grand Océan, 1995)

- Gauvin, Axel, *Cravate et fils* (Paris : Seuil, 1996)
- Gauvin, Axel, *Du créole opprimé au créole libéré* (Paris : L'Harmattan, 1997)
- Gauvin, Axel, *Faims d'enfance* (Paris : Seuil, 1987)
- Gauvin, Axel, *Kartié-trwa-lèt* (Saint-Leu : Presses de Développement, 1984)
- Gauvin, Axel, *Po lodèr flèr bibas, teat 2 ak 7 tablo* (Saint-Leu : Presses du Développement, 1984)
- Gauvin, Axel, *Pou êne grape létshi / Zistoir pou nir rish èk vin santime / Zistoir Tizan, Grandiabe, sitrouy èk poisson* (Saint-Denis : Les Chemins de la Liberté, 1978)
- Gauvin, Axel, *Quartier Trois-Lettres* (Paris : L'Harmattan, 1980)
- Gauvin, Axel, *Romanss po détak la lang, demaye lo kër* (Saint-Leu : Presses de Développement, 1983)
- Gauvin, Axel, *Train fou* (Paris : Seuil, 2000)
- Gauvin, Axel, *Zistoir pou nir rish èk vin santime*, dessiné par Agathe Eristov (Saint-Denis : Ville de Saint-Denis et l'Université de la Réunion, 1990)
- Pineau, Gisèle, *L'Âme prêtée aux oiseaux* (Paris : Stock, 1998)
- Pineau, Gisèle, *Caraïbe sur Seine* (Paris : Dapper, 1999)
- Pineau, Gisèle, *Case mensonge* (Paris : Bayard Jeunesse, 2004)
- Pineau, Gisèle, *C'est la règle* (Paris : Thierry Magnier, 2002)
- Pineau, Gisèle, *Chair piment* (Paris : Mercure, 2002)
- Pineau, Gisèle, *Les Colères du volcan* (Paris : Dapper, 2004)
- Pineau, Gisèle, *Le Cyclone Marilyn* (Paris : L'Élan Vert, 1998)
- Pineau, Gisèle, *L'Espérance-Macadam* (Paris : Stock, 1996)
- Pineau, Gisèle, *L'Exil selon Julia* (Paris : Stock, 1996)
- Pineau, Gisèle, *Femmes des Antilles, traces et voix* (Paris : Stock, 1998)
- Pineau, Gisèle, *Fleur de barbarie* (Paris : Mercure, 2005)
- Pineau, Gisèle, *La Grande Drive des esprits* (Paris : Le Serpent à Plumes, 1993)

Pineau, Gisèle, *Un Papillon dans la cité* (Paris : Sépia, 1992)

Ouvrages et articles de référence

Adélaïde, Amédée, *Guadeloupe, tes quatre vérités* (Paris : Éditions Caribéennes, 1984)

Affergan, Francis, *Martinique : les identités remarquables* (Paris : Presses Universitaires de France, 2006)

Aldrich, Robert, « From *Francité* to *Créolité* », in *Writing Across Worlds : Literature and Migration*, ed. by Russell King, John Connell and Paul White (London and New York : Routledge, 1995), pp. 101-125

Andrade, Susan, Eileen Julien and Micheline Rice-Maximin, *Atlantic Cross Currents : Transatlantic* (Trenton and Eritrea : Africa World Press, 2001)

Antoir, Agnès, ed., *Anthologie de la littérature réunionnaise* (Paris : Nathan, 2004)

Apter, Emily, « French Colonial Studies and Postcolonial Theory », *Sub-Stance*, 76-77 (1995), 169-80

Armand, Alain, and Gérard Chopinet, *La Littérature réunionnaise d'expression créole : 1828-1982* (Paris : L'Harmattan, 1983)

Armstrong Scarborough, Ann, « A Shift Toward the Inner Voice and Créolité in the French Caribbean Novel », *Callaloo*, 15 :1 (1992), 12-29

Arnold, A. James, *Francophone Postcolonial Studies*, 1 :2 (2003), 7-10

Ashcroft, Bill, *Postcolonial Transformation* (London and New York : Routledge, 2001)

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds, *The Empire Writes Back* (London and New York : Routledge, 1989)

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds, *The Post-Colonial Reader* (Cornwall : Florencetype, 1995)

Aub-Busher, Gertrud, and Beverley Ormerod Noakes, eds, *The Francophone Caribbean Today : Literature, Language, Culture* (Barbados : The University of the West Indies Press, 2003)

Baluntansky, Kathleen M., and Marie-Agnès Sourieau, eds, *Caribbean Creolization : Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity* (Gainesville : University Press of Florida, 1998)

Baquet, Éva, « *L'Aimé* : une revendication de l'identité réunionnaise » (Bordeaux III, 2000)

Barrow, Christine, ed., *Caribbean Portraits : Essays on Gender Ideologies and Identities* (Kingston and Miami : Ian Randle, 1998)

Bassnett, Susan, and Harish Trivedi, *Postcolonial Translation : Theory and Practice* (London and New York : Routledge, 1999)

Bavoux, Claudine, « Le partage de la langue dans *Train fou* d'Axel Gauvin », *Glottopol*, 3 (2004), 97-109

Beluge, Genivève, « Entre ombre et lumière, l'écriture engagée de Gisèle Pineau », *Notre Librairie : Revue des littératures du Sud*, 138 :13 (1999), 84-90

Bennett, Donna, « English Canada's Postcolonial Complexities (1993-1994) », in *Unhomely States : Theorizing English Canadian Postcolonialism*, ed. by Cynthia Sugars (Canada : Broadview Press, 2004), pp. 107-139

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau and Raphael Confiant, *L'Éloge de la créolité* (Paris : Gallimard, 1989)

Bessière, Jean, and Jean-Marc Moura, eds, *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada* (Paris : Champion, 1999)

Bevan, David, ed, *Literature and Exile* (Amsterdam and Atlanta : Rodopi, 1990)

Bhabha, Homi, *The Location of Culture* (London : Routledge, 1994)

Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature : Migrant Metaphors* (Oxford and New York : Oxford University Press, 1995)

Boehmer, Elleke, « Transfiguring : Colonial Body into Postcolonial Narrative », *NOVEL : A Forum on Fiction*, 26 (1993), 268-277

Bongie, Chris, *Islands and Exiles : The Creole Identities of Post/Colonial Literatures* (Stanford : Stanford University Press, 1998)

Bonnet, Véronique, « Gisèle Pineau : voix féminine dans le champ créole », *Notre Librairie : Revue des littératures du Sud*, 146 (2001), 96-98

Bozzetto, Roger, « Littérature, émerveillements et critique littéraire », in *Démons et merveilles : Le surnaturel dans l'Océan Indien*, ed. by Valérie Magdelaine-

- Andrianjafitrimo, Jean-Claude Carpanin Marimoutou and Bernard Terramorsi, (Réunion : Université de La Réunion, 2005), pp. 25-39
- Breitinger, Eckhard, ed., *Defining New Idioms and Alternative Forms of Expression* (Amsterdam : Rodopi, 1996)
- Britton, Celia, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory : Strategies of Language and Resistance* (Virginia : The University of Virginia Press, 1999)
- Brown, Stewart, ed., *The Pressures of the Text : Orality, Texts and the Telling of Tales* (Exeter : BPC Wheatons, 1995)
- Brydon, Diana, « Commonwealth or Common Poverty ? : The New Literatures in English and the New Discourse of Marginality », in *After Europe*, ed. by Stephen Slemon and Helen Tiffin (Sydney : Dangaroo Press, 1989), pp. 1-16
- Bulhan, Hussein Abdilahi, *Frantz Fanon and the Psychology of Oppression* (New York and London : Plenum Press, 1985)
- Burac, Maurice, ed., *Guadeloupe, Martinique et Guyane dans le monde américain : réalité d'hier, mutations d'aujourd'hui, perspectives 2000* (Paris : Karthala, 1994)
- Burton, Richard, « « Maman-France Doudou » : Family Images in French West Indian Colonial Discourse », *Diacritics*, 23 :3 (1993), 69-90
- Carr-West, Jonathan, « The Negotiation of Identity in the Francophone African Novel », in *Francophone Post-colonial Cultures : Critical Essays*, ed. by Kamal Salhi (Lanham ; Oxford : Lexington Books, 2003), pp. 77-90
- de Cauna, Alexandra, ed., *L'Image des quartiers populaires dans le roman antillais* (Paris : Karthala, 2003)
- Césaire, Aimé, « Société et littérature dans les Antilles », *Études Littéraires*, 6 :1 (1973), 9-20
- Chambers, Iain, and Lidia Curti, eds, *The Post-Colonial Question : Common Skies, Divided Horizons* (London and New York : Routledge, 1996)
- Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé* (Paris : Gallimard, 1997)
- Chamoiseau, Patrick, and Raphaël Confiant, *Lettres créoles : Tracée antillaises et continentales de la littérature (Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane) 1635-1975* (Paris : Gallimard, 1999)
- Chancé, Dominique, *L'Auteur antillais en souffrances* (Paris : Presses Universitaires de France, 2000)
- Chevrier, Jacques, *La Littérature nègre* (Paris : A. Collin, 1999)

Childs, Peter, and Patrick Williams, *An Introduction to Post-Colonial Theory* (London : Prentice Hall, 1997)

Condapanaiken-Duriez, Sylvaine, « L'Enfant dans le roman réunionnais d'expression française » (Paris-Nord XIII, 1999)

Confiant, Raphaël, Jean Bernabé and Patrick Chamoiseau, *L'Éloge de la créolité* (Paris : Gallimard, 1989)

Corcoran, Patrick, « La Réunion : Axel Gauvin », in *The Cambridge Introduction to Francophone Literature* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007), pp. 117-124

Corinus, Véronique, « Les contes créoles : État des lieux », in *Contes et romans : Univers créoles IV*, ed. by Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo and Carpanin Marimoutou (Paris : Anthropos, 2004), pp. 45-75

Cottenet-Hage, Madeleine, and Maryse Condé, eds, *Penser la créolité* (Paris : Karthala, 1995)

Cottenet-Hage, Madeleine, and Kevin Meehan, « « Our Ancestors The Gauls ... » : Schools and Schooling in Two Caribbean Novels », *Callaloo*, 15 (1992), 75-89

Cottenet-Hage, Madeleine, and Lydie Moudileno, eds, *Maryse Condé : une nomade inconvenante : mélanges offerts à Maryse Condé* (Guadeloupe, Guyane, Martinique, Réunion, Paris : Ibis Rouge, 2002)

Coulthard, George Robert, *Race and Colour in Caribbean Literature* (London, New York and Toronto : Oxford University Press, 1962)

Crowley, Patrick, « Édouard Glissant : Résistance and Opacité », *Romance Studies*, 24 (2006), 105-115

Dash, Michael, « Farming Bones and Writing Rocks : Rethinking a Caribbean Poetics of (Dis) Location », *Shibboleths : Journal of Comparative Theory*, 1 :1 (2006), 64-71

Dash, Michael, « In Search of the Lost Body », in *The Post-Colonial Reader*, ed. by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (Cornwall : Florencetype, 1995), pp. 332-336

Dash, Michael, *The Other America : Caribbean Literature in a New World Context* (Charlottesville and London : University Press of Virginia, 1998)

Dash, Michael, « Postcolonial Thought and the Francophone Caribbean », in *Francophone Postcolonial Studies : A Critical Introduction*, ed. by Charles Forsdick and David Murphy (London : Arnold, 2003), pp. 231-242

Deane, Seamus, « Introduction », in *Nationalism, Colonialism and Literature*, ed. by Terry Eagleton, Fredric Jameson and Edward Said (Minneapolis : University of Minnesota, 1990), pp. 3-19

D'Hulst, Lieven, Jean-Marc Moura, Liesbeth De Bleeker and Nadia Lie, eds, *Caribbean Interfaces* (Amsterdam and New York : Rodopi, 2007)

Dodille, Norbert, « Axel Gauvin ou l'art de la devinette », *Notre Librairie : Revue des littératures du Sud*, 146 (2001), 11-15

Dorsinville, Max, « Senghor or the Song of Exile », in *Literature and Exile*, ed. by David Bevan (Amsterdam and Atlanta : Rodopi, 1990), pp. 62-73

Dubois, Laurent, « Is the French Caribbean Postcolonial ? », *Francophone Postcolonial Studies*, 1 :2 (2003), 46-50

Dumontet, Danielle, and Suzanne Houyoux, « Antillean Authirs and Their Models : Daniel Maximin and Raphaël Confiant », *Callaloo*, 15 :1 (1992), 104-118

Eagleton, Mary, *Working with Feminist Criticism* (Cornwall : Blackwell, 1996)

Eagleton, Terry, F. Jameson and Edouard Said, eds, *Nationalism, Colonialism and Literature* (Minneapolis : University of Minnesota, 1990)

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs* (Paris : Seuil, 1952)

Faris, Wendy, *Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Remystification of Narrative* (Nashville : Vanderbilt University Press, 2004)

Fonkoua, Romuald-Blaise, « L'espace du « voyageur à l'envers » », in *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*, ed. by Jean Bessière and Jean-Marc Moura (Paris : Champion, 1999), pp. 99-123

Forsdick, Charles, *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures : The Persistence of Diversity* (Oxford : Oxford University Press, 2005)

Forsdick, Charles, and David Murphy, eds, *Francophone Postcolonial Studies : A Critical Introduction* (London : Arnold, 2003)

Francus, Marilyn, « The Monstrous Mother : Reproductive Anxiety in Swift and Pope », *ELH*, 61 :4 (1994), 829-851

Gallagher, Mary, « Between « Here » and « There », or the « Hyphen of Unfinished Things » », in *Ici-là : Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, ed. by Mary Gallagher (Amsterdam and New York : Rodopi, 2003), pp. xii-1

Gallagher, Mary, *Soundings in French Caribbean Writing Since 1950 : The Shock of Space and Time* (Oxford : Oxford University Press, 2002)

Garane, Jeanne, ed., *Discursive Geography : Writing Space and Place in French / Geographies discursives : l'écriture de l'espace et du lieu en français* (Amsterdam : Rodopi, 2005)

Gardiner, Judith, « On Female identity and Writing by Women », *Critical Inquiry*, 8 :2 (1981), 347-361

Garraway, Doris, « Toward a Creole Myth of Origin : Narrative, Foundations and Eschatology in Patrick Chamoiseau's *L'esclave Vieil Homme et le Molosse* », *Callaloo*, 29 :1 (2006), 151-167

George, Rosemary Marangoly, *The Politics of Home : Postcolonial Relocations and Twentieth Century Fiction* (Cambridge : Cambridge University Press, 1996)

Gilroy, Paul, *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness* (London and New York : Verso, 1993)

Githire, Njeri, « Horizon Adrift : Women in Exile, at Home, and Abroad in Gisèle Pineau's Works », *Research in African Literatures*, 36 (2005), 74-90

Glissant, Édouard, *Le Discours antillais* (Paris : Gallimard, 1997)

Glissant, Édouard, *Ethnicité d'aujourd'hui* (Paris : Gallimard, 2005)

Glissant, Édouard, *Intention poétique* (Paris : Seuil, 1969)

Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers* (Paris : Gallimard, 1996)

Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation* (Paris : Gallimard, 1990)

Glissant, Édouard, *Traité du Tout-Monde* (Paris : Gallimard, 1997)

Goldberg, David Theo, and Ato Quayson, eds, *Relocating Postcolonialism* (Oxford : Blackwell, 2002)

Goldson, Barry, « Childhood : An Introduction to Historical and Theoretical Analyses », in *Childhood in Crisis*, ed. by Phil Scraton (London : Routledge, 1997), pp. 1-26

Green, Mary Jean, Karen Gould, Micheline Rice-Maximin, Keith Walker and Jack Yeager, eds, *Postcolonial Subjects : Francophone Women Writers* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996)

Gupta, Akhil, *Postcolonial Developments* (Durham : Duke University Press, 2000)

Hackshaw, Elizabeth, W., « Cyclone Culture and the Paysage Pineaulien », *The Journal of Caribbean Literatures*, 4 (2005), 85-94

Haigh, Sam, « From Exile to Errance », in *The Francophone Caribbean Today : Literature, Language, Culture*, ed. by Gertrud Aub-Buscher and Beverley Ormerod Noakes (Barbados : University Press of the West Indies, 2003), pp. 60-81

Haigh, Sam, ed., *An Introduction to Caribbean Francophone Writing : Guadeloupe and Martinique* (Oxford and New York : Berg, 1999)

Haigh, Sam, *Mapping a Tradition : Francophone Women's Writing from Guadeloupe* (Leeds : Maney, 2000)

Haigh, Sam, « Migration and Melancholia », *French Studies*, 60 :2 (2006), 232-250

Hall, Stuart, ed., *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices* (London : Sage and Open University, 1997)

Hallward, Peter, *Absolutely Postcolonial* (Manchester : Manchester University Press, 2001)

Huggan, Graham, *The Post-Colonial Exotic : Marketing the Margins* (London and New York : Routledge, 2001)

Hugo, Marsan, « La quête de la vérité est une histoire d'amour » (entretien avec Gisèle Pineau), *Le Monde*, 18 septembre 1998, p. 3

Jack, Belinda, *Negritude and Literary Criticism : The History and Theory of 'Negro-African' Literature in French* (Westport, CT and London : Greenwood Press, 1996)
Jaouën, Françoise, and Benjamin Semple, « Editors' Preface : The Body Into Text », *Yale French Studies*, 86 (1994), 1-4

Jenson, Deborah, « Mimetic mastery and Colonial Mimicry in the First Franco-Antillean Anthology », *The Yale journal of Criticism*, 17 : 1 (2004), 83-106

Jones, Steven, *The Fairy Tale : The Magic Mirror of the Imagination* (London ; New York : Routledge, 2002)

Joubert, Jean-Louis, « Des îles et des courants », *Notre Librairie : Revue des littératures du Sud*, 143 (2001), 78-85

Julien, Eileen, « Reading « Orality » in French-Language Novels from Sub-Saharan Africa », in *Francophone Postcolonial Studies : A Critical Introduction*, ed. by Charles Forsdick and David Murphy (London : Arnold, 2003), pp. 122-132

Kalisa, Chantal, « Space, Violence, and Knowledge in Gisèle Pineau's *L'Espérance-Macadam* », in *Discursive Geography : Writing Space and Place in French /Geographies discursives : l'écriture de l'espace et du lieu en français*, ed. by Jeanne Garane (Amsterdam : Rodopi, 2005), pp. 103-117

- Kemedijio, Cilas, *De la Négritude à la Créolité : Edouard Glissant, Maryse Condé et la malédiction de la théorie* (Hamburg : Literatur Verlag, 1999)
- Kemedijio, Cilas, 'Founding-ancestors and Intertextuality in Francophone Caribbean Literature and Criticism', *Research in African Literatures*, 33 :2 (2002), 210-229
- Kemedijio, Cilas, « Postcolonial Mythologies: Jean Metellus and the Writing of Charismatic Memory », *Research in African Literatures*, 35 :2 (2004), 91-113
- Khordoc, Catherine, « *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin : racines et rhizomes », in *Uncertain Relations*, ed. by Rachel Killick (Bern : Peter Lang, 2005), pp. 141-153
- Killick, Rachel, ed., *Uncertain Relations* (Bern : Peter Lang, 2005)
- King, Russell, John Connell and Paul White, eds, *Writing Across Worlds : Literature and Migration* (London and New York : Routledge, 1995)
- Koos, Leonard R., « Colonial Culture as Francophone ? The Case of Late Nineteenth-Century Algeria », in *Francophone Post-colonial Culture :: Critical Essays*, ed. by Kamal Salhi (Lanham ; Oxford : Lexington Books, 2003), pp. 17- 27
- Lara, Oruno D., *De l'Oubli à l'histoire :: espace et identité caraïbes* (Guadeloupe, Guiane, Haïti, Martinique, Paris : Maisonneuve et Larose, 1998)
- Laroche, Michel, *La double scène de la représentation : Oraliture et littérature dans la Caraïbe* (Haïti : Mémoire, 2000)
- Laronde, Michel, « Displaced Discourses : Post(-)Coloniality, Francophone Space(s), and the Literature(s) of Immigration in France », in *The Francophone Caribbean Today : Literature, Language, Culture*, ed. by Gertrud Aub-Buscher and Beverley Ormerod Noakes (Barbados : University Press of the West Indies, 2003), pp. 175-192
- Laronde, Michel, « La « Mouvance Beure » : émergence médiatique », *The French Review*, 161 :5 (1988), 684-692
- Larrier, Renée, « « Crier/Écrire/Cahier » : Anagrammatic Configurations of Voice in Francophone Caribbean Narratives », *The French Review*, 69 :2 (1995), 275-285
- Larrier, Renée, *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean* (Gainesville : University Press of Florida, 2000)
- Lasserre, Frédéric, and Aline Lechaume, *Le Territoire pensé : géographie des représentations territoriales* (Quebec : Presses de l'Université du Québec, 2003)
- Léotin, Georges-Henri, and Suzanne Houyoux, « A Summary Overview of Antillean Literature in Creole : Martinique and Guadeloupe (1960-1980) », *Callaloo*, 15 :1 (1992), 190-198

Lewis, Shireen, *Race, Culture, and Identity : Francophone West African and Caribbean Literature and Theory From Négritude to Créolité* (Lanham and Oxford : Lexington Books, 2006)

Lionnet, Françoise, *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity* (New York : Cornwell University Press, 1995)

Lionnet, Françoise, and Joseph Heath, « Inscriptions of Exile : The Body's Knowledge and the Myth of Authenticity », *Callaloo*, 15 (1992), 30-40

Lionnet, Françoise, « *Quartier trois lettres* by Axel Gauvin ; *Faims d'enfance* by Axel Gauvin », *The French Review*, 64 :4 (1991), 720-721

Loichot, Valérie, « Between Breadfruit and Masala : Food Politics in Glissant's *Martinique* », *Callaloo*, 30 (2007), 124-137

Loichot, Valérie, « « Devoured by Writing » : An Interview with Gisèle Pineau », *Callaloo*, 30 (2007), 328-337

Loichot, Valérie, « Reconstruire dans l'exil ; la nourriture créatrice chez Gisèle Pineau », *Études Francophones*, 10 :1 (1998), 47-58

Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism* (London and New York : Routledge, 1998)

Ludwig, Ralph, ed., *Ecrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise* (Paris : Gallimard, 1994)

Lüsebrink, Hans-Jürgen, « « Métissage » : Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone », *Études Littéraires : Analyse et Débats*, 25 :3 (1992-1993), 93-106

Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie, and Carpanin Marimoutou, eds, *Contes et romans : Univers créoles IV* (Paris : Anthropos, 2004)

Maignan-Claverie, Chantal, *Le Métissage dans la littérature des Antilles françaises* (Paris : Karthala, 2005)

Majumdar, Margaret, « The Francophone World », in *Francophone Postcolonial Studies : A Critical Introduction*, ed. by Charles Forsdick and David Murphy (London : Arnold, 2003), pp. 1-17

Makward, Christiane, « Entretien avec Gisèle Pineau : causerie à Penn State », *Women in French Studies*, 9 (2001), 220-233

Makward, Christine, « Entretien avec Gisèle Pineau », *The French Review*, 76 :6 (2003), 1202-1215

Mannur, Anita, « Édouard Glissant », in *Encyclopedia of Postcolonial Studies*, ed. by John Charles Hawley (United States of America : Greenwood Press, 2001), pp. 205-209

Mardorossian, Carine, « From Literature of Exile to Migrant Literature », *Modern Language Studies*, 32 :2 (2002), 15-33

Marin La Meslée, Valérie, « Gisèle Pineau renoue par l'écriture le lien avec ses ancêtres » (entretien), *Le Monde*, 20 avril 2007, p. 2

Martin, Florence, and Isabelle Favre, *De la Guyane à la diaspora africaine : écrits du silence* (Paris : Karthala, 2002)

Maximin, Colette, *Littératures caribéennes comparées* (Paris : Karthala, 1996)

McCusker, Maeve, « « This Creole Culture, Miraculously Forged » : The Contradictions of « Créolité » », in *Francophone Postcolonial Studies : A Critical Introduction*, ed. by Charles Forsdick and David Murphy (London : Arnold, 2003), pp. 112-123

Mehra, Brindha J., « Culinary diasporas : Identity and the Language of Food in Gisèle Pineau's *Un papillon dans la cité* and *L'Exil selon Julia* », *International Journal of Francophone Studies*, 8 (2005), 23-51

Memmi, Albert, *Portrait du colonisé - Portrait du colonisateur* (Paris : Gallimard, 1985)

Miller, Christopher, *Nationalists and Nomads : Essays on Francophone African Literature and Culture* (Chicago and London : The University of Chicago Press, 1998)

Moudileno, Lydie, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature* (Paris : Karthala, 1997)

Moura, Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones* (Paris : Presses Universitaires de France, 2003)

Moura, Jean-Marc, « La Critique postcoloniale, études des spécificités », in *Africulture* 28 (Paris : L'Harmattan, 2000), pp. 14-22

Mudimbe-Boyi, Elisabeth, « The Poetics of Exile and Errancy in *Le Baobab fou* and Simone Schwarz Bart's *Ti-Jean L'Horizon* », *Yale French Studies*, 83 : 2 (1993), 196-212

Murdoch, Adlai, *Creole Identity in the French Caribbean Novel* (Gainesville : University Press of Florida, 2001)

Murdoch, Adlai, « Inscribing Caribbean « Oraliture » : The Polysemic Discourse of Patrick Chamoiseau », in *Multiculturalism and Hybridity in African Literatures*, ed. by Hal Wylie and Bernth Lindfors (Trenton and Asmara : African World Press, 2000), pp. 359-367

Murdoch, Adlai, « (Re)Figuring Colonialism : Narratological and Ideological Resistance », *Callaloo*, 15 :1 (1992), 2-11

Murdoch, Adlai, and Anne Donadey, eds, *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies* (Gainesville : University Press of Florida, 2005)

Murphy, David, and Aedín Ní Loingsigh, eds, *Thresholds of Otherness, Autrement mêmes : Identity and Alterity in French Language Literatures* (London : Grant and Cutler, 2002)

Noakes, Beverley Ormerod, « Displacement and Self-Disclosure in Some Works by Gisèle Pineau », in *Ici-là : Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, ed. by Mary Gallagher (Amsterdam and New York : Rodopi, 2003), pp. 211-226

Noakes, Beverley Ormerod, « The Parent-Child Relationship in Gisèle Pineau's Work », in *The Francophone Caribbean Today : Literature, Language, Culture*, ed. by Gertrud Aub-Buscher and Beverley Ormerod Noakes (Barbados : University Press of the West Indies, 2003), pp. 137-151

Offord, Malcom, Laïla Ibnlfassi, Nicki Hitchcott, Sam Haigh and Rosemary Chapman, eds, *Francophone Literatures : A Literary and Linguistic Companion* (London and New York : Routledge, 2001)

Oliveira, Humberto, « Aaron d'Yves Thériault et L'Espérance-Macadam de Gisèle Pineau », *Babilônia : Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, 2-3 (2005), 91-107

Orlando, Valérie, *Of Suffocated Hearts and Tortured Souls : Seeking Subjecthood from Madness in Francophone Women's Writing of Africa and the Caribbean* (Lanham and Oxford : Lexington Books, 2003)

Orozco, Olga, « Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad », *Revista Vuelta*, 29 (1979), 119-122

Parkinson Zamora, Lois, and Wendy Farris, eds, *Magical Realism : Theory, History, Community* (Durham : Duke University Press, 1995)

Pépin, Ernest, « The Place of Space in the Novels of the Créolité Mouvement », in *Ici-là : Place and Displacement in Caribbean Writing in French* (Amsterdam and New York : Rodopi, 2003), pp. 1-25

Perret, Delphine, « La Parole du conteur créole : *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau », *The French Review*, 67 :5 (1994), 824-839

- Poovey, Mary, « Feminism and Deconstruction », *Feminist Studies*, 14 (1988), 51-65
- Praeger, Michèle, « Édouard Glissant : Towards a Literature of Orality », *Callaloo*, 15 : 1 (1992), 41-48
- Praeger, Michèle, *The Imaginary Caribbean and Caribbean Imaginary* (Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2003)
- Praëne, Marie Annick, « Écriture métissée dans *Faims d'enfance* d'Axel Gauvin », (Réunion : Université de Saint-Denis, 2002-2003), pp. 2-16
- Prosper, Eve, *Variations sur le thème de l'amour à l'époque de l'esclavage (1848-1998)* (Réunion : Océan, 1998)
- Punter, David, *Postcolonial Imaginings : Fictions of a New World Order* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000)
- Raffin, Peggy, *L'Univers d'Axel Gauvin : paysage, société, écriture* (Paris : L'Harmattan, 2005)
- Ravi, Srilata, Mario Rutten and Beng-Lan Goh, eds, *Asia in Europe, Europe in Asia* (Singapore : IIAS/ISEAS, 2004)
- Régis, Antoine, *Les Ecrivains français et les Antilles : des premiers pères blancs aux surréalistes noirs* (Guadeloupe, Guyane, Haïti, Martinique, Paris : Maisonneuve et Larose, 1978)
- Régis, Antoine, *La Littérature franco-antillaise : Haïti, Guadeloupe et Martinique* (Paris : Karthala, 1992)
- Reyes, Angelita, *Mothering Across Cultures : Postcolonial Representations* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002)
- Rochat, Denise, « Transfiguration et défigurations : la poétique de la mort chez Philippe Jaccottet », *Modern Language Studies*, 16 :4 (1986), 39-53
- Roche, Daniel-Rolland, *L'île femme(s)* (Réunion : Université de la Réunion, 1984)
- Rochman, Marie-Christine, *Esclavage et abolitions : Mémoires et systèmes de représentation* (Paris : Karthala, 2000)
- Rodríguez, Emilio Jorge, « Oral Tradition and New Literary Canon », in *Defining New Idioms and Alternative Forms of Expression*, ed. by Eckhard Breitinger (Amsterdam : Rodopi, 1996), pp. 27-41
- Rosello, Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles* (Paris : Karthala, 1992)

Roy, Anindyo, « The Politics of Identity in the Diaspora : Figuring « home », Locating Histories », in *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts*, ed. by Gita Rajan and Radhika Mohanram (Westport, CT and London: Greenwood Press, 1995), pp. 101-117

de Ruyer-Tognotti, Danièle, and Madeleine van Strien-Chardonneau, eds, *Le Roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles* (Amsterdam and Atlanta : Rodopi, 1998)

Said, Edward, *Orientalism* (London : Routledge and Kegan Paul, 1978)

Salhi, Kamal, « Critical Imperatives of the French Language in the Francophone World : Colonial Legacy – Postcolonial Policy », *Current Issues in Language Planning*, 3 :3 (2002), 317-145

Salhi, Kamal, ed., *Francophone Post-colonial Cultures : Critical Essays* (Lanham ; Oxford : Lexington Books, 2003)

Salhi, Kamal, « Rethinking Francophone Culture : Africa and the Caribbean between History and Theory », *Research in African Literatures*, 35 :1 (2004), 9-29

Samlong, Jean-François, *Anthologie du roman réunionnais* (Poitiers : Seghers, 1991)

Samlong, Jean-François, « Préface », in *Anthologie de la littérature réunionnaise*, ed. by Agnès Antoir *et al* (Paris : Nathan, 2004), pp. 2-3

Sanaker, John Kristian, « L'autre langue en cinéma et littérature : Comprendre ou ne pas comprendre, c'est la question », *Romansk Forum*, 20 (2005), 131-140

Siramakrishnan, K., « Postcolonialism », in *A Companion to the Anthropology of Politics*, ed. by David Nugent and Joan Vincent (Oxford : Blackwell, 2004), pp. 367-383

Schwarz, Henry, and Sangeeta Ray, eds, *A Companion to Postcolonial Studies : A Historical Introduction* (Oxford ; Massachusetts : Blackwell, 2000)

Schon, Nathalie, *L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises* (Paris : Karthala, 2003)

Schon, Nathalie, « Axel Gauvin : *Train Fou* », *Notre Librairie : Revue des littératures du Sud*, 143 (2001), 133

Schon, Nathalie, « Stratégie créole : étude comparée des littératures martiniquaise et guadeloupéenne », *Glottopol*, 3 (2004), 131-141

Scruton, Phil, ed., *Childhood in Crisis* (London and New York : Routledge, 1997)

- Serrano, Richard, *Against the Postcolonial : « Francophone » Writers at the Ends of French Empire* (Lanham ; Oxford : Lexington Books, 2005)
- Sharpe, Jenny, *Allegories of Empire : The Figure of Woman in the Colonial Text* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993)
- Sharpley-Whiting, T. Denean, « Afterword Europhilia, Francophilia, Negrophilia in the Making of the Modernism », *Modern Fiction Studies*, 51 : 4 (2005), 974-978
- Sheldon, Marie-Denise, and Carrol Coates, « Literature Extracted : A Poetic of Daily Life », *Callaloo*, 15 :1 (1992), 167-178
- Simasotchi-Bronès, Françoise, *Le Roman antillais ; personnages, espace et histoire : Fils du chaos* (Paris : L'Harmattan, 1994)
- Simpkins, Scott, « Magical Strategies : The Supplement of Realism », *Twentieth Century Literature*, 34 (1988), 140-154
- Slemon, Stephen, and Helen Tiffin, eds, *After Europe* (Sydney : Dangaroo Press, 1989)
- Suarez, Lucia, « Gisèle Pineau : Writing the Dimensions of Migration », *World Literature Today*, 75 : 3-4 (2001), 8- 21
- Sugirtharajah, Rasiah S., *Postcolonial Criticism and Biblical Interpretation* (Oxford : Oxford University Press, 2002)
- Suk, Jennie, *Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing : Césaire, Glissant, Condé* (Oxford : Clarendon Press, 2001)
- Taylor, Lucien, « Créolité Bites », *Transition*, 74 (1997), 124-161
- Tester, Keith, ed., *The Flâneur* (London : Routledge, 1994)
- Thieme, John, *Post-Colonial Studies : The Essential Glossary* (Arnold : London, 2003)
- Thomas, Bonnie, *Breadfruit or Chestnut ? : Gender Construction in the French Caribbean* (Lanham ; Oxford : Lexington Books, 2006)
- Thomas, Bonnie, « Gender Identity on the Move : Gisèle Pineau's *La Grande Drive des esprits* », *The French Review*, 76 :6 (2003), 1128-1138
- Toumson, Roger, *La Transgression des couleurs : Tome 1* (Paris : Éditions Caribéennes, 1989)
- Vansina, Jan, *Oral Tradition as History* (Oxford : James Currey, 1985)

Vautier, Marie, « Religion, Postcolonial Side-by-Sidedness, and *la Transculture* », in *Is Canada Postcolonial ? Unsettling Canadian Literature*, ed. by Laura Moss (Ontario : Wilfrid Laurier University Press, 2003), pp. 268-282

Veldwachter, Nadège, « An Interview with Gisèle Pineau », *Études Francophones*, 35: 1 (2004), 180-186

Vergès, Françoise, *Monsters and Revolutionaries : Colonial Family Romance and Métissage* (Durham ; London : Duke University Press, 1999)

Walter, Roland, *Narrative Identities : (Inter) Cultural In-Between-ness in the Americas* (Bern : Peter Lang, 2003)

Watts, Richard, *Packaging Post/Coloniality : The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World* (Lanham ; Oxford : Lexington Books, 2005)

Whitford, Margaret, « Rereading Irigaray », in *Between Feminism and Psychoanalysis*, ed. by Teresa Brennan (London : Routledge, 1989)

Wilson, Elizabeth, « The Invisible Flâneur », *New Left Review*, 191 (1992), 90-110

Wilson, Suzanne, « Autobiographie : vers une théorie de l'écriture féminine », *The French Review*, 63 : 4 (1990), 617-622

Wiltord, Jeanne, « En savoir plus à propos de l'enseignement de la psychanalyse en Martinique », in *D'un inconscient post-colonial s'il existe*, ed. by Association Freudienne Internationale and Maison de l'Amérique Latine (Paris, 1995), pp.161-172

Yocum, Demetrio, « Some Troubled Homecomings », in *The Postcolonial Question*, ed. by Iain Chambers and Lidia Curti (London and New York : Routledge, 1996), pp. 221-228

Zipes, Jack, *Fairy Tale as Myth ; Myth as Fairy Tale* (Kentucky : The University Press of Kentucky, 2004)

Articles électroniques

Anglade, Chantal, and Françoise Simasotchi-Bronès, « Planter mes racines dans la terre créole ... déracinée pour l'éternité », http://www.remue.net/cont/Pineau_01entretien.html [paragraphe 7 sur 8], [vu le 17/02/05]

Bongie, Chris, « Exiles on Main Stream : Valuing the Popularity of Postcolonial Literature », <http://www.iath.virginia.edu/pmc/issue.903/14.1bongie.html> [paragraphe 9-13 sur 32], [vu le 12/02/05]

Dodille, Norbert, « Revues réunionnaises des années (mille neuf cent) soixante-dix », *e-France : an on-line Journal of French Studies*, 2 (2008), 189-208, <http://www.reading.ac.uk/e-france/section5/special.htm> [vu le 20/06/08]

Leguy, Cécile, « Oralité en Afrique », <http://www.meb.u-bordeaux2.fr/docs/expoparole.pdf> [paragraphe 1 sur 8], [vu le 22/02/08]

Waters, Julia, « « L'ici et l'ailleurs » : Postcolonial Literatures of the Francophone Indian Ocean », *e-France : an on-line Journal of French Studies*, 2 (2008), 1-6, <http://www.reading.ac.uk/e-france/section5/special.htm> [vu le 20/06/08]