

University of Alberta

Monstruosité et identités littéraires :
une étude sur les littératures antillaise et québécoise

by

Adrien Guyot

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

French Language, Literatures and Linguistics

Department of Modern Languages and Cultural Studies

©Adrien Guyot

Fall 2009

Edmonton, Alberta

Permission is hereby granted to the University of Alberta Libraries to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only. Where the thesis is converted to, or otherwise made available in digital form, the University of Alberta will advise potential users of the thesis of these terms.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis and, except as herein before provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatsoever without the author's prior written permission.

Examining Committee

Anne Malena, Modern Languages and Cultural Studies

Marie Carrière, Modern Languages and Cultural Studies

Patricia Demers, Department of English and Film Studies

Abstract

For some nations or communities, the construction of an identity proves more subtle than for others. As far as former colonies are concerned, this construction relies notably on an acute complexity as the identity is multidimensional and fractured. Although the two cases may seem radically different, one can see a similar battle aimed towards affirming an identity in Antillean and Québécois literature. On the one hand, there is an undeniable influence of the French school and metropolitan norms. On the other hand, there is the need to exist through the flourishing of one's own culture and language. In the case of Antillean and Québécois literatures, this fracture tends to turn into monstrosity. In this research, I will show that monstrosity is visible on several levels: in the fragmentation of the psyche, in the variety of themes evoked in the texts and in their structure.

Abstract

Pour certaines nations ou communautés, la construction d'une identité s'avère particulièrement subtile. Pour les anciennes colonies, cette construction s'appuie sur une grande complexité dans la mesure où l'identité est multidimensionnelle et fracturée. Bien que les deux cas semblent radicalement différents, on peut voir un combat similaire visant à affirmer une identité dans les littératures antillaise et québécoise. D'une part, il faut composer avec l'indéniable influence de l'école française et des normes métropolitaines. D'autre part, il y a un besoin d'exister à travers le fleurissement de sa propre culture et de sa langue. Dans le cas des littératures antillaise et québécoise, cette fracture tend à se transformer en monstruosité. Dans cette recherche, je montrerai que cette monstruosité est visible à différents niveaux : dans la fragmentation de la psyché, dans la variété des thèmes évoqués dans les textes et dans les structures employées.

Table des matières

Introduction	6
La monstruosité dans la création d'une identité littéraire antillaise	13
Dany Laferrière et le rêve américain	60
La littérature québécoise post Révolution tranquille: un lendemain monstrueux	69
Conclusion : une tendance générale à la créolisation ?	101
Références bibliographiques	108

Introduction

Pour beaucoup, l'identité d'une nation ou d'un peuple se résume à un nom, à une couleur sur une carte, à la délimitation d'un territoire, à l'appartenance à un continent ou encore à un statut politique ou économique. L'identité ne se construit néanmoins pas à partir d'une liste de mots, de sons et de couleurs, mais davantage autour d'une culture commune, d'un ensemble de valeurs, d'une histoire, de combats menés corps et âmes pour une indépendance, une liberté, une création, en d'autres mots, une existence. Le *Petit Robert* définit *identité* comme étant « le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir être légalement reconnue pour tel sans nulle confusion grâce aux éléments qui l'individualisent ». En d'autres termes, l'identité répond à la question de définition, au besoin d'être définissable, d'être différenciable, à la nécessité d'exister en soi et pour soi plutôt qu'au travers des autres.

Si l'identité de certaines nations, communautés ou peuples semble s'être affirmée au cours du temps, force est de constater que beaucoup continuent à lutter pour se faire entendre, pour que leur identité soit reconnue, acceptée, prise en compte ou pour qu'elle ne disparaisse pas, pour qu'elle ne soit pas à jamais oubliée. Au-delà du combat politique mené pour affirmer une identité, il ne faut pas négliger l'importance de la littérature qui, par son côté puissant et allégorique, se voit devenir un champ de bataille où s'affrontent valeurs, traditions, histoires et réformes; le champ de bataille d'une identité en construction.

Pour certaines communautés, le travail de construction s'avère cependant plus délicat que pour d'autres. Dans le cas des anciennes colonies, ce travail repose notamment sur une extrême complexité dans la mesure où l'identité repose sur une pluridimensionnalité, sur une fracture. On peut penser à cet effet à la confrontation entre les différentes valeurs enseignées, à l'avilissement et l'asservissement qu'implique le processus de colonisation, ou encore aux effets sur la psyché du colonisé. L'entreprise de colonisation laisse inévitablement derrière elle des lésions que le temps peine à soigner. Ces blessures se ressentent évidemment dans les textes et écrits des victimes ou des individus concernés. La littérature joue à ce propos le rôle d'un catalyseur, d'un révélateur des enjeux au service de la création d'une identité.

Bien que les deux cas soient radicalement différents, on observe dans la littérature antillaise et dans la littérature québécoise un combat relativement similaire (aux enjeux certes différents) visant à affirmer une identité. Cette identité n'est toutefois pas facile à forger, bien au contraire. Il est nécessaire pour

les auteurs antillais ou québécois de délimiter, d'affiner et de définir leur identité littéraire respective. Une fois encore, l'entreprise est délicate puisqu'il est, encore aujourd'hui, extrêmement difficile pour ces deux identités littéraires d'exister au-delà d'un rapprochement avec la littérature française. Or, cette identité française est écrasante. Depuis des générations, elle broie, avale et engloutit les communautés qui partagent la même langue et qui constituent cette mélasse sans goût communément appelée francophonie.

Les identités littéraires antillaise et québécoise sont par conséquent confrontées à une situation périlleuse et inconfortable : il leur faut, pour exister, se différencier et se détacher du modèle français sans pour autant arpenter les chemins sombres de la déviance. En d'autres termes, il est nécessaire d'éviter la trivialisation ainsi que l'exotisation fortement pratiquées par la métropole. La difficulté réside donc dans cette double difficulté : exister pour soi certes, mais exister indéniablement pour les autres, sans pour autant le faire à travers les autres.

Il en résulte par conséquent une situation ambiguë, puisque les identités littéraires antillaise et québécoise se montrent bicéphales, ou tout au moins, profondément hybrides. D'une part, il y a l'influence non négligeable de l'école française, des normes policées métropolitaines; de l'autre, il y a ce besoin d'exister pour soi, à travers le fleurissement de sa propre culture, de sa propre langue. Le caractère bicéphale ou hybride de ces identités littéraires reste néanmoins à étudier, notamment car la fragmentation qu'il implique rend

l'entreprise de création d'une identité puissante et stable particulièrement difficile.

Il paraît évident que dans la plupart des esprits, l'idée de bicéphalisme renvoie à la notion de monstruosité. Comment en effet, ne pas penser à l'image d'un monstre à deux têtes en évoquant les concepts de bicéphalisme ou d'hybridité. La mythologie nous fournit à ce sujet bien des exemples : On pourrait ainsi mentionner les noms de Cerbère, chien à trois têtes, gardien de l'empire des morts; d'Orthros, son frère, doté de deux têtes et en charge de garder les troupeaux de Géryon; de Chimère, créature au corps de chèvre, à tête de lion et queue de serpent, mise à mort par Bellérophon; ou encore du Griffon, animal céleste à tête d'aigle et corps de lion, gardien des trésors de la terre. Il convient, avant d'entrer plus profondément dans les détails, d'emprunter une nouvelle fois une définition au *Petit Robert*, non pas parce qu'il y est facile d'y puiser une source, mais davantage pour la neutralité qu'il représente. On attend en effet d'un dictionnaire une certaine impartialité qui peut s'avérer utile dans bien des situations. Dans le cas de monstruosité, le *Petit Robert* explique qu'il s'agit d'une « anomalie congénitale très grave et apparente, compromettant plusieurs fonctions importantes de l'organisme, et le plus souvent incompatible avec la vie ». Dans le cas des identités littéraires antillaise et québécoise, cette définition semble riche de sens dans la mesure où cette anomalie, à savoir cette construction anormale, est au cœur de nombreux problèmes qui compromettent et semblent incompatibles avec une entreprise d'émancipation.

Or, cette monstruosité est *apparente* sur plusieurs plans : Elle est visible dans la fragmentation de la psyché dont semblent souffrir les auteurs antillais et québécois. Cette division est percevable également dans les thèmes évoqués (cannibalisme, anthropophagie, hybridité) et dans la forme (tentatives de [re]création d'une langue, d'un langage propre au caractère nécessairement hybride). Enfin, cette monstruosité est tout aussi palpable dans l'attitude de la métropole face aux entreprises d'émancipation antillaise et québécoise. Depuis des générations en effet, les auteurs, penseurs et éditeurs métropolitains au paternalisme parfois peu ragoûtant, ne cessent de récupérer, d'exhiber, de louer et d'humilier les rares auteurs francophones venus d'ailleurs qui osent s'aventurer au-delà des mers, sur cette terre où la parade monstrueuse n'est visiblement pas complètement prohibée. C'est là tout l'intérêt du problème et accessoirement, de cette étude : il s'agit en effet de comprendre que *monstruosité* vient étymologiquement du mot latin *monstrum*, tout comme montrer, et que l'entreprise d'émancipation des identités littéraires antillaise et québécoise semble passer par une étape nécessaire de monstration (ou de [*démon*]stration) dans laquelle l'hybridité de leur identité littéraire respective doit être exacerbée et valorisée.

S'il existe une nécessité pour les deux identités littéraires de valoriser l'hybridité qui les définit, il faut néanmoins comprendre que les deux cas sont radicalement différents. En effet, même si les deux communautés ont été autrefois les cibles d'entreprises colonialistes, force est de constater que les résultats n'ont pas été similaires, bien au contraire.

Le cas des Antilles se révèle très intéressant dans la mesure où, malheureusement, la notion de race ne peut être écartée ou négligée. Elle joue un rôle prépondérant puisque l'idée de race est profondément liée, tout au moins dans les Antilles, à la dynamique maître/esclave. Il faudra donc prendre en compte cette dichotomie pour pouvoir se pencher sur l'effet de la colonisation, une colonisation « réussie » comme Frantz Fanon (penseur martiniquais et accessoirement psychiatre) aime la qualifier avec ironie, sur le peuple antillais et sa littérature. Il est question, par conséquent, de montrer à quel point la confrontation de valeurs qui affecte la psyché antillaise se ressent dans les textes des auteurs qui incarnent d'une part, la littérature antillaise, et d'autre part, la recherche d'une indépendance prononcée. Cette confrontation de valeurs, à l'origine en partie de l'hybridité antillaise se montre néanmoins inévitable et cela, pour une raison évidente : pour s'émanciper, cette littérature doit passer par plusieurs stades. En effet, pour gagner le respect de ceux qui la méprisent, il s'avère nécessaire dans un premier temps d'imiter, de s'appropriier le style élitiste métropolitain pour pouvoir ne serait-ce que se faire entendre. Il s'agit ensuite de montrer, d'exacerber cette hybridité, cette monstruosité, de laisser fleurir sa créolité, de faire ressortir l'oralité qui caractérise si bien la Caraïbe, de souligner ce qui permet à la littérature antillaise de se différencier : à savoir, d'exister.

Le cas du Québec, bien que profondément différent, ne s'en trouve pas moins complexe. Issu également d'un processus de colonisation, le Québec s'est vu confronté à un autre problème que l'esclavagisme (ou tout au moins pas directement) : l'isolement. Littéralement encerclé par une anglophonie prête à le

dévoré, le Québec lutte maintenant depuis quatre siècles pour défendre sa langue et sa culture face à la menace anglophone. À la recherche d'une indépendance libératrice, le Québec a longtemps souffert de se voir ballotté, passé des mains des uns à celles des autres, sans jamais devenir souverain en ses propres terres. Ainsi, le clergé prend le pouvoir à partir de 1840, dominant dans tous les domaines et dictant les démarches à suivre dans la vie de chacun. Il faudra attendre les années 1960 et un climat mondial de décolonisation pour favoriser un air de changement avec la Révolution tranquille et assister à une évolution sans précédent dans toutes les sphères, dans tous les aspects de la vie, notamment dans l'art en général. Il n'est alors plus question que le champ littéraire soit un médium par lequel l'idéologie dominante se propage, mais au contraire, un espace de débat, de construction d'un Québec indépendant et laïc.

Vingt ans après la Révolution tranquille, les auteurs québécois semblent à première vue un peu moins préoccupés par les idées d'identité et de nation. La littérature québécoise s'est réalisée en ce qu'elle s'est détachée d'une fonction purement politique. Pourtant, à l'heure où ces questions ne sont plus au premier plan, on continue à voir au travers des textes littéraires, le désir de promouvoir une littérature libératrice et réparatrice qui pourrait panser les blessures du passé et réparer les infirmités culturelles; des blessures et des cicatrices que les Québécois, aux yeux des auteurs, ont voulu peut-être trop vite oublier. C'est là que s'installe et se niche la monstruosité. Face aux vieux démons qui hantent les auteurs québécois, la stratégie la plus fiable semble être la [démon]stration. Il s'agit par conséquent de démontrer à travers une multitude de moyens (thèmes,

forme, allégories, langage) ce qui fait du Québec ce qu'il est aujourd'hui : un peuple replié sur lui-même menacé par l'anglophonie, défenseur d'une francophonie elle-même boudée par les Français qui voient en la littérature québécoise une sorte de petite bête curieuse à l'accent chantant : un monstre.

Pour mener à bien cette étude sur la monstruosité dans la création des identités littéraires antillaise et québécoise, il est important de s'appuyer sur des ouvrages, littéraires de préférence, qui permettront d'approuver l'existence de cette monstruosité en tant que nécessité de montrer. Cela nécessite néanmoins une courte réflexion quant à la question de subjectivité. Peu importe la façon de procéder, à savoir inductive ou déductive, étant donné qu'il s'agit ici de prouver ou ne serait-ce que souligner un fait, il est évident que la notion de subjectivité ne peut être écartée. Objectivité et impartialité sont des idéaux impossibles à atteindre. Il est inutile d'essayer de se convaincre du contraire. Rien n'est parfaitement objectif dans le cas d'une recherche, tout simplement car le chercheur est nécessairement intéressé. Le sujet de la recherche vient tout d'abord d'une étincelle qui vient elle-même d'une situation bien définie. Dans le cas de cette étude sur les littératures antillaise et québécoise, cette étincelle vient d'une constatation liée à la sensibilité d'une personne en particulier : la mienne. C'est en lisant *certain*s auteurs que je me suis rendu compte que la notion de monstruosité était non seulement présente dans les ouvrages lus, mais qu'elle y jouait un rôle particulier. Par conséquent, j'ai décidé de me pencher davantage sur la question, de me plonger dans des recherches visant à *confirmer* cette idée. Ainsi, il va sans dire que les ouvrages étudiés pour cette recherche abondent dans le sens de la

problématique posée. Il ne faut donc pas considérer cette étude comme l'expression d'une universalité, d'une vérité absolue et dogmatique, mais plutôt comme le résultat d'une tentative visant à souligner une tendance particulière commune à deux identités littéraires bien différentes.

Dans le cas de ce travail de recherche, les deux identités littéraires vont faire l'objet de deux études chronologiques distinctes dans lesquelles il conviendra de souligner les particularités de chacune, tout en exacerbant les points communs qui font du choix de ces deux identités un choix pertinent. Aussi faudra-t-il démontrer que les auteurs québécois post-1980 s'inscrivent dans la continuité d'un effort commencé quelques décennies plus tôt dans les Antilles. Pour autant, et il convient de le noter, le concept de monstruosité – si tenté que l'on puisse parler ici de concept - ne s'applique pas de manière générale dans les deux cas. La monstruosité ne joue en effet pas nécessairement un rôle identique dans les deux régions. Si elle est très présente sur le plan esthétique chez les Antillais en ce qu'elle permet de renverser la norme – arbitrairement imposée par le blanc notamment - et de subvertir, elle s'installe davantage dans la forme dans la littérature québécoise où elle naît du refus de l'hybridité.

En ce qui concerne l'étude de la création d'une identité littéraire antillaise, ce travail s'appuiera sur trois ouvrages littéraires : *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) du penseur et poète Aimé Césaire, *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau et *Pays sans chapeau* (2006) de Dany Laferrière. Pour compléter ces lectures, il conviendra de se familiariser avec les travaux des théoriciens de la négritude comme Césaire (*Discours sur le colonialisme* (1950)),

de l'antillanité comme Édouard Glissant (*Le Discours antillais* (1981)) et de la décolonisation tel Frantz Fanon (*Peau noire, masques blancs*(1955)).

Pour ce qui est du cas québécois en revanche, cette étude se basera sur la lecture des *Fous de Bassan* (1982) d'Anne Hébert, de *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) et de *Catoblépas* (2001) de Gaëtan Soucy. L'idée de monstruosité (dans tous les sens du terme, à savoir forme et contenu) étant profondément liée à la notion de déviance, il faudra se pencher également sur le travail de Michel Foucault pour saisir l'importance d'une déviation du modèle métropolitain standard dans le but d'exprimer l'inexprimable.

La monstruosité dans la création d'une identité littéraire antillaise

Le cas des Antilles est complexe et il serait réducteur d'énoncer le problème comme étant le résultat unique d'un processus de colonisation. Certes, dans le fond, nul ne peut nier son importance et il conviendra de le souligner, cela étant, chaque détail se révèle essentiel. Par ailleurs, il ne serait pas logique non plus de traiter les Antilles comme une seule entité figée alors que les différentes îles ont connu des sorts différents. Ainsi, bien que les penseurs antillais tentent d'exprimer le problème dans sa globalité (d'où l'intérêt d'études portant sur la négritude ou encore l'antillanité, c'est-à-dire des études basées sur une certaine idée d'unité et de généralisation), il existe une réalité unique propre à chaque île. Soit, cette étude n'a en revanche aucunement la prétention de faire ce qui n'a été fait auparavant puisqu'il faudrait davantage de temps et d'espace pour mener à bien une entreprise visant à diviser les Antilles et à traiter chaque île avec la ferveur et la patience méritées. Par conséquent, sans pour autant se jeter dans la gueule béante de l'amalgame, il faudra donc ici savoir nuancer les propos et avoir parfois l'audace (ou la lâcheté) de se montrer un peu évasif pour traiter le cas des

Antilles¹ dans sa totalité, à savoir, comme cela est souvent le cas, de manière générale.

Pour se donner les moyens de saisir les enjeux de la création d'une identité littéraire antillaise ou tout simplement se remettre en tête ce qui paraîtra peut-être évident ou acquis à certains, il convient de remonter au commencement, de faire marche arrière et de revenir, l'espace d'un instant, là où tout a débuté, à l'origine du grand bouleversement : la colonisation et l'esclavage. Sans pour autant entrer trop en profondeur dans les détails (la narration de la mise en place des systèmes ou le récit de l'évolution des Antilles pourraient faire l'objet d'une autre étude), il s'agit ici d'effleurer brièvement l'histoire de l'arrivée des Européens dans les Antilles, et plus en particulier de celle des Français.

L'histoire de la colonisation et de l'esclavage dans les Antilles remonte au XVème siècle avec le début de la traite des Nègres par les Portugais sur les côtes de l'Afrique de l'Ouest. Les esclaves choisis sont alors affectés aux plantations de canne à sucre des Açores et de Madère. Par la suite, les Espagnols et les Portugais commencent à pratiquer la traite vers leurs colonies d'Amérique. Les Amérindiens présents sur les îles convoitées, les Caraïbes, opposent une forte résistance mais ils sont massacrés par les envahisseurs². Forcés de rester en dehors

¹ Encore faut-il reconnaître que l'étude est consacrée aux régions francophones des Antilles uniquement et non aux Antilles dans leur ensemble. Il serait impossible d'en traiter la complexité linguistique et culturelle ou encore de saisir le rapport avec le paternalisme métropolitain de façon pertinente.

² On peut penser à cet effet à la célèbre Controverse de Valladolid dans laquelle le philosophe Juan Ginès Sepulveda et le dominicain Bartolomé de Las Casas s'affrontent au sujet des Amérindiens. Le premier pense qu'ils incarnent un peuple inférieur et que certains peuples doivent

de toute entreprise commerciale dans le Nouveau Monde par le traité de Tordesillas, les Anglais, les Français et les Hollandais se lancent dans des expéditions privées. Marins et marchands des ports français décident de se lancer dans l'aventure dans l'espoir de faire fortune avec le commerce des produits tropicaux, ou encore grâce au pillage de galions espagnols. Le XVII^{ème} siècle marque une période de la plus grande importance dans les conflits européens. L'Europe est en effet ravagée par les guerres qui prennent alors place sur les mers et les océans, notamment l'océan atlantique. Pour faire face à la puissance espagnole qui se fait de plus en plus menaçante, les Français et Anglais, entre autres, décident de s'établir dans les Antilles dans le but d'affaiblir l'empire espagnol. Il s'agit de couper les routes maritimes qui mènent les galions espagnols à leurs riches possessions d'Amérique. C'est ainsi que le Cardinal Richelieu, décidé à redonner à la France ses lettres de noblesse, accélère le processus de colonisation en créant des groupes de marchands, les Compagnies, ainsi qu'une flotte de guerre à charge de les protéger. En 1626, il crée la Compagnie de Saint Christophe afin de partir à la conquête des Antilles. Sous le commandement du flibustier Pierre Belain d'Esambuc, la France met alors en place un système connu sous le nom de système des engagés. Il s'agit de recruter en métropole des hommes en leur promettant un lopin de terre en échange de services payés en main d'œuvre à un planteur. Des individus embarquent ainsi en masse des côtes bretonnes et normandes pour une période de trente-six mois. Ces travailleurs, peu

nécessairement être dominés. Le second oppose à cet argument que ces individus possèdent une âme et que les Espagnols, avides de conquête, ont nié l'évidence pour mieux massacrer les indigènes.

habitué aux conditions climatiques des îles ou encore à la difficulté du travail sur le terrain, périclissent de maladies ou de fièvres. Face au manque de main d'œuvre qui se fait alors ressentir, la France a massivement recours au commerce triangulaire et engage de nombreux esclaves pour remplir les rangs. Cette tendance se reproduit alors sur les différentes îles des Antilles, la main d'œuvre change de couleur, les maîtres en revanche, restent blancs³.

Trois siècles plus tard, que reste-t-il de ces entreprises commerciales ou de ces systèmes de plantations ? Il s'agit là d'une question essentielle. Si l'esclavage, dans sa forme la plus féroce, a été complètement aboli dans les Antilles, tout n'a pas forcément changé. L'évolution n'a pas été soudaine ou constante, bien au contraire. Édouard Glissant, à l'origine du concept d'antillanité dont il faudra parler plus tard, n'hésite pas, dans *Le Discours antillais*, à démontrer que cette évolution reste virtuelle. Pour lui, « le réel est indéniable : cultures issues du système des Plantations ; [...] peuplement pyramidal avec une origine africaine ou hindoue à la base, européenne au sommet ; langues de compromis ; phénomène culturel général de créolisation ; [...] persistance du fait africain ; cultures de la canne, du maïs et du piment... » (729). Cette colonisation est donc plus que jamais visible dans de nombreux aspects de la vie antillaise. Dans la création d'une identité littéraire, force est de constater qu'elle a évidemment joué un rôle prépondérant, voire fondateur. La littérature francophone antillaise montre en

³ Les informations historiques pertinentes à ce paragraphe proviennent de *l'Encyclopédie Universalis*.

effet des signes de fracture soulignés par les penseurs antillais; une fracture dont il est nécessaire, dans un premier temps, de définir la cause.

Comme les penseurs antillais Césaire, Fanon et Glissant s'attachent à le démontrer, la colonisation a eu un effet dévastateur sur la psyché antillaise. À ce propos, ils n'hésitent pas à évoquer avec ironie l'idée d'une colonisation « réussie ». Évidemment, il faut entendre le propos au second degré. Il serait impensable d'imaginer que les colonisés aient pu se réjouir d'une entreprise de démolition et de pillage dont ils furent les premières victimes. De ce fait, lorsque Frantz Fanon qualifie la colonisation de « réussie », il faut y lire, entre autre, regret et mépris. Aimé Césaire montre à juste titre dans *Le Discours sur le colonialisme* que l'effort de colonisation n'est aucunement philanthropique. Alors que les colonialistes, sous couvert d'un humanisme douteux, se targuent d'avoir permis à des sociétés de s'instruire, de se développer, d'avoir accès aux infrastructures récentes, à la médecine, ou encore à la technologie, Césaire dénonce le caractère avilissant du colonialisme. Aux « faits, statistiques, kilométrages de routes, de canaux et de chemins de fer », l'auteur oppose « des milliers d'hommes sacrifiés au Congo-Océan, des millions d'hommes arrachés à leurs Dieux, à leur terre, à leurs habitudes, à leur vie, à la vie... » (23). Pour Césaire, la vie s'arrête par conséquent avec le processus de colonisation, un processus dénaturisant qu'il qualifie de « chosification » (23). Il s'agit de déshumaniser le sujet pour en faire un objet, un outil ou encore une possession qui permettra au colonisateur de continuer à s'enrichir. Le paternalisme tel que les Européens le défendent n'a finalement rien d'humaniste. Dominer un peuple, le

tenir faussement par la main, le garder ignorant et le priver de ses droits... Est-ce là une entreprise noble et charitable ?

Frantz Fanon, qui cite Césaire à maintes reprises dans son œuvre, se livre quant à lui dans *Peau noire, masques blancs* à une étude de la psyché antillaise face à la présence colonisatrice blanche. Dans l'introduction de l'essai, qui constitue une partie essentielle du texte, Fanon situe son discours dans un contexte médical, faisant de son travail une étude clinique et par conséquent, un tant soit peu légitime. Toujours est-il que pour le psychiatre, l'homme noir ne sera pas un homme en soi tant qu'il ne se sera pas libéré de l'aliénation liée à la colonisation. Cette aliénation entraîne en effet une véritable fracture dans la psyché antillaise, si bien que l'homme noir a fini par croire à la nécessité de devenir blanc pour réaliser sa condition d'homme. Cette fracture, Fanon a bien l'intention de l'étudier, au point qu'il s'interroge sur la nature bidimensionnelle du Noir. Il explique en effet :

Le Noir a deux dimensions. L'une avec ses congénères, l'autre avec le Blanc. Un Noir se comporte différemment avec un Blanc et avec un autre Noir. Que cette scissiparité soit la conséquence de l'aventure colonialiste, nul doute... Qu'elle nourrisse sa veine principale au cœur des différentes théories qui ont voulu faire du Noir le lent acheminement du singe à l'homme, personne ne songe à le contester. Ce sont des évidences objectives, qui expriment la réalité (13).

La colonisation a montré au Noir le chemin à suivre, et ce chemin est blanc. Il est devenu en effet impossible pour le Noir antillais d'exister en dehors de la comparaison avec le père blanc. Force est de constater que la route vers la blancheur immaculée se poursuit à travers des chemins différents : D'une part, la

sexualité interracial, et d'autre part, le langage. Ce dernier constitue pour eux, à n'en pas douter, un ascenseur social. Maîtriser parfaitement la langue du *maître*, en l'occurrence, le français, représente un pas vers la civilisation – blanche évidemment. Quoi qu'il en soit, des années d'éducation coloniale ont transformé le colonisé en individu blanc (ou tout au moins, désireux de l'être) dans un corps noir : Un esprit sain dans un corps malsain, ou plutôt comme on le devine chez Fanon, un esprit malsain – car inconscient de son déchirement psychique – dans un corps finalement sain. Le problème est posé : L'enfant est noir et ignorant, le père est blanc et savant. Les jeunes antillais en viennent donc à s'identifier au héros civilisateur blanc, acceptant sans chigner la vision eurocentriste de celui-ci, qui consiste à voir le nègre comme une menace biologique, un être maléfique qu'il convient de maîtriser et d'assujettir. Reste que les jeunes colonisés sont dénaturés, qu'on leur vole leur identité, leur culture, et qu'ils sont soumis à un déchirement du moi, à une fracture psychique, symbole même de l'aliénation liée à la colonisation. Cette aliénation, on la retrouve tout particulièrement dans la littérature antillaise, notamment chez Maryse Condé qui relate dans *Le Cœur à rire et à pleurer* les propos de son frère Sandrino, soulignant que ses parents sont aliénés dans la mesure où ils aspirent à devenir ce qu'ils ne deviendront jamais : blancs.

Comment combattre cette fracture ? Comment débarrasser le colonisé de cette lourde aliénation ? Comment lui permettre de réaliser sa condition d'homme ? Ces questions trouvent chez Césaire et Fanon une réponse similaire : la prise de conscience. Il s'agit en effet pour les deux penseurs de comprendre que la vision

du monde a toujours été eurocentriste. Aimé Césaire se montre très pertinent à ce sujet et se prête à une explication dans laquelle il met à mal la vision européenne de la colonisation. Dans l'introduction du *Discours sur le Colonialisme* (qui se révèle fortement menée à grands renforts de préceptes communistes), il explique que la civilisation européenne bourgeoise court inmanquablement à sa fin. Il poursuit en démontrant que la colonisation œuvre d'abord à déciviliser le colonisateur (et non pas le colonisé), à l'abrutir, à le réduire au stade de sauvage, de barbare. À travers sa dénonciation, Césaire retourne donc la norme et propose une vision réformée dans laquelle le colonisateur remplace le colonisé dans son inhumanité.

Fanon, dans un autre style, s'applique à confirmer le travail de Césaire en démontrant que le Noir est noir parce qu'il a été défini comme tel. En s'appuyant sur le travail de Jean-Paul Sartre et de ses *Réflexions sur la question juive*, Fanon dénonce le caractère arbitraire de la vision du Noir. Comme il tend à le souligner, l'existence du Noir est intimement liée à la vision blanche du monde, puisque le Noir n'est nul autre qu'une projection négative du Soi blanc sur l'Autre. Il représente ainsi le pôle négatif d'une relation dans laquelle le Blanc incarne le pôle positif. À noter, à ce sujet, que le travail de Fanon sur cette division manichéenne des valeurs semble avoir profondément influencé les œuvres de l'écrivain nigérian Chinua Achebe et du penseur américain d'origine palestinienne Edward Said⁴.

⁴ Il pourrait s'avérer intéressant dans le cadre de cette étude de lire ou relire le discours *An Image of Africa* (Chinua Achebe, 1975) et l'essai *L'Orientalisme* (1978) dans lequel Edward Said

Pour Césaire, Fanon et Glissant, la prise de conscience antillaise ne sera rendue possible que par le travail éclairé de l'artiste. Il est en effet nécessaire de trouver une voix collective susceptible de laisser la conscience s'exprimer. La littérature a donc ici la possibilité de jouer le rôle d'un catalyseur, de se faire l'écho de toute une communauté. Glissant veut dépasser les notions de négritude forgées dans les années soixante par Aimé Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal*, *Les armes miraculeuses* (1970), Léopold Senghor (*Hosties noires* (1948), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948)) et Léon Gontran-Damas⁵ (*Pigments* (1937), *Névralgies* (1966)) et énonce son concept d'antillanité à partir d'un constat : La société antillaise est une société malade, faute à une politique de colonisation réussie. Il s'agit donc d'entreprendre la quête d'une identité collective antillaise. De ce fait, l'antillanité s'avère être une volonté de reconstituer les déchirures sociales et psychiques, de resserrer les liens de la mémoire collective et de s'éloigner tant que possible de la tutelle métropolitaine. L'entreprise n'est cependant pas aisée. L'antillanité est un vœu qui s'inscrit dans une réalité sociale, politique et culturelle qu'il convient de définir. Glissant s'efforce donc à travers *Le Discours Antillais* de dresser un

démontre que le monde a été divisé en deux parties lors du conseil de Vienne de 1312. L'occident et l'orient. Il s'agit d'une séparation visant à servir une entreprise de domination : l'orient est en déclin, miné par ses traditions et ses valeurs; l'occident se doit, par devoir, de le dominer.

⁵ Il est ici question de négritudes au pluriel. Ce choix n'est pas lié au hasard. Il y a autour du concept de négritude une tendance à la simplification. Cette étude, par ailleurs, ne saurait faire état de la complexité du concept dans les détails mais plutôt de son influence sur la pensée antillaise. Si le lieu qui a vu la naissance de la négritude est unique, en l'occurrence Paris et la revue « L'Étudiant noir », les trois fondateurs présentent des différences, notamment parce qu'ils proviennent de pays différents et sont issus de cultures différentes (Césaire est martiniquais, Gontran-Damas est guyanais et Senghor est sénégalais). C'est une constatation que Gontran-Damas livre dans un entretien accordé à V.Y. Mudimbe en 1973 : « En ce qui me concerne, je n'ai rien d'insulaire [...] Césaire est d'une île volcanique [...] Senghor, il est fils d'un continent ».

inventaire du réel, citant à juste titre l'existence de cultures issues du système de Plantations, d'une civilisation insulaire (et donc divisée), d'un peuplement pyramidal et d'un phénomène culturel général de créolisation. En d'autres termes, il s'adonne à l'entreprise nécessaire mais toutefois limitée que suggérait Frantz Fanon trente ans plus tôt : « Une tâche colossale que l'inventaire du réel. Nous amassons des faits, nous les commentons, mais à chaque ligne écrite, à chaque proposition énoncée, nous ressentons une impression d'inachèvement »⁶ (9). La difficulté majeure de cette prise de conscience d'une identité collective réside dans le fait que pendant de nombreuses années, les forces colonisatrices ont divisé pour mieux régner, inculquant des valeurs différentes dans les îles et y installant des structures politiques, sociales et économiques parfois antagonistes. Comment, dès lors parvenir à cerner cette identité collective ? Glissant se réclame dans son essai de l'importance de trouver une voix collective, d'articuler la quête vers l'antillanité autour d'une production artistique : « Tous les commencements des peuples (de *L'Iliade* à *l'Ancien Testament*, du *Livre des morts* des Égyptiens aux chansons de geste occidentales) sont poétiques » (758)⁷. Glissant affirme à ce propos que la voix de l'artiste n'est jamais personnelle, mais au contraire, collective. En effet, elle dépeint le réel de la communauté, reflète son désir le plus profond. Cette voix artistique constitue dès lors une poétique de résistance face aux forces en présence qui n'ont eu de cesse de contraindre, d'imposer, d'aliéner et de déposséder. Soit, la prise de conscience se révèle nécessaire pour se

⁶ Fanon cité par Glissant, dans le *Discours antillais* - Avant-propos.

⁷ À noter qu'il faut entendre par poétique l'idée de production artistique – du grec *poiesis*, qui signifie production.

débarrasser des masques blancs qui ralentissent considérablement le processus de libération et d'émancipation. Reste à savoir si le projet est réalisable. Cette étude de certains romans antillais souligne chez l'artiste un fractionnement psychique indéniable. Se pose alors une question : Comment trouver une voix alors que l'artiste lui-même est sujet au paternalisme européen ?

La lecture des œuvres d'Aimé Césaire, de Maryse Condé, d'Édouard Glissant ou encore de Patrick Chamoiseau mène à une première constatation en ce qui concerne la qualité de l'écriture. Il s'agit d'une écriture léchée, policée, *digne* des grands auteurs classiques français. Le problème se dévoile sous la forme d'un cercle vicieux. Bien que bon nombre d'intellectuels antillais soient conscient du faux besoin de rejoindre le *maître* blanc (en l'occurrence, français) sur son piédestal, le parcours qu'ils suivent les place dans la même direction, celui d'un piège dont ils auront toutes les peines du monde à se défaire. L'éducation suivie par les intellectuels antillais participe en effet à cette fracture de la psyché que Fanon tente de dévoiler.

Il faut tout d'abord évoquer le contexte. Nous sommes en présence d'intellectuels qui ont tous reçu une éducation particulière. Pour la plupart, ils ont suivi des cours au Lycée Schœlcher à Fort-de-France avant de rejoindre la métropole pour y poursuivre des études littéraires dans des institutions prestigieuses, que ce soit à la Sorbonne, ou à l'École Normale Supérieure. Il en résulte, chez ces auteurs, une qualité d'expression indéniable, que bien des auteurs

français pourraient envier⁸. Pourtant, une fois encore, il faut dépasser le caractère plastique des textes pour comprendre le problème qui se trame.

Comme Fanon et Glissant l'expliquent, la prise de conscience de l'antillanité est menacée car il existe des fragmentations naturelles (îles) et artificielles (plusieurs langues et dialectes). Ce sont les divisions artificielles qui intéressent ici. Elles sont notamment à l'origine de l'hybridité antillaise. Il existe une culture de l'oralité indéniable dans les Antilles. Le créole en est un exemple évident. La plupart des Antillais utilisent le créole lorsqu'ils parlent entre eux. Cette oralité est codifiée et se plie à un système de règles et de rites, tout particulièrement en ce qui concerne la prise de parole. Le créole est cependant une langue orale uniquement, et les Antillais sont donc forcés d'utiliser le français lorsqu'ils souhaitent passer de l'oral à l'écrit. Loin d'être aisé, ce passage se révèle problématique dans la mesure où il s'opère par le biais de l'éducation.

Éducation rime dans les esprits avec savoir, connaissance, et culture. En théorie peut-être, mais en pratique ? Les jeunes Antillais quittent une institution (la famille) pour en rejoindre une autre (l'école), pensant un jour devenir instruits, à savoir *blancs*. Car après tout, l'éducation reste une affaire coloniale et les canons de la littérature sont métropolitains. La beauté n'est donc pas métisse, mais au contraire, d'une blancheur immaculée. Toujours est-il que l'éducation telle qu'elle est envisagée au XX^{ème} siècle balaye la culture créole antillaise, et se réclame d'une pureté qui appartient au français, la langue du maître. Par

⁸ Il s'agit là, en outre, de l'argument utilisé par André Breton à l'égard du poète Aimé Césaire. Le propos n'est cependant pas désintéressé, comme il conviendra de le mentionner et de l'expliquer plus tard.

conséquent, même – et surtout – chez les plus instruits, on peut noter un déchirement psychique⁹. Maryse Condé, dans *Le cœur à rire et à pleurer* raconte son expérience personnelle : « La lecture de Joseph Zobel, plus que des discours théoriques, m'a ouvert les yeux. Alors j'ai compris que le milieu auquel j'appartenais n'avait rien de rien à offrir et j'ai commencé à le prendre en grippe. À cause de lui, j'étais sans saveur ni parfum, un mauvais décalque des petits Français que je côtoyais. J'étais « peau noire, masque blanc » et c'est pour moi que Frantz Fanon allait écrire » (120).

Condé, forte de son expérience métropolitaine, fait preuve de clairvoyance. Il n'est pas question, comme elle l'indique, d'être ironiquement, une pâle copie des blancs qui l'entourent. Il faut réagir, exacerber sa différence par voie d'expression, notamment par la littérature. Évidemment, il est plus aisé de formuler le projet que de le mener à bien. Parmi les difficultés auxquelles se heurtent les Antillais, la question de la langue est essentielle. Comment en effet, exacerber sa différence et faire éclater au grand jour son hybridité alors que la littérature française, tout au moins jusqu'en 1950, reste formatée autour de l'idée du roman balzacien, à savoir basée sur une langue extrêmement policée soumise à une structure rigide.

⁹ Toutes les entreprises colonisatrices se ressemblent en ce qu'elles détruisent les fondations culturelles des individus colonisés pour pouvoir instaurer de nouvelles valeurs et faciliter l'assimilation. On pourrait citer à cet effet de nombreux exemples. Ainsi, alors que les indiens Caraïbes sont assassinés ou poussés au suicide à l'arrivée des colons européens dans la Caraïbe, les Amérindiens canadiens sont divisés et leurs enfants écartés de leur famille, envoyés de force dans des camps et écoles (de la fin du XIX^{ème} siècle à 1970) où leur seront enseignées les valeurs dominantes occidentales et la religion et où ils seront maltraités et victimes d'abus sexuels. Il faudra attendre le 29 avril 2009 pour que soient reconnues publiquement par le pape les atrocités faites à l'encontre de la population amérindienne (Jouault, 2009) <http://www.france24.com/fr/20090429-amerindiens-canadiens-le-pape-regrette-abus-leglise>.

La première étape consiste, par exemple, à passer par une voie dite plus libre, à savoir la poésie. Dans ce domaine, un des premiers auteurs à se faire connaître – et reconnaître – n’est nul autre que le *papa* des intellectuels antillais, Aimé Césaire. *Cahier d’un retour au pays natal*, à différents niveaux, examine la difficulté de concilier les deux cultures auxquelles les Antillais (notamment ceux qui, avides de reconnaissance, partent étudier en métropole) sont confrontés. Césaire, sans pour autant user abondamment de la langue créole – bien que son influence dans le texte soit indiscutable – démontre que le retour aux Antilles, tout particulièrement en Martinique, est fort problématique. Le retour évoque, entre autres, la notion d’exil. Il ne s’agit pas nécessairement d’un exil physique (malgré le déplacement opéré) mais davantage d’un exil interne, psychologique, lié à la confrontation des représentations d’un « pays » qui fut jadis celui de l’auteur. L’expérience se révèle, dans une certaine mesure, similaire à l’allégorie de la caverne de Platon. Cette allégorie, exposée par Platon dans le Livre VII de *La République*, met en scène des hommes enchaînés dans un lieu souterrain, tournant le dos à la sortie. Ils sont contrôlés et manipulés par d’autres individus situés en contrehaut qui projettent des ombres sur le mur faisant face aux hommes enchaînés. Ainsi, des choses ou encore d’eux-mêmes, ces derniers ne connaissent qu’une représentation faussée. Si l’un d’entre eux venait à s’échapper et à sortir de la caverne ou à être libéré, il serait dans un premier temps ébloui ou confronté à une situation nouvelle et donc inconfortable. Sa persistance dans le nouvel environnement lui permettrait d’accéder à la réalité, certes, mais son retour parmi les siens en serait compliqué. Ses semblables, incapables de comprendre ce qui lui

serait arrivé, douterait de lui et de ses dires, refuseraient de le croire et pourraient même le tuer. Bien que Platon ait exposé cette allégorie dans le but de démontrer que les dirigeants de la cité doivent être formés, car l'acquisition de toute connaissance nécessite un effort et un travail rigoureux¹⁰, l'histoire qu'il évoque se montre très pertinente par rapport à la lecture de Césaire. Pour le poète antillais, la situation est somme toute la même. Il quitte son « pays natal », où les individus sont contrôlés et manipulés, pour rejoindre le monde de ceux qui les contrôlent. Son retour en est tout autant problématique puisque, fort de son expérience en métropole, il est plus apte à distinguer les torts qui ont été infligés à sa terre natale. Force est de constater que sa manière de concevoir cet espace a été altérée par des années de vie occidentale. Son retour, « Au bout du petit matin... » (7), s'accompagne dès lors d'une prise de conscience des inégalités et injustices auxquelles les Antillais, noirs en particulier, font face. À grands renforts d'images puissantes, le poète dévoile et dénonce les abus, notamment en ce qui concerne l'éducation et ses dérives : « Et ni l'instituteur dans sa classe, ni le prêtre au catéchisme ne pourront tirer un mot de ce négrillon somnolent, malgré leur manière si énergique de tambouriner son crâne tordu » (11). « Au bout du petit matin », refrain lancinant qui rythme la première partie du texte, se révèle d'autant plus frappant que la lueur d'espoir, que l'aube semble traditionnellement apporter, est ici étouffée par une description violente et acide d'une certaine apocalypse (d'où l'abondance de termes appartenant au champ lexical de la mort) :

¹⁰ L'idée selon laquelle la notion de connaissance est liée à celle du pouvoir est par ailleurs le terrain de nombreux travaux. Claude Lévi-Strauss ou Michel Foucault pourraient être cités à ce sujet.

Au bout du petit matin, l'échouage hétéroclite, les puanteurs exacerbées de la corruption, les sodomies monstrueuses de l'hostie et du victimaire, les coltis infranchissables du préjugé et de la sottise, les prostitutions, les hypocrisies [...] les fermentations imprévisibles d'espèces putrescibles. (12)

Le rythme effréné du texte, sans points, provoque chez le lecteur un étouffement voire un étourdissement, qui n'est pas sans rappeler le sentiment ressenti par le poète alors qu'il revient à cette misère qu'il côtoyait et tolérait jadis. Julia Kristeva estime à ce propos que l'exil est destructeur en ce qu'il est lié à la notion de paradis perdu, un lieu consacré dans l'imaginaire de l'individu, dans lequel il est impossible de revenir. La tentative, forcément vouée à l'échec, se résume dès lors à une déception¹¹.

Faut-il voir ici une allégorie de la difficulté de revenir à la source ou encore à l'essence ? L'évocation de cette difficulté, voire même impossibilité, n'a pourtant pas dissuadé Césaire ou encore Condé, à travers deux entreprises bien distinctes, de tenter de retrouver la source de ce paradis perdu.

Cahier d'un retour au pays natal se révèle, à bien des égards, être l'œuvre pionnière du mouvement de la négritude. Il y est question d'une revalorisation de l'individu noir, à travers un cri qui appelle au réveil d'une civilisation opprimée, à sa fierté et à sa reconnaissance :

Et voici soudain que force et vie m'assaillent comme un taureau et l'onde de vie circonvient la papille du morne, et voilà toutes les veines et veinules qui s'affairent au sang neuf et l'énorme poumon des cyclones qui respire

¹¹ Dans *Étrangers à nous-mêmes* (1988), Kristeva s'intéresse à l'idée de l'exil et fait référence au pays quitté comme un « paradis perdu », « un mirage que [l'étranger] ne saura jamais retrouver » (20). Cet étranger se retrouve par conséquent perdu dans « l'entre-deux eaux de la nostalgie, imbibé de parfums et de sons auxquels il n'appartient plus » (20).

et le feu thésaurisé des volcans et le gigantesque pouls sismique qui bat maintenant la mesure d'un corps vivant en mon ferme embrasement (57).

Le réveil du narrateur devient rapidement une embellie commune à laquelle tous les noirs, les *nègres* comme les nomme Césaire, sont conviés. Il s'agit de se libérer du joug européen et des ses mensonges pour pouvoir briller à son tour :

Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux dans le vent, ma main petite maintenant dans son poing énorme et la force n'est pas en nous, mais au-dessus de nous, dans une voix qui vrille la nuit et l'audience comme la pénétrance d'une guêpe apocalyptique. Et la voix prononce que l'Europe nous a pendant des siècles gavés de mensonges et gonflés de pestilences, car il n'est point vrai que l'œuvre de l'homme est finie [...] et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête (57).

Le texte de Césaire est remarquable en ce qu'il s'avère être à la fois une entreprise littéraire créative empruntant à l'imagerie surréaliste et une sorte de manifeste appelant à la mobilisation de tout un peuple. À travers le discours et son énonciation, il semble clair que Césaire se présente comme un meneur pour les Antillais. Malgré la modestie dont il tente de faire preuve (« ma main petite »), son ambition reste évidente : Il se réclame d'un certain pouvoir en ce qu'il mène son pays par la main vers une victoire potentielle. Aussi n'est-il pas surprenant que ce long poème soit considéré comme le texte fondamental d'un mouvement que Césaire co-fondera quelques années plus tard : la négritude.

Forgé dans les années quarante¹² par Aimé Césaire, Léopold Senghor et Léon Gontran-Damas, le concept de négritude s'articule autour de trois influences majeures : la philosophie des lumières, le panafricanisme et le marxisme

¹² La date de création du concept de négritude ne peut être donnée avec exactitude. On peut parler avant les années trente d'une proto-négritude. Toujours est-il que le terme apparaît sous la plume de Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939.

(*Discours sur le colonialisme* s'apparente en tous points à un manifeste marxiste). Le but du mouvement est de revaloriser la culture noire, d'affirmer haut et fort la grandeur de sa civilisation tout en dénonçant l'absurdité et le manque d'humanité des entreprises occidentales. Bien que l'idée d'une essence noire soit réfutée, le mouvement sombre plus ou moins dans l'essentialisme dans la mesure où il tend à démontrer l'existence d'une identité nègre unique et universelle. Pour Césaire, il s'agit donc de créer une nation noire et de fédérer un peuple uni, ce que quelques années plus tard, Fanon décrira comme un projet erroné et trop simpliste. Simpliste, cette brève description de la négritude, l'est sans aucun doute. Il semble par conséquent important de tenter de souligner les nuances et les enjeux de la création et du développement du concept. En effet, la Négritude fait l'objet de deux interprétations distinctes. La conception originelle de Césaire qui voit la spécificité et l'unicité de l'existence noire comme le résultat du développement d'un phénomène lié aux événements de la traite des noirs et du système de plantation, et la formulation plus essentialiste de Senghor qui se réclame davantage d'une essence de l'existence noire. Cette conception, plus simple et plus directe, devint plus courante et fut l'objet de nombreuses attaques, notamment car Senghor, alors président du Sénégal, l'utilisa abondamment pour justifier sa position.

Créé en 1939 par Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, le néologisme *négritude* renvoie à une identité collective de la diaspora africaine née d'une expérience commune (à la fois historique et culturelle) de subjugation. Bien que la négritude trouve idéologiquement son origine en Afrique, l'origine

historique est davantage liée aux pratiques culturelles et économiques (ainsi que les formes variées d'expression qui en résultent) de la Caraïbe française du temps de l'habitation¹³. Afin de trouver un échappatoire aux conditions extrêmement difficiles de l'esclavage, la population noire développa un certain nombre de rites subversifs lui permettant de sauvegarder la culture africaine ou encore de célébrer la fierté afro-caribéenne. Parmi ces rites, on pourrait citer les danses comme la Calenda ou la Bamboula¹⁴, les rythmes de percussions, la cuisine créole ou encore toute une variété de pratiques émanant de la culture haïtienne. Ces rites, destinés à célébrer l'humanité du sujet noir, étaient souvent accompagnés de mouvements plus ou moins subtiles de révolte ou encore de sabotage¹⁵.

Dans les colonies françaises de la Caraïbe, le système colonial reposait entre autres, sur une puissante mise en valeur de la culture blanche métropolitaine, le but étant de créer chez le sujet un processus d'identification visant à assimiler les valeurs métropolitaines et à les placer sur un piédestal. De nombreux penseurs antillais¹⁶ estiment que cette valorisation a permis à l'entreprise de colonisation de s'assurer une certaine pérennité. En réaction à cette célébration de la culture

¹³ Le terme « habitation » désigne le phénomène connu également sous le nom de « plantation » et renvoie donc à la notion d'esclavage.

¹⁴ Encore faut-il noter que certains rites, notamment les danses, étaient encouragés par les maîtres qui y voyaient une occasion sans pareille de se divertir.

¹⁵ L'idée reçue selon laquelle les noirs seraient paresseux et ignorants provient probablement du fait que pour freiner la productivité de l'habitation, les esclaves feignaient la paresse ou encore l'ignorance.

¹⁶ Edouard Glissant, Raphaël Confiant ou encore Patrick Chamoiseau ont par ailleurs étudié le problème, tout comme l'attitude controversée de Césaire à qui la Martinique doit son intégration juridique à la France en 1946 à travers la départementalisation.

française métropolitaine, Césaire décida d'emprunter un chemin radicalement différent en s'employant à revaloriser la culture africaine.

Cette revalorisation de la culture africaine est également le fruit d'évènements historiques ou tout au moins de rencontres. La Première Guerre mondiale joua à ce titre un rôle non négligeable. Envoyés au front en Europe, les soldats noirs issus des colonies françaises de la Caraïbe combattirent aux côtés de Sénégalais ou encore d'Américains noirs. À la suite de la guerre, des représentants noirs de ces communautés se rapprochèrent pour discuter, entre autres, des méfaits de la colonisation. Bien que les résultats de ces discussions visant à condamner le colonialisme ne fussent pas à la hauteur des attentes, la solidarité au sein des membres de la diaspora africaine se développa.

Lorsque Césaire débarque en France en 1931, il rejoint les cercles d'intellectuels parisiens dans lesquels le panafricanisme devient le ciment unifiant les noirs. Bien que ce panafricanisme soit incontestablement à l'origine du concept de négritude tel qu'il est généralement défini, il n'est pas à la source de la conception de Césaire. À dire vrai, même si le poète martiniquais développe la négritude à partir du sol européen, sa conception a davantage de similitudes avec la pensée afro-américaine des années trente, notamment avec le mouvement de la Renaissance de Harlem. Influencé par le mouvement new-yorkais, Césaire se lance, à l'instar des intellectuels afro-américains¹⁷, à une entreprise de subversion

¹⁷ Le salon des sœurs Nardal était l'occasion pour les intellectuels africains et antillais de rencontrer les acteurs de la *Harlem Renaissance* expatriés à Paris, comme par exemple Richard Wright.

du terme « noir ». Jusqu'alors symbole du mal et du laid¹⁸, Césaire fait du terme « nègre », interchangeable alors en France avec « noir », un symbole socialement valorisé, comme aux Etats-Unis où *blackness* devient l'expression d'une grandeur, d'une nécessité.

Cela étant, lorsque Césaire évoque l'idée d'une négritude, il ne fait pas référence à la noirceur en général. Au contraire, il évoque davantage la population noire antillaise. En ce sens, sa conception du mouvement se révèle fortement différente de celle de Senghor puisqu'elle n'embrasse pas l'idée d'une unicité de la race noire¹⁹. Chez Césaire, la négritude répond à un besoin d'humanisation en réponse à la chosification du sujet opérée par la colonisation. Ainsi, dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, le poète martiniquais souligne la nécessité de la négritude en soulignant son caractère vivant et formateur :

ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ruée contre la clameur du jour
ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre
ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale
elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle trouve l'accablement opaque de sa droite patience (46).

La négritude ne consiste pas en une réification, à savoir une transformation en pierre, ni en une chosification. Au contraire, il s'agit plutôt pour l'auteur de démontrer que cette négritude est vivante, qu'elle n'est pas figée. Elle est

¹⁸ Fanon, dans *Peau noire, masques blancs* (145) a tout particulièrement étudié le caractère négatif que le symbole « noir » évoque et explique que la tentative de Césaire est somme toute logique. Soit on embrasse cette négativité, soit on la subvertit.

¹⁹ Cette unité de la race noire que Senghor a défendue a profondément influencé la façon dont le terme négritude a été perçu par la suite. Ainsi, le terme « africanité » est aujourd'hui beaucoup utilisé en référence à la négritude de Senghor que les critiques ont dénoncé pour son exaltation excessive de la noirceur. À cet égard, Sartre a décrit dans *Orphée noir* (1948) la négritude comme étant un « racisme anti-raciste ».

malléable, capable d'évolution, en ce qu'elle n'est pas édifiée. Aussi s'élabore-t-elle comme un processus d'humanisation. La négritude ne se résume dès lors plus à cette population d'esclaves brimés, mais désigne davantage des êtres humains dont la couleur devrait être synonyme de fierté. Cette négritude reste néanmoins profondément hybride comme en témoigne la plongée qu'elle opère.

Le concept de négritude tel que Césaire le conçoit est par conséquent bien différent du concept qui traversera plus tard les décennies, à savoir l'idée d'une valorisation de la race noire que Senghor défendra. La notion de Césaire n'est pas basée sur une unicité de la race noire puisqu'elle est tournée exclusivement vers la population antillaise colonisée. Il y a par ailleurs une réelle dualité dans la conception césairienne, une hybridité palpable tout au long du *Cahier*. En effet, bien que le poème soit salué depuis l'origine comme le texte fondamental de la négritude, il n'incarne qu'un courant du mouvement. Par son hybridité, il fait référence à l'expérience antillaise uniquement.

L'hybridité dont il est question est incontestable en ce que l'écriture repose sur une dualité. Il y a, pour commencer, une opposition ou plutôt une rupture au niveau de l'espace. Le narrateur quitte l'Europe, toute puissante et dominatrice, pour retrouver son pays, ravagé par la pauvreté et la colonisation. Ce retour, empreint de désespoir et de colère se révèle également être l'expression d'une monstruosité certaine. Tout au long du texte, Césaire mêle, à travers sa prose libre, le beau et le laid, dans un corps (de texte notamment) entre la vie et la mort. Le grotesque fait donc partie intégrante du poème.

Ainsi, la beauté, incarnée par « Au bout du petit matin » se mêle à l'horreur de la situation à laquelle les Antillais sont confrontés. Cette hybridité, ou rupture, se révèle tout autant psychologique puisqu'elle habite également l'esprit des individus. La mémoire, lien étroit entre le collectif et l'individuel, est chez Césaire souillée.

Que de sang dans ma mémoire ! Dans ma mémoire sont des lagunes. Elles sont couvertes de têtes de morts. Elles ne sont pas couvertes de nénuphars. Dans ma mémoire sont des lagunes. Sur leurs rives ne sont pas étendus des pagnes de femmes. Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavres ! (35)

La vision grotesque de Césaire ne se limite cependant pas à la description de la Martinique. La vision devient même monstrueuse et s'avère être également un outil, une arme qui permet à l'auteur de démontrer, et plus précisément de dénoncer. Aussi la vision de l'Europe est-elle empreinte d'une monstruosité évidente, composée une fois encore d'un mélange du beau et du laid, cette fois ajoutant une nouvelle dimension, celle du bien et du mal :

Écoutez le monde blanc horriblement las de son effort immense
ses articulations rebelles craquer sous les étoiles dures
ses raideurs d'acier bleu transperçant la chair mystique
écoute ses victoires proditoires trompéter ses défaites
écoute aux alibis grandioses son piètre trébuchement (48).

La personnification du monde blanc est très révélatrice en ce qu'elle annonce une mort logique et certaine. Ce monde blanc, autrement dit l'Europe pour Césaire, arbore les traits d'un vieil homme sur le point de faillir. Sa fatigue, dévoilée à travers les images d'articulations prêtes à craquer, de raideurs ou encore de trébuchement, préfigure une chute inévitable. Ce point de mire se révèle

être le résultat attendu du monstrueux, à savoir la mort. En cela, l'écriture césairienne se montre très intéressante puisqu'il est possible de distinguer une différence fondamentale entre les descriptions hybrides et grotesques des Antilles et de l'Europe. Cette différence, c'est la monstruosité. Ce qui caractérise la monstruosité, ce n'est pas tant son caractère composite ou hybride que son propre étouffement. En effet, bien que l'hybridité fasse partie intégrante de la notion discutée, c'est davantage le côté moribond qui intéresse ici, comme l'indique la définition préalablement utilisée « incompatible avec la vie ».

Césaire s'applique donc à subvertir les valeurs et les idées reçues pour en venir à la conclusion suivante : Et si, finalement, c'était l'Europe qui s'était détruite ? Il s'agit là tout simplement de l'argument que l'auteur énoncera quelques années plus tard, dans le *Discours sur le colonialisme* (1950). Au contraire de la monstruosité fatale de l'Europe, l'hybridité antillaise est fertile. Alors que le monde blanc menace de s'écrouler, la « négraille est debout [...] debout et libre » (62).

L'hybridité créative du *Cahier d'un retour au pays natal* est également palpable à travers le style adopté par l'auteur. Il s'agit en effet d'un style qui à l'image de la rupture dans la psyché antillaise, respire une profonde dualité, mêlant à la fois le beau et le laid, la douceur de la nature et la sauvagerie de l'Homme, le créole et enfin le français, tel qu'il est choyé dans les cercles intellectuels parisiens.

Voilà Césaire en effet confronté à un problème essentiel : trouver son public, le cibler, désigner un destinataire. Est-il plus judicieux de s'adresser à un

public antillais ou métropolitain ? Le texte constitue-t-il un chant d'espoir ou une attaque acide ?

Force est de constater que le texte possède une complexité, une hybridité ou encore une monstruosité qui le rendent pluriel. Cette pluralité pourrait indiquer que le texte s'adresse à une pluralité de publics. Est-ce néanmoins le cas ?

Certes, la prose de Césaire est directe, dure et invite à la révolte. En ce sens, le *Cahier* pourrait s'adresser au public antillais. Il faut cependant garder à l'esprit que le texte reste influencé par le courant artistique de l'époque, le surréalisme. Par son refus des conventions littéraires et sa capacité à mêler le réaliste et le métaphorique avec aisance, le surréalisme constitue un puissant mode d'expression subversif. Il s'agit également d'un mouvement associé en partie à l'époque au parti communiste. Les nombreuses références littéraires poétiques laissent penser que le texte est avant tout adressé à un groupe d'intellectuels fortement politisés. Le *Discours sur le colonialisme*, écrit a posteriori, abonde dans ce sens par le message profondément marxiste qu'il articule. La réception du texte en métropole et notamment dans ce milieu éclairé en dit long sur la nature des rapports entre écrivains, poètes et essayistes antillais et leurs homologues métropolitains. Bien que certains auteurs très engagés, comme Césaire ou Fanon, aient montré une aversion certaine pour la politique de colonisation française, ils ont été *reconnus* et *découverts* par certains grands noms de la littérature française. Le cas de Césaire, père des intellectuels antillais, à l'origine du concept de négritude est un parfait exemple de la récupération opérée par les intellectuels métropolitains. *Discours sur le colonialisme* est un manifeste

acide, pour ne pas dire explosif, qui vise à déconstruire le processus de légitimation de la colonisation. L'œuvre n'a pas pour autant été boycottée dans les milieux intellectuels français – au contraire. En 1941, André Breton, fondateur et principal théoricien du surréalisme, s'exile aux États-Unis. De passage à Fort-de-France, il met par hasard la main sur le premier numéro d'une revue intitulée *Tropiques*²⁰. Quelle n'est pas sa réaction lorsque sous ses yeux, la prose de Césaire, violente et éclairée, défile et contraste avec les propos de colonisés vaincus lus jusqu'à présent. Breton est séduit et décrit son impression dans un texte intitulé *Un grand poète noir*²¹ qui fera lieu de préface à l'édition de 1947 du *Cahier d'un retour au pays natal*. Bien que Breton ne tarisse pas d'éloges face au travail du Martiniquais et qu'il décrive le recueil de poèmes d'une manière pertinente et sensible – notamment en ce qui concerne la fracture psychique dont Césaire est victime, comme le suggère l'idée de retour au pays natal -, il est difficile de ne pas lire à travers sa prose une tentative de récupération. Pour le comprendre, il faut avant tout resituer la préface dans son contexte. Nous sommes en 1941 et Breton a dû fuir la France et le régime de Vichy qui n'apprécie guère ses idées anarchistes, jugées dangereuses. Bien qu'il soit considéré comme un communiste, ses idées s'éloignent quelque peu de celles du courant politique trop rigide à son goût. Pour lui, la transformation du monde ne doit pas s'opérer sur le plan politique et social, mais davantage sur le plan poétique. De ce fait, il n'est pas surprenant que le père du surréalisme soit en admiration devant l'entreprise de

²⁰ À noter à ce sujet, que la femme d'Aimé Césaire, Suzanne Césaire, a joué un rôle très important à la fois dans la création et le maintien de *Tropiques*. Moins exposée que son mari, bien que d'une efficacité tout aussi remarquable, son travail n'a probablement pas reçu la reconnaissance méritée.

²¹ Page 77 dans l'édition 'Présence africaine'.

subversion poétique de Césaire. Cela étant, le discours de Breton à l'égard de son homologue martiniquais se révèle un peu douteux. Difficile déjà de ne pas se montrer curieux à la lecture du titre : « Un grand poète noir ». Breton semble s'étonner de découvrir dans les Antilles un homme capable de génie. Césaire apparaît alors comme une sorte de curiosité, un *Noir* différent, hors du commun, capable de dépasser l'usage usuel du langage, de le transformer et le façonner : « Et c'est un Noir qui manie la langue comme il n'est aujourd'hui pas un Blanc pour la manier ».²²

À la manière d'un présentateur dans une parade monstrueuse, Breton présente la curiosité Césaire, tout en se posant en père, n'hésitant pas à montrer que son homologue antillais a bel et bien compris que la révolution était avant tout poétique. Césaire n'est pourtant pas dupe. Bien que la préface du théoricien du surréalisme représente une aubaine, il ne tarde pas à répondre à Breton, usant de sa prose à l'esthétique violente et éclatée qui respire déjà le concept de négritude : « Inutile de durcir sur notre passage, plus butyreuses que des lunes, vos faces de tréponème pâle; Inutile d'apitoyer pour nous l'indécence de vos sourires de kystes suppurants ».²³ Frantz Fanon, disciple de Césaire, a lui aussi eu le privilège de voir la préface de son ouvrage majeur écrite par un grand nom de la littérature française, en l'occurrence, Jean-Paul Sartre. Dans la préface des

²² André Breton, dans sa préface au *Cahier d'un retour natal*, page 80.

²³ Réponse d'Aimé Césaire à André Breton dans *Cahier d'un retour au pays natal, En guise de manifeste littéraire*, page 69. Non seulement le propos préfigure le concept de négritude, mais il incarne également l'idée défendue dans le *Discours sur le colonialisme* selon laquelle l'occident – dont la métropole fait indubitablement partie – est une civilisation moribonde. Césaire développe, à partir de l'exemple des croisades, guerres et colonisations, l'image d'une perte par le vide. Détruire autour de soi amène nécessairement un vide destructeur. Par conséquent, le seul rempart contre cette fatalité s'avère être la diversité, elle-même sauvegardée par la pérennité d'autres civilisations, devenues colonnes édifiantes de l'humanité. L'idée de diversité en tant que garant de l'humanité a probablement influencé Glissant qui a fait du divers le fondement de sa philosophie.

Damnés de la terre (1961), l'homme-orchestre²⁴ - comme il était surnommé en France par ses pairs - invite le lecteur européen à prendre conscience du problème colonial, supposé avoir disparu avec la retraite des forces colonisatrices. Bien que Sartre semble prendre toutes les précautions pour éviter le paternalisme : « Ce livre n'avait nul besoin d'une préface. D'autant moins qu'il ne s'adresse pas à nous. »²⁵ Il est difficile de ne pas voir dans le processus d'écriture une entreprise désintéressée.

L'attitude des intellectuels français n'a donc pas toujours été transparente. En effet, sous couvert d'un désir de faire découvrir au monde des plumes talentueuses, les grands auteurs français ont appliqué la bonne vieille recette colonialiste à base de paternalisme. Il en résulte que la littérature (et la pensée) antillaise, alors à ses balbutiements, a été exposée à la foule ahurie comme une curiosité, comme une monstruosité bicéphale, tenue par la main par des pères intéressés, comme un enfant monstre.

Avides de reconnaissance, les auteurs antillais se retrouvent confrontés à une situation délicate dans laquelle leur intégrité est bien souvent mise à mal. Sortir de l'obscurité, certes, mais à quel prix ? Apparaître aux yeux du monde comme une curiosité est-il souhaitable ? Encore une fois, il est nécessaire de prendre du recul pour tenter de cerner les enjeux que représente la construction

²⁴ Fait souligné en particulier dans l'ouvrage publié en 1996 par l'historien Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*. L'auteur consacre une grande partie à Sartre dont la mort sonne le glas pour les intellectuels. Or, à ce sujet, Winock fait état de la polyvalence de Sartre et rappelle que ce dernier était à la fois philosophe, écrivain, dramaturge, journaliste, chansonnier et directeur de revue.

²⁵ Jean-Paul Sartre, dans la préface de *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon.

d'une identité littéraire dans les Antilles. Trouver un terrain favorable au fleurissement de cette identité n'est pas une tâche aisée. Dans certains cas, il y a peu d'alternatives au travestissement ou encore à la prostitution verbale auxquels quelques écrivains ont dû se plier. À dire vrai, se montrer sur scène sous les traits d'un monstre se révèle tout aussi acceptable qu'une autre méthode lorsqu'il s'agit de se frayer un chemin vers la reconnaissance. Au-delà de la connotation négative liée à la monstruosité, se montrer, peu importe sous quelle forme, c'est déjà apparaître, envahir la scène, voire exister; car finalement, dans un monde eurocentriste dominé par la littérature métropolitaine, reconnaissance rime avec existence. Or, à ce jeu, la monstruosité s'avère être un atout redoutable, par la fascination qu'elle exerce et par son caractère étonnamment démonstratif.

À cet égard, il serait naïf de penser que Césaire ait pu ne pas songer au besoin de surprendre et choquer pour attirer l'attention sur sa prose. Le *Cahier* n'est pas un texte transparent; au contraire, il se distingue par son opacité qui fait de son déchiffrement un véritable parcours du combattant. Le message qu'il cache n'apparaît en somme que sous la vue des plus ambitieux ou des plus curieux. L'argumentation, construite à base d'images, de métaphores et d'allégories, n'est pas accessible à un lectorat modeste, mais davantage à un public averti, adepte de la subversion. Si la monstruosité esthétique du poème –longueur, violence des termes, utilisation presque excessive et étouffante de thèmes en rapport avec la pourriture et la maladie – semble dissimuler à première vue le message sous-jacent, c'est davantage pour installer le lecteur dans une position inconfortable, pour le confronter à une réalité répugnante et l'inviter à s'engager.

Toutes ces allégations pourraient contribuer à accuser Césaire d'avoir manipulé son lectorat. Il s'agit en effet d'une conclusion logique : surprendre et attirer l'attention dans un premier temps en alliant des niveaux de langue a priori incompatibles – une incompatibilité étrangement en rapport avec l'idée de monstruosité – afin de pouvoir véhiculer le message qui anime le texte. Conclusion logique peut-être, quoique discutable, qui découle d'une constatation générale au sujet de toute œuvre. Il paraît nécessaire de reconnaître, à ce propos, qu'il existe un lien ambigu entre auteur et public, animé par un désir ontologique pour l'auteur de convaincre. Si dans le roman, il existe un pacte tacite selon lequel le lecteur promet de faire confiance à l'écrivain, de boire ses paroles au point de ne rien remettre en question, il y a dans l'essai par exemple, une relation un peu plus conflictuelle qui oblige l'auteur à user de nombreux stratagèmes pour se montrer convaincant et ainsi séduire un public qui au contraire du roman, n'est pas acquis d'avance. Or, force est de constater que le *Cahier d'un retour au pays natal* n'appartient à aucun de ces genres. Il s'agit d'un poème, certes, qui s'appuie néanmoins sur les fondations d'autres genres. De ce fait, la relation entre Césaire et son lectorat s'en retrouve compliquée. Cette relation est le fruit, entre autres, d'un mélange habile de poésie (et son lot de représentations fantasques) et de bribes de discours politique (invitant cette fois à réagir). Pour le lecteur, l'effet est déroutant : il assiste à un éclaircissement et se fait le témoin de l'apparition d'un message dont l'argumentation et l'importance se révèlent de plus en plus limpides.

Ensorcelé par la prose et séduit par le message, le lecteur pourrait dès lors être considéré comme la première victime d'un auteur talentueux et manipulateur. Or, ce même auteur aurait été lui aussi manipulé et victime du paternalisme européen. La situation n'est-elle pas ironique ? Cela n'est pas évident. Finalement, au jeu du manipulateur manipulé, nul ne peut se targuer d'être certain de savoir qui tire les ficelles. Après tout, qui de Césaire ou Breton a véritablement bénéficié de l'écriture de cette préface ? Césaire n'a-t-il pas profité du paternalisme de son homologue métropolitain ? Qui plus est, n'était-il pas en droit de refuser cette préface ? L'utilisation de sa prose éclatée n'était-elle en aucun cas destinée à montrer son érudition et sa maîtrise de la langue française ? Quel était alors l'intérêt d'accepter cet hommage pour fustiger son auteur par la suite ?

Mal pour un bien, manipulation, ou tremplin vers la gloire : le paternalisme rencontré par Césaire soulève de nombreuses questions quant à l'ambiguïté des motivations du poète martiniquais; une ambiguïté qui resurgira plus tard lorsque Césaire, alors maire de Fort-de-France, signera un accord avec le gouvernement français vis-à-vis de la départementalisation²⁶.

Ce que Césaire tente de faire dans le *Cahier*, au-delà de cette question de paternalisme ou encore de sa dénonciation d'une civilisation européenne non résolue à reconnaître ses torts, c'est de se faire le chantre d'une révolution à l'image de celle lancée aux États-Unis sous l'impulsion des mouvements afro-américains. Cette révolution, culturelle puis socio-politique, passe

²⁶ La départementalisation consiste à relier les territoires concernés à la métropole. En ratifiant cette loi en 1946, Césaire scellera le destin de la Martinique et mettra un terme aux espoirs de voir les Antilles devenir indépendantes.

indubitablement par la prise de conscience d'une identité collective. Or, à ce sujet, Césaire, Fanon et Édouard Glissant sont formels : la prise de conscience d'une identité collective se fera par la voix de l'artiste. C'est là tout l'intérêt de cette étude : comprendre que la production artistique joue un rôle bien plus important que la vulgaire fonction esthétique qui lui est trop souvent accordée. Cela étant, à l'instar des différences entre les visions de Césaire, Fanon et Glissant, la production artistique, par laquelle il sera possible de resserrer les liens de la mémoire collective, révèle des traces de fracture. Reste à savoir si cette fracture, si souvent décriée, doit être combattue ou non. Pour trouver des éléments de réponse à cette interrogation, il convient de retracer brièvement l'évolution de la pensée antillaise.

Force est de constater à ce sujet que la pensée antillaise a été profondément influencée par la négritude dont le but fut, entre autres, de revaloriser la culture noire, d'affirmer haut et fort la grandeur de sa civilisation²⁷. Le mouvement a fait des fidèles, mais il a également attiré les critiques. Frantz Fanon, disciple d'Aimé Césaire, dénonce l'approche trop réductrice du mouvement. Aussi prend-il conscience de l'existence d'une différence importante entre les Antillais et les Africains lorsqu'il combat aux côtés de tirailleurs sénégalais au sein des forces françaises libres²⁸. Maryse Condé, partie en Afrique

²⁷ Cette définition, beaucoup plus simpliste que celle évoquée plus tôt dans cette étude, coïncide davantage avec la façon dont le mouvement s'est développé sous l'égide de Senghor, à savoir un mouvement essentialiste qui lui servira par la suite de tremplin politique.

²⁸ En 1943, Fanon rejoint les forces françaises libres en Dominique. En se battant aux côtés des tirailleurs sénégalais, il prend conscience du complexe de supériorité inculqué par l'éducation française qu'éprouvent les Antillais face aux Africains et commence à s'intéresser à la psychologie. Il développe cette idée dans *Peau noire, masques blancs*, - qui constituera par ailleurs

après son expérience française fait la même constatation lors d'un entretien avec Elizabeth Nuñez: « Au début, j'ai cru qu'une origine et une histoire communes unissaient tous les Noirs, que nous formions un seul peuple, divisé par le fléau de l'esclavage [...] En fait, la race n'est pas le facteur essentiel. La culture est primordiale. Comme je ne partageais pas la culture des Guinéens, des Africains, j'ai quitté l'Afrique ».

C'est à partir de ce constat que naît finalement la notion d'antillanité d'Édouard Glissant. Empruntant à Césaire et Fanon, Glissant souligne l'extrême complexité du peuple antillais. Aussi l'antillanité est-elle une quête vers une identité collective antillaise qui insiste sur l'importance de la langue et notamment de la créolité. L'antillanité réfute l'idée d'essence noire que Césaire, trop réducteur dans son approche, ne parvient pas à éviter. Comment cependant exister en tant que tel alors qu'il semble impossible pour l'antillais, comme l'a souligné Fanon, de se définir en dehors de la comparaison avec le père blanc ? Ce que Glissant semble avoir compris dans *Le discours antillais*, c'est ce que Michel Foucault a tenté de démontrer dans son œuvre, et notamment dans *Surveiller et punir* (1975): qu'il est impossible de se définir en dehors de la norme ; en d'autres termes, qu'il n'existe pas d'alternative à la vision eurocentriste blanche et que le problème se pose finalement ailleurs.

sa thèse de doctorat – et souligne le fait que la société antillaise est une société de « comparaison » existant à travers l'Autre (170).

Glissant démontre que l'unique solution réside dans la poétique de résistance²⁹. Il pose d'emblée le problème de la position de l'artiste. L'artiste offre sa voix – qui devient collective – et compose une poétique de résistance face aux forces en présence. L'artiste devient alors un réactif. Toute réaction, en tant que positionnement face à un système opposé, reste cependant quelque peu dangereuse en ce qu'elle limite finalement sa pensée à l'opposition. N'est-il pas préférable d'agir plutôt que de réagir ? Glissant intervient alors avec son concept de créolisation. Il faut ici comprendre le terme *créolisation* dans une acception particulière, l'auteur ne faisant pas référence directement à la langue créole mais au phénomène qui a structuré les langues créoles. Pour Glissant, la créolisation est un premier pas nécessaire vers la démarcation, vers une prise de conscience de la nécessité de s'unir face à une force « décolonisante », c'est-à-dire la colonisation. Cette dernière s'est en effet révélée universaliste, prônant le *même* et tentant d'assimiler le *divers*, donc le détruisant (dès lors que le *divers* devient le *même*, il cesse d'être *divers*, donc d'exister). La créolisation constitue par conséquent une victoire sur l'universalisme puisqu'il s'agit d'un processus visant à se détacher du *même* pour (re)devenir *divers* (331).

²⁹ Qu'ils veuillent l'admettre ou non, il faut prendre note de l'influence que Césaire a exercée sur les intellectuels antillais. Si le surnom « papa » prêté à Césaire connote une certaine tendresse, voire même une certaine familiarité, il ne faut pas perdre à l'esprit qu'il s'agit tout simplement d'un synonyme de « père ». Or, il y a dans père, outre le caractère protecteur, une indéniable notion de création qui se dégage. De là à dire que Césaire a créé les intellectuels antillais, il y a évidemment un pas à ne pas franchir. Il faut toutefois reconnaître que le travail de Césaire, en amont de ce qui fut publié ensuite, a joué un rôle de déclencheur. Ainsi l'idée de poétique de résistance, si chère à Glissant, dérive-t-elle de l'argument développé dans le *Discours sur le colonialisme* au sujet de la perte par le vide, évoqué plus haut dans le texte. La poétique de résistance dont Glissant fait état n'est guère différente, à une chose près : la méthode. Comme le titre l'indique, *Le discours antillais* se rapporte essentiellement aux Antilles et l'accent est porté sur le rôle de l'artiste. *Le discours sur le colonialisme*, en revanche, en tant que manifeste marxiste, prône la fin de la bourgeoisie et l'avènement d'un nouvel ordre, dominé par le prolétariat.

La clé est bien là. Cette fracture que chacun voudrait combattre, n'est-elle pas le signe du *divers* ? Ne définit-elle pas la littérature antillaise, mais également la culture des nations jadis sujettes à la colonisation ? La langue créole, symbole du divers et de la fracture semble donc avoir un rôle essentiel à jouer dans l'émancipation antillaise, que ce soit sur le plan philosophique mais également sur le plan littéraire. Se pose alors la question de l'énonciation et notamment du passage de l'oral à l'écrit, que Glissant soulève dans le livre III du *Discours antillais*, « Poétique de la Relation ³⁰ ». Édouard Glissant s'interroge à propos du langage (poétique, du grec *poiesis*) et énonce une théorie de la Relation qui s'apparente à une théorie du métissage culturel universel. Il souligne à travers son discours les dangers du passage de l'oral à l'écrit. Il est important de saisir ici que l'écrit est par nature institutionnalisé, codifié et par conséquent assimilé. Ainsi, il appartient au domaine du *même*. L'oral, bien que répondant également à certaines règles, surtout en ce qui concerne la prise de parole, reste par opposition libre et impalpable, et appartient davantage au *divers*. Ainsi le passage de l'oral à l'écrit se traduit par une institutionnalisation, un processus dangereux dans la mesure où il menace le caractère subversif d'une langue qui perdrait son pouvoir d'imagination et donc son identité.

Patrick Chamoiseau, récompensé du prix Goncourt en 1992 pour *Texaco*, s'est intéressé dès son premier roman – *Chronique des Sept misères* – à la créolité. Chamoiseau y déplore la disparition lente d'une créativité qui alimentait alors

³⁰ À noter que Glissant publiera un ouvrage de ce titre neuf ans après la sortie du *Discours antillais*. La notion de Relation représente le fil conducteur de son œuvre philosophique. Ainsi, il a récemment publié un essai intitulé *Philosophie de la relation* (2009).

l'identité créole. Il dénonce le travail ambigu de Césaire, qui par la ratification de la loi sur la départementalisation, a largement contribué à l'acculturation du peuple martiniquais. Tout en prenant acte du travail de son ami et mentor Glissant – notamment en ce qui concerne les dangers de l'institutionnalisation du créole – Chamoiseau envisage le développement d'une littérature orale pour laquelle l'écrivain, héritant des tournures orales et des rites des conteurs, aurait pour rôle de devenir un « marqueur de paroles ». C'est justement ce que l'écrivain martiniquais se propose de faire à travers son style linguistique particulier, sorte de langage hybride, certes accessible aux lecteurs de la métropole, mais néanmoins enrichi des valeurs socio-symboliques du créole que sont, entre autres, la provocation et la subversion.

Patrick Chamoiseau, inspiré de Glissant, démontre donc que la littérature antillaise, longtemps privée de lumière à cause du paternalisme avilissant et universaliste de la métropole, trouve son envol à travers non pas le refus de s'exprimer dans la langue du maître, mais dans la créolisation du français. La francisation a forcé les Antillais à l'auto-dénigrement, il s'agit aujourd'hui de fracturer la langue française, d'y apporter le *divers*, d'être fier de cette monstruosité qui fait de cette identité créole, une identité humaine, à part entière.

Avec *Texaco*, Chamoiseau explore cent cinquante ans d'histoire de la Martinique à travers le récit du combat des habitants d'un bidonville de Fort-de-France. À partir de rencontres, de rapports, d'entretiens, d'articles et surtout à partir de la vie de Marie-Sophie Laborieux³¹, véritable âme du quartier Texaco,

³¹ Marie-Sophie Laborieux, aurait à ce propos, noté sur vingt-six cahiers, l'histoire de sa vie et de ses proches.

l'auteur revisite l'épopée de l'île, depuis la sombre époque de l'esclavage jusqu'à l'entreprise moderne d'urbanisation.

L'écriture de Chamoiseau, bien que différente de celle de Césaire – dont les personnages de *Texaco* dresseront d'ailleurs un portrait plutôt sombre –, présente de nombreuses similitudes avec la prose du papa des Antillais. D'un grand raffinement, l'écriture du « marqueur de parole³² » est une démonstration d'aisance et de style, un style rafraîchissant, novateur et monstrueux. Or cette monstruosité, il convient de le souligner à nouveau, ne représente en rien une laideur esthétique. Il s'agit d'un savant mélange de termes alambiqués, un cocktail de néologismes convaincants et d'expressions qui font preuve, chez l'auteur, d'une imagination flamboyante. Le style fait par ailleurs la force du roman. Il sert véritablement la trame – historique – de l'œuvre et permet à l'auteur de poser un regard nouveau sur l'histoire de la Martinique.

Au-delà de sa richesse esthétique – et de la revanche sur la métropole – la langue de « l'oiseau de Cham³³ » offre une remarquable alternative à l'Histoire. À cet effet, il semble important de noter que d'un point de vue théorique, l'Histoire est avant tout une des préoccupations de Glissant. Aussi n'est-il pas surprenant de

³² C'est tout du moins l'appellation que Chamoiseau se donne, ainsi qu'à tous les écrivains créoles qui, dans le but de s'ériger pour leur peuple, manient une prose utilisant les valeurs créatives et libres de l'oral.

³³ Si Chamoiseau ne se définit pas clairement comme le rédacteur de *Texaco*, « Oiseau de Cham » ne laisse pas beaucoup de doute quant à l'identité du marqueur de paroles. L'expression apparaît pour la première fois à la page 19, dans l'épître de Ti-Cirique. Il y est question d'une écriture qui exalte d'un « français plus français que celui des Français », une remarque qui n'est pas sans rappeler la préface d'André Breton pour le *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire. Chamoiseau, de cette touche d'ironie, rappelle que son livre n'a nul besoin de préface.

voir le nom de ce dernier figurer à la page des dédicaces (9). *Texaco* se présente dès lors comme une réponse, voire une application du *Discours antillais*.

La structure du début du roman rappelle que l'Histoire, loin d'être dictée par le vainqueur³⁴, est faite d'une multitude d'histoires, convergentes dans la mesure du possible, qui offrent une alternative plus proche du témoignage réaliste que du détachement froid et dogmatique des livres d'histoire. Ainsi, l'annonciation – ou l'arrivée du Christ à Texaco –, véritable créolisation du mythe judéo-chrétien est-elle racontée selon une multitude de points de vue, eux-mêmes rapportés par le marqueur de paroles (17-42). Cette approche permet à Chamoiseau de combattre ce qui est pour Glissant « une des conséquences les plus terrifiantes de la colonisation », à savoir « une conception univoque de l'Histoire, et donc du pouvoir³⁵, que l'Occident a imposée aux peuples » (221-9). En permettant à ses personnages de donner leur version des faits, notamment concernant la venue de l'urbaniste en charge de raser l'insalubre quartier Texaco, Chamoiseau confère rétroactivement à ces individus hauts en couleur un certain pouvoir.

Toujours en répondant, semble-t-il, à Glissant, l'auteur se charge de subvertir le modèle historiographique de la métropole qui vise à découper l'histoire de la Martinique sur le modèle de l'histoire de France (siècles, règnes,

³⁴ C'est tout du moins une des constatations du mouvement postmoderne quant à l'Histoire. Cette dernière est toujours écrite par le vainqueur, et non le vaincu. Cette réflexion permet de remettre en question, ce qui par tradition, ressemblait à une dogmatique énonciation de faits.

³⁵ Le lien entre Histoire et pouvoir, et plus précisément savoir et pouvoir, constitue un des sujets d'étude de Michel Foucault (*Surveiller et punir*). Pour ce dernier, le savoir est formateur de pouvoir en ce que nommer une chose revient nécessairement à en prendre le contrôle.

guerres, récessions et crises). À ce modèle, somme toute « absurde³⁶ », Chamoiseau propose une alternative radicalement différente puisque les siècles ou encore règnes sont ici remplacés par des « temps de paille », de « fibrociment », ou de « béton » (13-15) qui renvoient aux matériaux utilisés pour la construction des habitations martiniquaises.

Texaco couvre à travers le récit de la vie de Marie-Sophie Laborieux l'histoire moderne de la Martinique. L'esclavage ne manque évidemment pas au sommaire. Généralement représenté chez Chamoiseau comme un effacement de toute individualité³⁷, l'esclavage est traité de manière différente dans *Texaco*. Le portrait individuel des personnages permet de renverser la tendance et propose une alternative humanisante. Comme pour un devoir de mémoire, la première étape consiste à donner un nom à chaque individu³⁸. Chamoiseau ne manque pas à cette règle et s'efforce de présenter chaque personnage, se montrant généreux dans les détails, qu'ils soient positifs ou non. Force est de constater, par ailleurs, que l'humanité des personnages découle de leur monstruosité, une monstruosité palpable dans les descriptions ainsi qu'à travers les combats mythiques dont ils sont les acteurs.

³⁶ Adjectif emprunté ici à Edouard Glissant, dans *Le Discours antillais* (271) au sujet de ce découpage historique selon le modèle français.

³⁷ Chamoiseau n'est évidemment pas le seul à tirer un parallèle entre l'esclavage et l'effacement de toute individualité. Sa représentation s'apparente au processus de chosification dont Césaire faisait état dans son *Discours sur le colonialisme*. L'esclavage, en tant que forme d'avilissement, fonctionne tant que l'individu asservi est déshumanisé, assujéti au rang de sous-homme. Non seulement s'agit-il d'une conséquence de l'avilissement, mais il s'agit également du prétexte utilisé pour légitimer les entreprises d'esclavage ou de génocide. Ainsi les nazis parlaient-ils d'*Untermenschen* (sous-hommes) lorsqu'ils envoyaient leurs victimes dans les camps.

³⁸ Lors d'incidents, de guerres ou encore d'attentats, les gouvernements s'efforcent dans un premier temps de retrouver et d'afficher le nom des victimes, afin de donner un visage aux pertes, d'humaniser l'évènement.

S'il est une chose qui semble profondément imagée par le style de Chamoiseau, c'est la description des personnages. Les noms, traits de caractère et caractéristiques physiques sont soumises à l'imagination de l'auteur qui dresse le portrait d'un microcosme fantastique : celui d'un bidonville de Fort-de-France et de ses habitants, liés tant bien que mal dans le but de sauver ce qui peut encore l'être. Au-delà de l'évidente sauvegarde matérielle dont il est question, il s'agit véritablement d'un combat pour la sauvegarde de traditions, rites et modes de vie authentiquement créoles. Or, dans ce combat, la monstruosité, caractéristique de tous les belligérants, se révèle omniprésente. Elle fait l'objet d'allégories, de personnifications et habite, avec plus ou moins d'intensité, le portrait des personnages. Comment en effet ne pas songer à un monstre lors de l'arrivée de l'urbaniste ? Le premier regard posé sur les habitants du quartier abonde de références en tous genres. À ce titre, la description de Julot-la-Gale en bas de page ne manque pas de signaler une certaine animalité :

Il était grand comme ça, pas plus épais qu'un soupir de ficelle, le visage squelettique et les yeux en glaçons – sa peau prenait les teintes changeantes de mille cicatrices dont certaines provenaient de lui-même, d'autres de sa mère, et le reste de quelques audacieux forcément décédés – et pour finir, sa voix, pointue comme un souffle de jeune fille dans un pipeau cassé, était son seul vestige d'une enfance momifiée dans un corps qui devenait mauvais... (37)

Quant à Iréné, pêcheur de requin, il se lève tous les matins « dans les noirceurs comme le lui imposait la récolte de ses monstres » (21). Or le monstre dont il fait ce jour-là la rencontre n'est autre que l'urbaniste venu inspecter le quartier insalubre. Sous le regard des habitants de Texaco, l'homme est un prédateur : « il y a dans la rade un méchant requin venu pour nous manger » (25), « un des

cavaliers de notre apocalypse, l'ange destructeur de la mairie moderniste » (39). Pour affronter l'individu – salement amoché par une pierre jetée au front –, le village fait appel à un autre monstre, sacré cette fois, en la personne de Marie-Sophie Laborieux, « femme-matador » (17).

Sous la plume du marqueur de paroles, la monstruosité ne véhicule aucune valeur de bien ou de mal. L'oiseau de Cham ne se montre pas manichéen. Chaque âme qui traverse le roman est à la fois glorifiée et décriée. Césaire fait d'ailleurs les frais de cette douche écossaise³⁹. Aussi faut-il comprendre que cette monstruosité omniprésente a davantage une valeur démonstrative. Car si Texaco, protubérance purulente à abattre s'apparente à un monstre, c'est le reste de la ville et ses dents de béton qui menacent de la dévorer. Le monstre, finalement, est l'association nécessaire et pourtant impossible de ces deux entités. La note de l'urbaniste au marqueur de paroles en est une illustration frappante :

Au cœur ancien : un ordre clair, régenté, normalisé. Autour : une couronne bouillonnante, indéchiffrable, impossible, masquée par la misère et les charges obscurcies de l'Histoire. Si la ville créole ne disposait que de l'ordre de son centre, elle serait morte. Il lui faut le chaos de ses franges. C'est la beauté palpitant dans l'horreur et l'ordre secret en plein cœur du désordre. Texaco est le désordre de Fort-de-France; pense : la poésie de son Ordre. L'urbaniste ne choisit plus entre l'ordre et le désordre, entre la beauté et la laideur; désormais il s'érige en artiste (236).

Ce monstre harmonieux, qui finit par plaire à l'urbaniste et dont les parties a priori incompatibles se complètent, incarne de manière très convaincante

³⁹ Il semble pertinent de prendre note d'une curiosité à propos des attaques envers Césaire. Il ne s'agit en effet jamais d'attaques visant le poète, mais davantage de critiques lancées à l'homme politique aux décisions parfois contradictoires. Aussi Chamoiseau fait-il preuve d'une attitude somme toute ambiguë à l'égard de Césaire. D'une part, il se montre très respectueux face à l'œuvre littéraire, de l'autre, il dénonce régulièrement les choix politiques. Aussi faut-il constater que l'œuvre de Chamoiseau montre des similitudes avec celle de Césaire. Tous deux ont pour leitmotiv les rôles de la géographie et de l'espace en Martinique.

l'évolution de la critique au sujet du style de Chamoiseau. En effet, si ce dernier est encensé en France depuis la sortie de son premier roman, *Chronique des sept misères*, il en est tout autre dans les Antilles où ses publications ont fait l'objet de nombreux débats. Force est de constater, comme le démontre à juste titre C. Van den Avenne — dont le but avéré est de « rendre compte de l'évolution des discours au sein des militants créolistes en Martinique autour de la pratique littéraire du 'créolisme'⁴⁰ » (1) — que l'évolution de la critique au sujet de Chamoiseau est fort révélatrice du désir troublé des Antillais de façonner leur identité littéraire.

Lorsque paraît en 1986 *Chronique des sept misères*, la France, avec la fierté paternaliste que l'on imagine, est conquise par le style littéraire de Chamoiseau qui illustre alors une nouvelle forme d'écriture, mêlant au français des bribes de créole; un français enrichi que Milan Kundera considérera de « français chamoisé » (56). C'est en effet la première remarque au sujet de ce style nouveau si particulier : il s'agit du français. En Martinique, les militants créolistes voient dans le style de Chamoiseau, le triomphe du français sur le créole, puisque c'est le créole qui vient enrichir le français, et non le contraire. À cette époque, les principales critiques émanent de deux écrivains et linguistes, Jean Bernabé et Raphaël Confiant, connus notamment pour avoir rallié Chamoiseau dans le mouvement de la créolité. Or, en 1988, dans un article de la revue *Antilla*, intitulé « Les universitaires et les critiques répondent : Faut-il brûler

⁴⁰ Il s'agit d'une pratique, rendue plus ou moins célèbre par Jacques Roumain ou Saint-John Perse, puis incarnée par Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant à partir des années 1980, visant à produire en français des calques du créole.

Patrick Chamoiseau », Bernabé qui avait par ailleurs stipulé dans sa thèse de doctorat que « le créolisme littéraire est la marque la plus évidente de l'impasse dans laquelle l'Histoire a enfermé dans nos pays une esthétique romanesque de type réaliste et/ou populiste. Sa pratique renvoie à une infirmité fondamentale : le créole n'est pas (encore) la langue du roman » (233-234), déclare à propos du style de l'accusé qu'il s'agit « d'une exploitation détournée et subreptice de la langue créole au bénéfice de la littérature française » (40).

Cette déclaration, aussi surprenante soit-elle puisque Bernabé et Confiant co-écrivront avec Chamoiseau *Eloge de la créolité* en 1989, découle de l'orientation de la critique des années 1970-1980 et des réflexions sur la question de la hiérarchie des langues. Force est de reconnaître à ce sujet que le français et le créole ont des usages très différents. Le premier joue en effet un rôle fonctionnel, voire administratif, alors que le second joue davantage un rôle culturel et familial (bien que le français soit parlé également dans les milieux élitistes, un fait que Maryse Condé n'hésite pas à souligner dans *Le cœur à rire et à pleurer*). Cette polarité n'empêche pas les deux langues de s'entremêler et de fusionner, ce qui menace véritablement le créole, déjà suffisamment dépendant – d'un point de vue lexical et grammatical – du français. Une dépendance qui pousse d'ailleurs Confiant, écrivain et linguiste, à produire dans les années 1970 et 1980 un créole enrichi, non pas de français, mais de néologismes et d'emprunts créoles, notamment issus du créole haïtien, afin de préserver le créole face à la menace gallicisante incarnée par la langue dominante.

Cette tendance visant à renforcer les frontières linguistiques et à assurer leur imperméabilité n'est néanmoins pas très fructueuse : les textes de Confiant se révèlent peu accessibles et dénotent un malaise vis-à-vis de l'usage quotidien du créole. Bernabé n'est pas convaincu par le travail de Confiant et déclare dans *Fondal-natal* (1983) que la prose de son homologue est construite à partir de « naïvetés rhétoriques, lourdeurs stylistiques et scories » (285). La tendance au créolisme, qu'il considère « mulâtre sociolinguistique » (211), ne le convainc guère plus : « une lutte inorganisée du créole menée sur un terrain qui n'est pas le sien propre mais celui de la langue dominante. Il conduit au français régional et non pas à la promotion du créole » (233). Toujours est-il que la pensée de Bernabé semble alors étrangement essentialiste, une forme de « racisme différentialiste » comme le souligne Van den Avenne. Ce dernier d'ajouter avec beaucoup d'humour, à propos de l'évolution de la pensée critique, qu'« une quinzaine d'années plus tard, tout le monde semble avoir mis de l'eau dans son vin, ou du créole dans son français » (5). Étrange n'est-il pas, en effet, de voir Bernabé – et Confiant, à moindre mesure – rallier la cause du créolisme. Certes, le mouvement s'appelle désormais créolité, mais en quoi est-il si différent pour jouir d'une axiologie positive ? Il semblerait, à en croire l'optimisme soudain de Bernabé, que le linguiste ait pris conscience de l'engouement général du public pour un discours du métissage, au détriment d'un idéal de la pureté linguistique dont il était le plus fervent défenseur⁴¹. Force est de constater en effet que le

⁴¹ Le parcours de Bernabé est tout aussi ambigu que remarquable. Ardent défenseur du créole, il se bat contre l'idée d'une promotion du créole à travers le français avant de se rallier à cette même cause. Il est l'auteur en outre de la plus grande œuvre sociolinguistique sur le créole, *Fondal-Natal*

public français est particulièrement friand des textes de Chamoiseau, et que le souci du lectorat se révèle bien plus important qu'on ne puisse l'imaginer. Confiant ne s'est-il pas remis à écrire en français après le succès du « marqueur de paroles »? La question reste finalement la même : La littérature antillaise peut-elle trouver son identité au-delà du rapprochement avec la métropole ? Peut-elle exister sans être reléguée au statut de monstre ou de curiosité ?

Bien que Chamoiseau se soit inspiré du travail de Glissant et de l'accent porté sur le divers, l'auteur du *Discours antillais* n'adhère pas au mouvement de la créolité. Dans un entretien accordé en 1991 à Lise Gauvin, Glissant condamne les œuvres ciblant le public de la métropole, et par la même occasion, les auteurs ayant perdu leur intégrité dans le but d'être reconnus : « le public français est tout à fait impressionné et fasciné par des réalisations para-exotiques qui sont très communes et même un peu vulgaires. Plus un écrivain accumule dans un texte de références extrêmement faciles et quasi exotiques [...], plus le public est content » (19). Qui plus est, Glissant n'hésite pas à lever la confusion quant à son influence sur le mouvement de Chamoiseau, Confiant et Bernabé : « La créolité, c'est une mauvaise interprétation de la créolisation. La créolisation est un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être » or, « l'être [est] une grande, noble et incommensurable invention de l'Occident » (21).

(1983) dans laquelle il s'intéresse à la grammaire basilectale (la plus éloignée possible du français) des créoles martiniquais et guadeloupéen et le co-auteur de *l'Éloge de la créolité* (1988).

Malgré les nombreuses tentatives d'éclosion, il semblerait que les auteurs antillais se soient enfermés dans une situation compliquée. Leur combat contre le paternalisme métropolitain les a conduits vers une impasse. Le succès en France des œuvres produites au travers des mouvements de la créolité a cantonné la littérature antillaise à un rôle folklorique divertissant.

Le sort de la littérature antillaise est intimement lié à la colonisation française. Il s'agit là d'un fait indéniable. La France s'est montrée avilissante, et sous couvert d'un humanisme douteux, a longtemps légitimé son action en soulignant l'irresponsabilité et la médiocrité du peuple antillais. Le processus de colonisation, en plus de participer à un phénomène de chosification, a été profondément déculturalisant. Nombreux sont les intellectuels antillais à avoir essayé de réagir face au problème, dessinant une évolution intéressante. Aimé Césaire a forgé la notion de négritude, appelant au rapprochement de tous les Noirs puis sombrant dans un essentialisme réducteur sous l'impulsion de Senghor. Frantz Fanon a invité ses pairs à explorer le réel dans une perspective cathartique ; Édouard Glissant a précisé la nécessité d'investir la singularité antillaise de manière projective ; Chamoiseau et Confiant ont déconstruit le caractère arbitraire d'un folklore monstrueux pour redéfinir la créolité en tant qu'esthétique du *divers*. Malheureusement, il reste difficile pour la littérature antillaise d'exister sans être soumise au paternalisme métropolitain, la recherche d'une esthétique créole étant avalée par ce monstre littéraire connu sous le nom de « francophonie ». La poétique antillaise a certes pris conscience de son caractère diffracté, de son métissage, mais il n'en reste pas moins qu'elle apparaît toujours aux yeux des

métropolitains comme un enfant monstre, folklorique et chatoyant, une curiosité que l'on regarde à la fois avec admiration et mépris – finalement peu d'interrogation. Le combat pour la défense de la créolité est-il vain ? Michel Foucault démontrait qu'il n'était finalement pas possible de se définir contre la norme sans être déviant ; sera-t-il possible pour la littérature antillaise d'exister un jour, belle et singulière, fière de son métissage et de sa culture de la fracture, sans être vue comme une copie folklorique de la littérature française ?

Dany Laferrière et le rêve américain

Il y a chez les intellectuels antillais une tendance manifeste et conflictuelle à l'émigration en métropole. Pour beaucoup, ce déménagement est synonyme d'éclosion. Paris est en particulier un foyer où les groupes d'intellectuels fourmillent et où les opportunités ne manquent pas. Cela étant, cette entreprise peut s'avérer compromettante et peut menacer l'intégrité des antillais comme Césaire, Fanon et Condé⁴² n'ont eu de cesse de le démontrer. Au-delà des questions culturelle et administrative⁴³, le binarisme antilles/métropole n'en reste pas moins géographiquement artificiel et les mouvements de la diaspora antillaise - haïtienne notamment – en Amérique rappellent que le rapport entre la France et ses départements d'outre-mer est somme toute arbitraire. Existe-t-il pour autant un rêve américain pour les intellectuels antillais ?

⁴² À noter que Fanon et Condé ont tous deux opté, après leurs expériences respectives en métropole et en Afrique, pour une vie à l'écart de la France, aux Etats-Unis.

⁴³ Pour les Martiniquais et Guadeloupéens, immigrer en France représente d'un point de vue administratif une tâche aisée puisque les îles font partie des DOM (départements d'outre-mer) et que l'immigration ne nécessite pas de Visa.

Dany Laferrière, écrivain haïtien, offre une alternative pour le réveil de la littérature antillaise. Loin des préoccupations de Glissant, Chamoiseau et Confiant, Laferrière déconstruit la vision eurocentriste du monde antillais lors d'un colloque tenu à Liège en 1999 : « Mon combat ne se faisait plus avec la France. J'avais réglé le cas de la France d'une manière inusitée, en lui faisant affronter un monstre plus fort que lui, l'Amérique. Comment? Et bien, j'avais découvert par hasard que je vivais en Amérique, qu'Haïti était en Amérique et non en Europe ». Après avoir déménagé à Montréal, Laferrière entreprend l'écriture de son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985). Il souligne lui-même que son style s'écarte du standard européen. Son discours est direct, libéré, la langue moins policée, sans fioritures, l'émotion presque imperceptible. Pour lui, les tentatives de créolisation de la langue française sont vouées à l'échec. Il salue l'effort de Confiant et de Chamoiseau, mais reste conscient que cette créolisation⁴⁴ est avant tout artificielle, qu'elle consiste en une reproduction, à une réécriture multicolore et métisse qui lasse les Antillais eux-mêmes. Car finalement, cette littérature ne leur est pas adressée. A contrario, cette poétique s'adresse directement aux métropolitains, dans le but narcissique de revaloriser le créole, de montrer aux Français que les Caribéens ont eux aussi une nature propre, une essence, et des mots à dire. La réponse du public français n'a finalement pas changé. Il applaudit des deux mains, fier de ce petit monstre savant qu'on lui présente, et se réclame de la richesse de la francophonie.

⁴⁴ Malheureusement, il est parfois difficile de savoir de quel mouvement il s'agit lorsque l'on fait état de créolité ou de créolisation. Créolité est le mouvement – envisagé par Chamoiseau, Confiant et Bernabé –, et créolisation est le principe qui vise à inclure dans le français des emprunts créoles. Néanmoins, la créolisation est différente pour Glissant, qui y voit plutôt un procédé d'ouverture qui permet une interpénétrabilité des langues.

Pour ne pas paraître trop paternaliste, il choisit une poignée d'écrivains antillais – et ignore le reste – et en chante les louanges, se félicitant de la qualité du français pratiqué dans leur littérature.

Pour ne pas tomber dans les dérives de cette mascarade, Dany Laferrière a, lui, décidé de tourner le dos – du moins provisoirement – à cette fausse francophonie. Il se désigne lui-même comme un Américain écrivant en français. Il ne se sent pas soumis au besoin artificiel de créer une langue hybride, ni à celui de parader tel un petit monstre devant un public paternaliste. Le projet de Dany Laferrière, bien qu'il n'ait pas encore été énoncé, consiste à une déconstruction du mythe français et du rêve africain. Il ne nie pas l'existence de l'effet de la colonisation tel que l'a démontré Frantz Fanon. Le colon français s'apparente bel et bien au père de l'Antillais. Tout en soulignant l'absurdité et le caractère arbitraire de cette parenté, Laferrière déconstruit comme Chamoiseau l'idée du mythe africain. À l'image de Glissant, il est conscient de l'impossibilité d'un rapprochement entre Caribéens et Africains, la race n'étant finalement pas primordiale. Au contraire, il se propose de resituer les Antilles dans la région américaine. S'il n'est pas possible d'exister en dehors de la comparaison avec le père blanc, s'il n'est pas possible d'échapper au contrôle métropolitain et de cette francophonie démagogique, alors il faut briser les liens avec la France, créer une fracture qui permettra à la poétique antillaise d'exister pour ce qu'elle est, et non pas pour ce qu'elle s'efforce d'être : chatoyante et folklorique. Comme on

pourrait s'y attendre, Dany Laferrière est relativement peu connu en France⁴⁵, son style ne se pliant pas à la vision eurocentriste de la littérature antillaise. Quoiqu'il en soit il garde en lui l'espoir de marquer les esprits, comme il l'a indiqué à Liège : « je garde encore ce rêve d'être reconnu dans le monde de la francophonie comme un écrivain américain à qui il est arrivé tout simplement d'écrire en français. »

Or, si Laferrière ne se sent pas aussi concerné que ses pairs antillais par la question de la créolisation, c'est peut-être parce qu'Haïti est devenu indépendant il y a deux cent ans, et que les intellectuels de ce pays aux innombrables coups d'état ont d'autres priorités que celle d'affirmer une identité littéraire. Par conséquent, lorsque Laferrière publie son premier roman en 1986, tout porte à penser qu'il a laissé derrière lui les questions d'esclavagisme, de paternalisme et de race pour se concentrer sur l'arrivée, plus ou moins biographique, d'un jeune Haïtien noir à Montréal. Ce n'est pas exactement le cas. Le titre du roman, surprend les uns et choque les autres : *Comment faire l'amour à un nègre sans se fatiguer*. Un titre que Laferrière n'aurait pas dû écrire, avoue-t-il lors d'une conférence tenue à Edmonton en 2009, tant son œuvre se résume souvent aux dires du public, à cette unique phrase. En quittant son pays, Laferrière ne délaisse pas sa culture, il ne fuit pas ses origines, au contraire, il s'y attache fermement, et revient dans presque tous ses romans, à sa jeunesse à Petit-Goâve, aux côtés de sa grand-mère. Il n'abandonne pas les questions sociales ou politiques, il s'écarte

⁴⁵ Encore faudrait-il noter que son nom apparaît néanmoins beaucoup à l'occasion de la rentrée littéraire 2009. Il sera donc intéressant de voir quelle sera sa réaction vis-à-vis de ce récent succès.

pour mieux observer, accroché aux branches du souvenir, et décrit tout en douceur, la réalité d'un pays autrefois colonisé, à jamais meurtri. Aussi cette première œuvre n'est-elle pas dépourvue de constatations politiques ou ethniques. Si le terme d'esclavagisme n'est pas clairement évoqué lorsque l'auteur s'intéresse aux dynamiques sociales, le rapport de domination entre noirs et blancs est toutefois établi : la femme blanche sert l'homme blanc alors que le mâle noir est au service de la femme blanche⁴⁶.

L'œuvre de Laferrière ne se résume nullement à cette dénonciation. À dire vrai, l'écriture de l'auteur s'avère beaucoup moins politique. Il s'agit de capturer une ambiance et de se plonger dans le passé – comme il le fait beaucoup dans ses romans – pour faire ressortir l'émotion du quotidien. Il s'agit presque, pour ainsi dire, d'un affranchissement⁴⁷. Libéré du devoir politique de l'écrivain, de la contrainte de se faire le guide d'un peuple à travers sa plume, Laferrière se propose d'habiter le réel dans sa singularité. Pour autant, il ne laisse pas complètement les questions esthétique et politique de côté. En témoignent ses références intertextuelles à Césaire et Glissant ou encore ses discours lors de colloques et conférences, dans lesquels il n'hésite pas à faire part de ses idées, notamment quant à la situation de son pays.

⁴⁶ Il s'agit là d'un mythe que Fanon tentait de combattre, en vain semble-t-il, ou tout du moins de déconstruire, la réduction du noir à sa puissance sexuelle constituant évidemment un obstacle à son émancipation.

⁴⁷ Christophe Wargny, dans *Haïti n'existe pas* (2004), laisse à ce propos entendre que le système colonial français - et son code noir- a laissé sur le paysage haïtien des cicatrices indélébiles, si bien que finalement, il n'a pas vraiment disparu. Aux trois classes - maîtres, affranchis et esclaves - en ont succédé deux : maîtres et esclaves. Les affranchis existent aujourd'hui ailleurs puisque « s'affranchir, c'est souvent laisser le pays » (25).

Toujours est-il que si Laferrière se montre plus détaché de la question politique que ses homologues antillais, son œuvre n'est pas si différente. *Pays sans chapeau* (1996) ressemble en de nombreux points au *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire. La ressemblance est à la fois thématique et structurelle. *Pays sans chapeau* fait état du retour en Haïti du narrateur, en l'occurrence Laferrière, après un exil de vingt ans. À l'instar du *Cahier* de Césaire, le texte est fragmenté. En témoigne la subdivision en parties intitulées « pays réel » et « pays rêvé⁴⁸ ». Cette fragmentation se poursuit davantage au travers de courtes sous-parties qui renforcent les images de fracture, de désordre et de vacarme que l'auteur retrouve à son retour. Le chaos qui règne à Port-au-Prince, tout aussi palpable dans la structure que dans les événements brièvement relatés, n'étonne en rien le narrateur, pour qui, finalement rien n'a changé, ou presque. Le bruit, la folie et l'hystérie qui l'ont jadis poussé à quitter son pays l'ont vraisemblablement invité à revenir en ce qu'ils font partie intégrante de son être. Seulement, cette fois, le regard qu'il porte sur ce monde n'est plus exactement le même, lui ouvrant ainsi des portes jusqu'alors scellées. Le recul lui permet en effet d'aborder Haïti avec une autre sensibilité, de distinguer plus précisément les traits d'une société en plein effondrement, de faire face à sa monstruosité.

Au fil des rencontres et des conversations avec ses proches, le narrateur se livre à une enquête plus sombre au sujet des morts. La ville, grouillante de vie, est

⁴⁸ Bien que Laferrière ne participe pas directement aux débats esthético-politiques de ses prédécesseurs ou confrères, il se prête cependant au jeu de l'intertexte et fait allusion à certains textes fondateurs ou tout du moins influents. Aussi la division en chapitres « pays réel » et « pays rêvé » fait-elle référence à la dernière partie de *L'Intention poétique* (1967) de Glissant, intitulée *Pays rêvé, pays réel* dans laquelle Glissant fait lui-même référence à la pièce de Césaire *Et les chiens se taisaient* (1958).

ironiquement le théâtre d'évènements étranges mettant en scène zombis et morts-vivants. La mère du narrateur, s'adressant à ce dernier, lui fait part des changements qui ont eu lieu durant son absence : « Ce pays a vraiment changé. Nous avons atteint le fond. Ce ne sont plus des humains. Ils en ont peut-être l'apparence, et là encore... » (47). Au-delà du caractère terrifiant des descriptions de zombis, de « bizangos » et de « zenglendos », c'est davantage la déshumanisation de la société haïtienne qui interpelle. Le narrateur souligne à travers ses descriptions le phénomène monstrueux d'écrasement de l'individu qui disparaît progressivement sous la masse purulente d'une société moribonde :

Ce qui frappe d'abord, c'est cette odeur. La ville pue. Plus d'un million de gens vivent dans une sorte de vase (ce mélange de boue noire, de détritiques et de cadavres d'animaux). Tout cela sous un ciel torride. La sueur. On pisse partout, hommes et bêtes. Les égouts à ciel ouvert. Les gens crachent par terre, presque sur le pied du voisin. Toujours la foule. L'odeur de Port-au-Prince est devenue si puissante qu'elle élimine tous les autres parfums individuels. Toute tentative personnelle devient impossible dans ces conditions. La lutte est par trop inégale (68).

Et l'auteur d'ajouter en guise de conclusion : « L'au-delà. Est-ce ici ou là-bas ? Ici n'est-il pas déjà là-bas ? » (69).

La véritable problématique qui sous-tend toutes ces questions, ce n'est pourtant pas le narrateur qui la livre, mais sa mère. Aussi résume-t-elle la phobie antillaise : « On a peur. On a peur de ne pas exister » (101). Au fond, ce n'est pas la monstruosité qui inquiète les Haïtiens, ce n'est pas la famine ou encore la folie dont souffre la population; ce n'est pas la violence quotidienne qui affole, ce n'est pas la corruption; c'est le néant.

Christophe Wargny abonde dans le sens de Laferrière et s'efforce de trouver des éléments de réponse aux interrogations multiples. Le postulat est somme toute assez simple : Haïti n'existe pas car son indépendance ne lui a jamais vraiment été accordée. Le travail de Wargny consiste à rafraîchir les mémoires à propos de ce pays abandonné de tous, des Haïtiens eux-mêmes aux touristes qui ont décidé de bouder la « Perle des Antilles » – telle fut son appellation au XVIIIème siècle – au profit de la République dominicaine ou de Cuba. Haïti est en effet aujourd'hui la quintessence de la mauvaise réputation. Les Américains, – qui ont un rôle prépondérant dans les décisions haïtiennes – avides de statistiques en tous genres et de classements, classaient justement dans le *Time Magazine* Haïti parmi les dix pays les plus misérables et dangereux au monde. Wargny se propose d'expliquer que cette terrible réputation remonte à deux siècles, lorsque des esclaves se sont révoltés contre les colons français, pourtant soutenus par la première puissance mondiale. La France a donc privé Haïti de la chance d'exister en tant que nation : « L'Histoire du monde, écrite par le vaincu, ou par ses pairs, fera payer très cher à David son éphémère victoire sur Goliath » (17).

Face à cette masse monstrueuse qu'est Haïti, peuplée d'individus ravagés par la famine, la folie, l'analphabétisme, la violence ou la mort, l'exil de Laferrière se montre salvateur en ce qu'il permet à l'auteur d'échapper à la menace qui plane véritablement sur l'île : l'anéantissement. Cela étant, comme le proverbe créole le laisse penser « *Pati pas di ou rivé pou ça* – Partir ne veut pas

dire que tu es arrivé pour autant » (53), Laferrière n'a pas nécessairement trouvé dans un Québec post Révolution tranquille la quiétude à laquelle il aspirait.

La littérature québécoise post Révolution tranquille : un lendemain monstrueux

Cette étude, en deux parties, s'applique également à souligner l'importance de la monstrosité dans l'établissement d'une identité littéraire québécoise. Avant cependant de se pencher sur les éléments qui pourraient permettre de cerner les caractéristiques de cette monstrosité, il s'avère important, afin de ne pas semer la confusion dans les esprits, de prendre note de certaines différences majeures entre les cas antillais et québécois⁴⁹.

D'un point de vue géographique, force est de constater que les deux cas font face à un certain isolement. Les Antilles sont un groupe d'îles au large de la côte vénézuélienne, ce qui signifie que les terres sont littéralement encerclées par l'océan. Le Québec, en revanche, n'est pas isolé géographiquement parlant, mais culturellement. Il s'agit en effet d'une région entourée de contrées anglophones.

⁴⁹ La structure de cette étude pourrait prendre le lecteur à défaut. Il ne s'agit pas nécessairement de dresser un catalogue des ressemblances et différences entre les combats menés dans les deux régions, mais plutôt de démontrer comment le cas du Québec s'installe dans la continuité de celui des Antilles, de souligner comment la monstrosité habite également – bien que différemment – la littérature québécoise post-1980.

L'isolement joue évidemment un rôle prépondérant dans les deux cas et il conviendra d'en parler plus tard.

Les points communs entre les Antilles et le Québec sont nombreux, il est inutile de le cacher; les différences le sont néanmoins tout autant. Ainsi, si le Québec, et à plus grande échelle le Canada, est né d'une entreprise de colonisation, la donne a été complètement différente. Le facteur de la race, si sensible dans les Antilles, ne peut être sérieusement invoqué dans le cadre du Québec. Les Québécois ne sont pas non plus, au contraire des Antillais, les descendants d'esclaves. Enfin, et il s'agit là d'une différence évidente, le Québec n'appartient pas à la France. Par conséquent, il n'existe pas, a priori, de lien de parenté susceptible de mener à des comportements paternalistes. Et pourtant, si le rapport de domination entre le Québec et la métropole française est inexistant sur le plan politique, la France se montre écrasante au niveau culturel. De ce fait, il y a au Québec, au même titre que dans les Antilles, un désir chez les auteurs de crier leur existence et de façonner leur identité.

Finalement, le facteur qui lie les trois régions est celui de la langue. Or, malgré les efforts faits de toute part, il existe dans les esprits l'idée d'un français standard, évidemment métropolitain. Dans les Antilles et au Québec, les tentatives de subversion se multiplient, créolisation d'une part⁵⁰, joual de l'autre. En métropole également, bien que ce ne soit pas le sujet de l'étude, la recrudescence du verlan ou de langues subversives, employées notamment dans les banlieues,

⁵⁰ Encore que cette affirmation soit erronée puisque la créolisation, pour Glissant, est également à l'œuvre au Québec ou encore en France. L'anglais intègre le français et vice-versa selon un phénomène d'interpénétrabilité.

vient remettre l'universalisme du français standard⁵¹ en question. Toujours est-il que malgré les apparences, les Antilles et le Québec partagent sur le plan culturel un bon nombre de caractéristiques vis-à-vis de la métropole. Ce lien en tête, le parcours de Dany Laferrière se révèle d'autant plus intéressant. N'est-ce pas troublant en effet de quitter un pays ravagé par la colonisation pour s'installer dans une contrée menacée par un raz-de-marée anglophone, en pleine évolution ? Qui plus est, l'évolution dont il est ici question n'a pas exactement été aussi douce que son nom le laisse imaginer.

Il y a près de cinquante ans débutait au Québec une période de changement sans précédent : La Révolution tranquille. Le clergé, installé confortablement au pouvoir depuis 1840 rencontre alors un adversaire de taille : le peuple. La domination de l'Église, dans toutes les sphères de la vie, diminue progressivement tandis que les acteurs de la révolution, trop longtemps privés d'un pouvoir qui de droit leur revient – par démocratie tout du moins -, se regroupent autour de l'idée de souveraineté. Ensemble, ils articulent un projet de recomposition de la modernité qui se démarque formellement des orientations traditionnelles du Québec.

La première transformation a lieu au sein de l'appareil étatique québécois gouverné depuis l'après-guerre par le parti conservateur catholique de l'Union nationale. Tous les secteurs d'activité subissent une profonde réorganisation - notamment les domaines de la santé, de l'éducation ou encore des services

⁵¹ Ou français aseptisé, sans accent – bien que cela soit discutable – parlé lors du journal télévisé. La formation des journalistes, dont les intonations sont en tous points identiques, est un exemple frappant de cette tendance à la standardisation.

sociaux - selon le modèle de l'État-providence. Cette conversion marque alors le recul, pour ne pas dire la fin, du cléricanisme dans le domaine social, et l'avènement au pouvoir d'une technocratie laïque. La déchéance du clergé est totale puisque la perte du pouvoir de Maurice Duplessis en 1959⁵² s'accompagne d'un affaiblissement notoire de l'Église au sein de la société québécoise.

L'art, notamment la littérature, connaît également son lot de changement puisqu'il n'est plus question que le champ littéraire soit un medium par lequel l'idéologie dominante – fortement catholique – se propage, mais au contraire, un terrain de débat, d'échange, en d'autres termes, le lieu de construction d'un Québec indépendant et laïc. À la base de ce bouleversement dans le domaine des arts, le rapport⁵³ Parent, publié en 1963 et 1964, a joué un rôle essentiel. L'éducation était avant ce rapport complètement gérée par le clergé – catholique pour les francophones et protestante pour les anglophones –, le rapport Parent met fin à cette hégémonie et scelle la fin du règne ecclésiastique dans le domaine de l'éducation⁵⁴.

⁵² 1959 correspond à vrai dire à la mort de Duplessis. Le parti libéral du Québec, sous la direction de Jean Lesage, arrive au pouvoir à la suite des élections du 22 juin 1960, mettant ainsi fin à seize années de règne de l'Union nationale.

⁵³ Il serait pertinent de souligner l'importance du rapport Durham (publié en 1839) sur la société québécoise. Envoyé au Canada en 1838 dans le but de livrer un rapport déterminant les raisons des rebellions de 1837-1838. Il constate, entre autres, que le Canada n'a aucune histoire ni aucune culture. Cette déclaration a évidemment attiré les critiques des Canadiens français et en particulier de Louis-Joseph Papineau.

⁵⁴ S'ensuit alors une démocratisation impressionnante de l'éducation. Jusqu'alors, cette dernière était réservée à une minorité comme en témoignent les chiffres. Christine Eddie, dans un rapport intitulé « Le 20^e siècle de la culture québécoise : la quête d'une identité » note qu'en 1950, seulement deux enfants sur cent inscrits en première année d'école se rendaient jusqu'en douzième année.

Vingt ans après la Révolution tranquille, les questions d'identité et de nation semblent à première vue moins à l'ordre du jour. La littérature québécoise a pris ses marques, au-delà de la fonction purement politique qui lui avait été assignée durant la Révolution tranquille et les auteurs paraissent moins soucieux de dessiner une identité québécoise. Ce désintéressement politique ne signe pourtant pas la fin des interrogations en tous genres ni celle des chasses aux vieux démons. Cette révolution dont tout le monde s'est félicité ne semble pas avoir eu lieu partout. En effet, les grands bouleversements idéologiques ou sociaux germent généralement dans les métropoles. Les campagnes, a contrario, sont moins touchées par les vents de changement et les évolutions sinon inexistantes, se révèlent plus tardivement.

C'est ce Québec hybride, pénétrant à demi dans la modernité, qu'Anne Hébert se propose de dépeindre en 1982 avec *Les Fous de Bassan*. Construit comme un drame à rebours, il s'agit d'un recueil de témoignages qui relatent les événements de l'été 1936 à Griffin Creek, petit village isolé - imaginaire dira l'auteur -, du Québec.

La structure du roman fait l'objet d'une première constatation. Les témoignages se croisent et sont disposés de manière circulaire. Ainsi, la version du Révérend Jones est la première à apparaître et c'est lui qui clôt l'histoire. Cette structure indique d'emblée la volonté de l'auteure de conférer au texte un message plus ou moins caché et invite le lecteur à un exercice de déchiffrement. Car si les événements de l'été 1936 sont rapidement dévoilés – à savoir le meurtre des cousines Atkins -, les modalités, les raisons et les conséquences de l'acte restent

inconnues. L'idée d'un drame à rebours, dans ce cas, semble extrêmement pertinente. Toujours est-il qu'au-delà des thèmes puissants abordés, le texte se révèle riche en allégories, les événements ayant parfois un sens abstrait qu'il conviendra de dégager. Alors qu'il est possible de deviner facilement certains de ces sens, notamment parce qu'ils s'avèrent évidents, il est parfois nécessaire de replacer le texte dans un autre contexte, celui de la réalité historique de la Grande Noirceur, tout en utilisant les thèmes déchiffrés, pour en dégager un sens plus profond. Or, à cet égard, il semblerait que les questions de désir et d'identité se rejoignent, dans la monstruosité, pour livrer une vision allégorique mais néanmoins profonde d'un Québec isolé, frustré et rongé par le poids de ses traditions, écrasé par le dernier souffle de la religion, tentant en vain d'affirmer son identité et sa souveraineté.

Griffin Creek, petit village isolé du Québec, situé entre cap Sec et cap Sauvagine, est un lieu calme et fermé où vit depuis la guerre d'indépendance des États-Unis une petite communauté anglophone et protestante⁵⁵. Cette communauté est composée de quatre familles uniquement : Les Jones, les Brown, les Atkins et les Macdonald. Griffin Creek s'apparente par conséquent à un hameau au sein duquel les mariages consanguins se sont multipliés, et où par conséquent, tous les habitants sont plus ou moins liés par des liens de parenté divers : Nora et Olivia sont cousines, elles-mêmes cousines de Stevens qui est pour sa part le neveu du

⁵⁵ Il est difficile d'interpréter de façon certaine ce choix de l'auteure. D'une part, il y a cette intrigante subversion, ce renversement qui vise à noyer cette fois l'anglophonie dans la francophonie. D'autre part, il y a probablement aussi le désir de souligner le caractère hybride de Québécois trop préoccupés par l'idée de pureté, de démontrer leur monstruosité.

Révérénd Nicolas Jones. Ce monde reclus est dominé par les hommes qui ont transformé Griffin Creek en une dictature phalocrate qui s'appuie sur la religion et le poids de la tradition.

Le roman débute ainsi avec « Le Livre du Révérend Nicolas Jones », daté de l'automne 1982, soit quarante-six ans après le drame qui bouleverse le village. Le narrateur, en cet automne où il se confesse, se révèle sous les traits d'un dictateur déchu : « Moi, Nicolas Jones, pasteur sans troupeau, je m'étirole dans ce presbytère aux colonnes grises et vermoulues » (14). Cet homme « foudroyé » (15) n'exerce plus son pouvoir que sur ses servantes, deux jumelles complètement déshumanisées qui répondent aux noms presque identiques de Pam et Pat. Le Révérend confesse l'état de servitude, voire d'esclavage dans lequel il a conservé ses monstres :

Je les ai prises à mon service il y a bien longtemps... les ai maintenues, corps et âmes, dans cet état malléable, sans tenir compte du temps qui passe. Le temps leur glisse dessus comme l'eau sur le dos d'un canard. Sans jamais avoir été femmes, les voici qui subissent leur retour d'âge, avec le même air étonné que leurs première règles. Pas une once de graisse, ni seins, ni hanches, fins squelettes d'oiseaux. Je leur ai appris à vivre de façon frugale, dans la crainte de me déplaire, j'aime les voir trembler lorsque je les réprimande (17).

Il montre également à quel point son emprise est grande lorsqu'il indique que si son pouvoir est limité à l'espace de son domicile, son autorité est absolue. Ainsi, sa femme Irène, incapable de lui donner progéniture, est écartée, répudiée et contrainte d'accepter son inutilité en silence jusqu'à sa mort.

Stevens ressemble en de nombreux points à son oncle Nicolas et n'est pas dépourvu de son pouvoir autoritaire. Aussi sa puissance semble-t-elle absolue

lorsqu'après cinq ans d'absence, il s'arrête en haut d'une colline surplombant le village et s'amuse avec son pied à faire disparaître Griffin Creek (61). À l'instar du Révérend Jones qui possède les jumelles, Stevens détient un étonnant pouvoir quasi mystique sur les femmes qui l'entourent, notamment Maureen. Bien qu'il devienne l'homme engagé de cette dernière, elle ne tarde pas à devenir son esclave, lui cédant son déjeuner et son corps. Une fois rassasié, Stevens décide de la quitter, la jugeant trop vieille pour lui, déjà acquise et possédée. Ce n'est pourtant pas le pouvoir du jeune homme qui précipite Maureen à ses pieds, mais le désir, ici sexuel; un désir trop longtemps refoulé de goûter au plaisir du corps et de s'abandonner, malgré le caractère pesant de l'inceste qui flotte sur Griffin Creek.

Bien que Griffin Creek soit dépeint comme un microcosme phallocrate, les bourreaux masculins sont également victimes, la véritable dictature étant celle du désir. En témoigne la faiblesse du Révérend Jones devant la petite Nora. Devant elle, il cesse d'incarner la voix de Dieu pour ne devenir qu'un mortel parmi les autres. « Mon oncle Nicolas parle de Dieu, pense Nora Atkins, mais depuis quelque temps, je n'entends plus la voix de Dieu dans la voix de l'oncle Nicolas » (30). Quant à Nora, elle est sans cesse attirée par Stevens, allant jusqu'à le suivre dans la forêt, prête elle aussi à s'offrir toute entière à lui, à le recevoir. En revanche, pour Stevens, cette poursuite dans la forêt n'est qu'une chasse ludique destinée à satisfaire son ego : « Ce serait facile de la renverser sur le tapis d'humus, et de se fondre avec elle dans l'odeur forte de la terre » (91). Par ce refus de satisfaire le désir de Nora, Stevens souligne la difficulté pour les femmes

de s'émanciper sexuellement et démontre que seuls les hommes détiennent le droit de donner libre cours à leurs désirs de chair :

Je la refuse avec autant de véhémence qu'elle me désire. Épreuve de force. Il en a toujours été ainsi je crois, à chaque fois qu'une fille me fait des avances. Il faudrait les mettre au pas toutes. Le dressage de cette vieille Maureen a déjà commencé. Je la fais de plus en plus jeûner (90).

Nora n'est pourtant pas si différente de Stevens en ce qu'elle revendique également le même désir, non seulement de s'épanouir librement, mais de goûter à la sensation de contrôler et diriger le monde qui l'entoure. Alors que Stevens veut dompter les femmes, Nora veut embrasser tous les garçons avant la fin de l'été. Au contraire de son alter ego masculin, elle est rapidement punie, notamment par Nicolas Jones, qui, surpris en train de lui caresser les seins, l'accuse d'avoir fait entrer le péché à Griffin Creek (129). Sa cousine Olivia, moins entreprenante, connaît un sort similaire, et voit son désir étouffé par le châtement : « Le voir, être vue par lui, nimbée de lumière par lui, devenir à nouveau matière lumineuse et vivante sous son regard. Vivre ! Quelque part cependant, est-ce au fond de la terre, l'ordre de la mort est donné » (220).

À Griffin Creek, le désir, à travers sa libération, mène inmanquablement à la destruction. Stevens souligne, par ailleurs, à de nombreuses reprises dans le texte, son incapacité à dompter ce désir qui le consume. Ainsi laisse-t-il peu à peu éclater sa rage et sa violence : « Si leur âme légère était transparente, on m'y verrait, me prélassant sans doute, en étranger de passage, désirant me coller à elles, pour les détruire sans doute » (101). Cette soif de destruction est intimement liée au sentiment d'impureté qui se dégage des femmes désireuses de

s'émanciper. À cet effet, Stevens ne supporte pas que la blancheur immaculée de ses cousines soit entachée par des détails, quelle que soit leur nature. Il s'indigne, en l'occurrence, à la pensée du pied palmé d'Olivia Atkins. « Une si parfaite créature, comment est-ce possible ? » s'interroge-t-il. L'idée qu'une certaine hybridité puisse être dissimulée lui est tout simplement intolérable. De ce fait il veut « démasquer toutes [les filles], leur faire sortir l'unique vérité de leur petit derrière » et les contrôler en une masse uniforme, « les aligner devant soi, en un seul troupeau bêlant » (82).

Dans une communauté comme Griffin Creek, rongée par l'idée de pureté, et par là-même profondément sclérosée, la notion d'hybridité est, par voie de conséquence, salvatrice. Or si dans cette étude, il a souvent été cas d'un parallèle entre hybridité et monstruosité, il faut prendre conscience d'une différence somme toute importante au sujet de la littérature québécoise. La monstruosité y apparaît moins dans la forme que dans le fond. Au contraire, elle sous-tend davantage la diégèse et s'installe au cœur de l'allégorie d'un Québec ravagé par la complexité de son entrée dans la modernité, laquelle se réalise, entre autres, à travers l'acceptation de son hybridité.

Or, dans les textes choisis pour cette étude, la monstruosité s'articule autour du refus de l'hybridité. Pour preuve, la monstruosité trouve alors, en guise de traitement, une répression particulièrement atroce, voire monstrueuse : le châtement. Évidemment, le terme fait référence à une punition d'ordre religieux, et cela n'est en rien fortuit. L'Église, par l'obstacle à la modernité qu'elle incarne, figure au rang des accusés.

En donnant au lieu de l'action le nom de Griffin Creek, Griffin étant dérivé de griffon⁵⁶, monstre hybride de la mythologie représenté avec un corps de lion et une tête d'aigle, Hébert souligne l'aspect hybride et double de ses personnages et soulève la délicate question de l'identité.

La première remarque s'applique à la ressemblance des personnages. Nombre d'entre eux partagent en effet bien des similitudes. Les deux jumelles Pam et Pat sont uniquement différenciables grâce à une cicatrice sur le poignet d'une d'elles, Nora et Stevens revendiquent le même désir, Nora et le Révérend Jones arborent la même couleur de cheveux, Stevens et Perceval se mêlent sous la prose du premier et enfin les cousines semblent parfois ne faire qu'une. Soit, ce n'est finalement guère surprenant puisque tous les personnages sont liés par des liens de parenté. Au-delà de cette frappante uniformité se dégage néanmoins une éclatante hybridité, à l'image du griffon. Aussi Nora et Olivia ne forment-elles plus qu'un seul et même être monstrueux aux yeux de Perceval et Stevens : « Un seul animal fabuleux, pense-t-il, à deux têtes, deux corps, quatre jambes et quatre bras, fait pour l'adoration ou le massacre » (31). Stevens se surenchérir : « Je prononce plus ou moins leur nom à tous les deux, mais je les tutoie comme une même créature à deux têtes, quatre jambes, quatre bras et deux petits sexes cachés » (104).

⁵⁶ À noter que le thème du griffon – dans toute sa monstruosité puisqu'il y est question d'une mort inévitable et annoncée - est très cher à Hébert. Dans *Kamouraska* (1970), le griffon naît de la fusion de deux animaux cette fois, un coq et un cheval : « Un matin, le coq s'est pris les ergots dans la crinière du cheval [...] Coq et cheval ne forment plus qu'un corps fabuleux. Un seul battement, un seul écart d'ailes et de fers. Un seul tumulte, hennissements, et cocoricos, emplissant l'écurie de sa clameur, abattant les cloisons de la stable. Dans un arrachement de plumes et de crins, de planches cassées et de clous tordus. Je crie. C'est toi, mon amour, cette fureur ameutée. Coq et cheval emmêlés, c'est toi, toi courant gaiement à l'épouvante et au meurtre » (191).

Cette hybridité – qui devient monstruosité sous l’œil des hommes – pose sans cesse la question de l’identité. Les personnages sont ainsi tourmentés par l’idée de définir – ou redéfinir pour certains – leur identité. Nicolas Jones semble particulièrement obsédé par cette idée. Dès les premières pages de son livre, le révérend mentionne sa volonté de créer une « galerie des ancêtres, afin d’affirmer la pérennité de [son] sang » (14). Il se présente comme le dernier maillon d’une chaîne brisée. Irène, sa femme stérile, a fait de lui un homme incomplet sans descendant. Aussi cherche-t-il une réhabilitation tardive auprès du ventre dont il sortit jadis : sa mère.

Stevens Brown, tout aussi tourmenté, semble davantage vouloir redéfinir son identité. Son cas se révèle plus complexe, peut-être parce qu’il est à Griffin Creek, un étranger de passage. Toujours est-il qu’à son retour après cinq ans d’absence, il refuse de retourner immédiatement chez lui. Il se rend chez Maureen afin de retrouver son enfance et ses racines au travers du corps de sa cousine :

Je me suis tout de suite établi au pays, non sans peine d’ailleurs, ma cousine Maureen étant étroite comme un trou de souris, mais j’ai pris racine dans le ventre d’une femme et tout alentour la campagne de mon enfance bruissait comme la mer (69).

Le complexe passage à la modernité se dessine dès lors à travers la recherche d’un renouveau identitaire pour Stevens. Or, si le jeune homme veut « être quelqu’un d’autre » et se « dédoubler franchement » (85), il n’envisage pas l’hybridité puisqu’il refuse catégoriquement la féminité en tant qu’alternative. Au contraire, il se fait l’architecte du liberticide féminin et rend impossible l’émancipation des cousines Atkins. Ces dernières sont effectivement assassinées

alors qu'elles sont sur le point de devenir des femmes et qu'elles remettent en question la masculinité de Stevens : « Nora répète que je ne suis pas un homme » (244).

La question de l'identité se révèle encore plus complexe lorsque l'interrogation porte sur la narration du texte. De nombreux éléments laissent en effet penser que *Les Fous de Bassan* serait uniquement *Le Livre de Stevens Brown*. La similitude entre les différents textes – par conséquent ironiquement peu différents –, dans le style, les thèmes et événements évoqués n'est certainement pas innocente. À cette constatation pourrait s'ajouter une réflexion sur l'impossibilité pour les filles d'écrire de l'au-delà – Olivia de la haute mer (197) – ou encore de ne distinguer aucune séparation visible entre la prose de Perceval et des « quelques autres » (137). Quoiqu'il en soit, la culpabilité collective qui se dégage du roman laisse imaginer l'existence d'une seule et unique voix : celle de Griffin Creek dont les individus, certes hybrides, se mêlent en une masse uniforme, désormais moribonde, une masse monstrueuse.

L'hybridité ne devient monstrueuse que sous le regard des hommes du village. Elle le devient, non pas de fait, mais par la conséquence de la répression. Or, si le Révérend Jones jouit d'un pouvoir certain, le droit de punir, le droit de glaive, est centralisé en la personne de Stevens, digne représentant de l'Église. S'agit-il encore de l'expliquer. Nicolas Jones et Stevens Brown se ressemblent en de nombreux points. L'un d'entre eux mérite une réflexion toute particulière : leur rapport avec l'Église. Le Révérend incarne la voix de Dieu, comme Nora l'indique, mais c'est de Stevens dont il semble pertinent de souligner

l'omniscience. Aussi faut-il noter que l'écriture du jeune homme fait étrangement écho à celle de son oncle, notamment lorsqu'il précise évoquer à nouveau l'importance du vent dans le drame de Griffin Creek alors qu'il s'agit en réalité d'une phrase empruntée au Révérend⁵⁷. Stevens, capable, du haut de sa colline, d'écraser le village, n'est nul autre que le Christ de retour chez lui. Il n'hésite par ailleurs pas à le faire remarquer : « Si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi, Stevens Brown, non tant à cause de la barbe de trois jours, mais plutôt à cause de mon état de passage » (89). N'est-il pas étrange que ce soit le Christ qui vienne mettre un terme à l'émancipation des cousines Atkins ? Ou ne faut-il pas y voir une allégorie de l'obstacle que représente l'Église à l'entrée dans la modernité du Québec ?

Les Fous de Bassan est curieusement introduit par un avis au lecteur dans lequel Hébert semble vouloir mettre en garde contre toute tentative de mise en relation des événements avec la réalité :

Tous mes souvenirs de rive nord et rive sud du Saint-Laurent, ceux du golfe et des îles ont été fondus et livrés à l'imaginaire, pour ne faire qu'une seule terre, appelée Griffin Creek, située entre cap Sec et cap Sauvagine. Espace romanesque où se déroule une histoire sans aucun rapport avec aucun fait réel ayant pu survenir, entre Québec et l'océan Atlantique (9).

Le lecteur peut rester perplexe ou s'interroger sur les raisons qui ont pu pousser l'auteure à rédiger cet avis. S'agit-il d'une simple remarque visant à dissuader le lecteur aventureux de ne pas se lancer à tue tête dans une entreprise

⁵⁷ Cette affirmation renvoie également à l'idée selon laquelle *Les Fous de Bassan* se résumerait uniquement au « Livre de Stevens Brown ».

vouée à l'échec ou d'une invitation à un exercice de déchiffrement par rapport à la réalité historique ?

Soit, pourquoi ne pas se documenter un peu. Le Saint-Laurent, cap Sec, cap Sauvagine et Québec existent réellement, il n'y a là aucun doute. Plus surprenant, les asiles dans lesquels sont placés Perceval et Stevens ne sont pas des inventions non plus. Griffin Creek n'a peut-être pas uniquement sa place dans l'imaginaire. Aussi la fondation du village est-elle le résultat d'un événement réel, à savoir l'exode en terre canadienne de loyalistes refusant l'indépendance américaine. Un événement qui remonte à 1782, soit deux cents ans exactement avant l'écriture des textes ou plutôt *du* texte de Stevens Brown. Il s'agit là clairement d'un geste délibéré. 1982 correspond également à une date particulière⁵⁸ dans l'histoire du Québec, deux ans après le référendum qui posait la question de la souveraineté, un oui ou non qui fait notamment écho aux thèmes de l'hybridité et du double du texte.

Cette hybridité – il conviendra de le démontrer - habite indubitablement la population de Griffin Creek, petit village anglophone, presque hors du monde, de la province de Québec. N'est-ce pas là ironique de renverser l'image traditionnelle du Québec, communauté francophone noyée dans un océan anglophone ? La description que le Révérend Jones donne du village s'apparente étrangement au Québec du début du vingtième siècle : Une communauté fermée et isolée,

⁵⁸ En outre, et il convient de le souligner, cette date correspond aussi avec l'énonciation et l'année de publication du roman. Ces dates ont particulièrement intéressé les universitaires dont la plupart des études sont basées sur la temporalité et la pluralité des voix dans *Les Fous de Bassan*. L'article de Neil Bishop, « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert » est à cet égard très pertinent.

dominée par le clergé (donc essentiellement masculin). Griffin Creek n'est finalement rien d'autre qu'un hameau où la consanguinité a fait de chaque être un parent, un lieu ancré dans la tradition et régi par des préceptes religieux.

Le texte dévoile, parmi tant d'autres choses, le parcours initiatique et chaotique emprunté par Nora vers l'émancipation. Aussi romanesque soit-il, ce parcours est très certainement à mettre en relation avec le désir sans cesse refreiné d'émancipation et de souveraineté du Québec entre les années 1782 et 1982. Alors que Nora tente de se réaliser et de devenir femme, elle est punie par une société (notamment les hommes) enracinée dans une tradition liberticide. Le Québec connaît globalement les mêmes difficultés, revendiquant les mêmes droits que les provinces anglophones, cherchant au plus profond de lui à se réaliser, mais restant cependant enchaîné par le clergé qui réfute toute idée de progrès⁵⁹.

La période décrite dans le roman correspond à la Grande Noirceur traversée par le Québec. Il reste cependant à découvrir ce à quoi les différentes dates des événements font référence du point de vue de la réalité historique du Québec.

Le meurtre des filles Atkins correspond, entre autres, au refus de l'hybridité et à la volonté de restaurer l'identité traditionnelle de Griffin Creek, une communauté sclérosée et puritaine. Du texte et du style se dégage par ailleurs

⁵⁹ Comme Christine Eddie le souligne, le début du vingtième siècle a connu un mouvement inverse en Europe et au Québec. Si en France par exemple, principale référence culturelle du Québec, un mouvement de laïcisation s'installe, au Québec le clergé et les élites resserrent leur étau : « ils développent une stratégie de survivance qui exacerbe les valeurs morales, religieuses et nationales. Jusqu'en 1940 et au-delà, ils imposent leur conservatisme et leur méfiance à l'endroit de tout ce qui évoque la modernité, dont les arts » (3).

un sentiment de culpabilité collectif qui n'est pas sans rappeler le doute qui s'installa à l'issue du vote qui propulsa Maurice Duplessis au poste de premier ministre en août 1936⁶⁰. Ce dernier s'était forgé une réputation en démasquant la mauvaise conduite et le trafic d'influence du Premier ministre libéral Louis-Alexandre Taschereau alors que ses manières n'étaient guères meilleures. Malgré son but visant à permettre au Québec de se réaliser et d'affirmer son identité, Duplessis réprimait certains droits civiques et n'hésitait pas à faire taire les syndicats qui proposaient des changements sociaux. Son parti, l'Union Nationale, fortement appuyé par le clergé, mènera les Québécois à une frustration encore plus grande qui débouchera sur le manifeste du Refus Global⁶¹ puis à la Révolution tranquille lorsque le pouvoir changera de main. Comme Hébert semble vouloir l'illustrer, ce n'est pas par Duplessis que se profile l'affirmation de l'identité du Québec. Le suicide d'Irène, en particulier, s'avère emblématique de la question de réalisation et de souveraineté. Incapable de donner au révérend un successeur, elle se suicide, dans un silence glacial, soulignant le caractère impossible d'un avenir entre le Québec et le clergé⁶².

⁶⁰ Il faut également prendre note du succès politique d'Adrien Arcand et de son Parti national socialiste chrétien en 1934.

⁶¹ Ce manifeste, publié en 1948 par un groupe de seize artistes québécois de langue française nommé les Automatistes (Paul-Émile Borduas, Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Marcelle Ferron, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guibault, Fernand Leduc, Françoise Lespérance, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise et Thérèse Renaud, Françoise Sullivan et Jean-Paul Riopelle) dénonce l'immobilisme et le conformisme de la société québécoise et se montre très anticlérical.

⁶² Aussi faut-il noter à cet effet qu'Anne Hébert quitte le Québec en 1954 pour échapper entre autres à la Grande Noirceur.

Le texte d'Hébert, publié en 1982, se révèle donc, au-delà de sa puissance intrinsèque, fortement représentatif d'une question essentielle pour les Québécois. À travers l'impossible émancipation de deux jeunes filles sur le point d'affirmer leur identité, Hébert dresse le portrait d'un Québec griffon dans la Grande Noirceur, résolu à entrer dans la modernité à reculons, en tournant le dos à son identité hybride. Une quinzaine d'année plus tard, à l'aube du troisième millénaire, le sempiternel débat québécois sur l'indépendance, certes moins médiatisé, continue d'influencer les écrivains. Gaétan Soucy, déjà auteur en 1994 de *L'Immaculée Conception* et en 1997 de *L'Acquittement*, s'interroge à son tour à la question et livre avec *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) une œuvre d'une surprenante puissance symbolique.

Le texte, encensé au Canada et en France, s'appuie notamment, comme chez Hébert, sur une puissante dimension allégorique, servie par une monstruosité habitant à la fois le fond et la forme. La monstruosité est en effet véritablement omniprésente dans le roman, que ce soit dans les événements qui tissent l'histoire ou dans l'énonciation d'une narratrice particulière : Alice. Cette dernière est somme toute le résultat d'une microsociété ravagée par son repli sur elle-même. Alice est femme sans le savoir, une enfant innocente de seize ou dix-sept ans, littéralement déconnectée du monde. Une personne à la réflexion résolument différente, à l'esprit nourri de mythes et préceptes qui ne sauraient s'appliquer qu'au monde qui lui est propre. Son récit, alimenté par une langue, décalée, hypersensible, habillée d'images étranges et loufoques, saisit la complexité du réel dans tout ce qu'il transpire d'humanité. Cette langue, aussi belle et poétique

soit-elle, permet à la narratrice, au-delà de son indépendance octroyée accidentellement, de se réaliser en tant qu'être et de s'élancer vers l'avenir en mère, entrant, avec l'innocence la plus totale, dans la modernité. L'émancipation dont il est question est cependant délicate, en ce qu'elle repose, comme dans *Les Fous de Bassan*, sur la reconnaissance d'une hybridité jusqu'alors monstrueuse.

Soucy semble entrer dans le débat sur l'indépendance du Québec avec une réserve particulière. Il faut en effet reconnaître que si allégorie il y a, elle est soumise au jugement du lecteur, qui peut dès lors y voir tout et son contraire. Certains éléments invitent à l'interprétation, d'autres beaucoup moins. Au contraire d'Hébert, Soucy ne donne aucune information spatio-temporelle susceptible d'indiquer un éventuel rapprochement avec la réalité historique. Aussi se pourrait-il qu'il n'y ait aucun rapport entre le texte et le Québec. Seulement, il y a tant de richesse dans le style de l'auteur, tant de maîtrise et de génie, qu'il est difficile d'envisager derrière le sens premier du récit rien de plus que le néant. Cela en tête, force est de constater qu'au lecteur averti, les moindres détails se déguisent en références. Ainsi, si ce lecteur ne dispose que de peu d'indications au sujet du lieu de l'action, il apprend rapidement que les protagonistes font face à un isolement déroutant, un isolement curieusement caractéristique du Québec : « Le village se trouvait de l'autre côté, paraît-il, et les sept mers, et les merveilles du monde » (17).

Le texte commence avec la découverte brutale mais toutefois libératrice de la dépouille du père. Les deux enfants, qui ont été élevés dans l'innocence la plus complète – ignorance également, à l'exception du savoir dispensé par la lecture de

manuels théorique ou autres « dictionnaires », que la fonction de « secrétaire » qu'ils occupent à tour de rôle leur impose – remarquent, à leur grande surprise, que la disparition du père ne conduit pas immédiatement à l'apocalypse :

Alors c'est qu'il est mort. L'étrange, en prononçant ces mots, c'est qu'il ne se passait rien. L'univers ne se portait pas plus mal que de coutume. Endormi d'un même vieux sommeil, tout continuait à s'user comme si de rien n'était (17).

En quelques pages, le narrateur – narratrice en devenir – dresse le bilan d'une situation aussi désespérante qu'inespérée : l'indépendance. Le lecteur apprend alors que le père était autrefois un homme d'Église puissant et riche. Comme pour le Révérend Jones des *Fous de Bassan*, le pouvoir du père – dont le nom n'est jamais donné, il reste père, dans toute sa symbolique, sans jamais devenir papa – est géographiquement limité à son domaine, mais l'autorité dont il jouit est absolue. En réaction à ses craintes de voir son domaine englouti par son village, il s'est constitué un royaume hermétique duquel il s'est autoproclamé roi. Tout comme Nicolas Jones, il est hanté par l'idée d'une identité pure et reconstruit, dans l'espoir d'assurer la pérennité de sa lignée, une galerie d'ancêtres (103). À l'instar du roman d'Hébert, l'isolement, la paranoïa et le refus de l'hybridité mènent à la monstruosité. Aussi Alice, la narratrice, est-elle une femme-enfant convaincue d'être un garçon et son frère un « monstre » (155) incestueux dont la vie se résume à « rire, chialer et gigoter [sur sa sœur] » (59).

Bien qu'Alice incarne l'avenir et l'espoir, c'est son frère qui devient souverain : « C'est moi le maître du domaine » (130). C'est qu'Alice, par son hybridité – femme/homme, femme/enfant et femme/mère – représente une menace. Sa gémellité est par ailleurs étouffée, enchaînée et réduite au silence, en

la personne du Juste Châtiment, sa sœur jumelle, maintenue dans un état terrifiant dans le hangar. Le corps recouvert de bandelettes comme une momie, elle est conservée en captivité, face au cadavre de sa mère qu'elle a jadis accidentellement tuée. Il y a là de toute évidence une référence à Jésus Christ, comme le soulignent la capitalisation des termes et les initiales. Alice ne tarde pas d'ailleurs à lever toute ambiguïté : « Le Juste Châtiment, c'est comme ça que ça se nomme [...] On dirait de la souffrance à l'état pur, toute dans un seul paquet » (151-152).

Cette hybridité – incarnée ici par la gémellité; il conviendra plus tard de souligner la thérapie d'Alice – est soumise à un traitement somme toute monstrueux. Pourtant, le supplice dont la jeune enfant est victime est légitimé à plusieurs reprises par le bourreau, en la personne du père, qui voit dans l'application de la peine, non pas une intolérable démesure, mais une sentence appropriée : « C'est un juste châtement » (123). Le lecteur, en revanche, y distingue un déséquilibre qui n'est pas sans rappeler la définition foucauldienne du supplice. En effet, dans *Surveiller et punir*, Foucault souligne :

Le supplice est une technique et il ne doit pas être assimilé à l'extrémité d'une rage sans loi. Une peine, pour être un supplice, doit répondre à trois critères principaux : elle doit d'abord produire une certaine quantité de souffrance qu'on peut sinon mesurer exactement, du moins apprécier, comparer et hiérarchiser... (43).

Et d'ajouter :

Si la sentence doit être équitable, l'exécution de la peine est faite non pas pour donner le spectacle de la mesure, mais celui du déséquilibre et de l'excès; il doit y avoir dans cette liturgie de la peine, une affirmation emphatique du pouvoir et de sa supériorité intrinsèque. Et cette supériorité, ce n'est pas simplement celle du droit, mais celle de la force physique du souverain, s'abattant sur le corps de son adversaire (60).

Il y a dans le choix de la peine une indication temporelle, en ce que le supplice s'inscrit dans l'idée d'une société archaïque. Foucault explique par ailleurs que la modernité s'articule, entre autres, autour de la représentation du corps. Il démontre que l'entrée dans la modernité s'accompagne d'une évolution dans la manière selon laquelle le corps est perçu. Il n'est désormais plus une finalité, mais un instrument ou un intermédiaire. Il devient un moyen de privation, d'obligation et d'interdit.

Aux descriptions des visites dans le hangar s'ajoutent les séances régulières de supplices que le père s'inflige comme s'il tentait de s'avouer à lui-même sa solidarité à sa vie animale. Les enfants, conviés au spectacle auquel ils participent, également contre leur gré, sont instruits de ne pas céder aux ordres de leur père lorsque celui-ci, affaibli par la souffrance, les prie de le détacher. Le bourreau devient alors, par voie de conséquence, sa propre victime. Le lecteur peut également y voir l'allégorie d'une société totalitaire moribonde, enfermée par son refus de la modernité, donc vouée à l'autodestruction.

Si l'auteur s'applique à dessiner, à travers le portrait d'un père et de sa tyrannie, une société monstrueuse – dans laquelle l'inceste joue un rôle tout particulier –, il dépeint aussi le parcours initiatique d'une jeune fille vers la féminité et l'indépendance.

Lorsque le lecteur fait la connaissance du narrateur, il ne dispose d'aucune information portant à croire qu'il puisse s'agir d'une narratrice. Au contraire, Alice est persuadée d'être un garçon et explique les différences physiques entre

elle et son frère comme étant le résultat d'opérations chirurgicales imparfaites (elle a perdu ses attributs suite à une opération qui a par ailleurs laissé place à une cicatrice dont s'échappe du sang de temps à autre) ou d'anomalies (ses seins sont des « enflures »). L'identité de la jeune fille, profondément liée à la notion d'anormalité, est donc complètement tronquée. Elle est étrangère à elle-même, habillée de mensonges, fautive à l'ignorance dans laquelle elle a été maintenue par son père⁶³. À la mort de ce dernier, elle prend lentement conscience de sa féminité et de sa différence. À l'histoire qu'elle raconte se mêle alors une réflexion sur le genre des mots (94) et sur sa propre altérité. Ironie du sort, c'est justement sous le regard de l'autre, en l'occurrence le prince charmant/inspecteur des mines, que naît la prise de conscience de son hybridité. Alice n'hésite pas à cet effet à décrire le désarroi dans lequel elle se retrouve plongée : « Je me sens tout insécure, on dirait, depuis que je me traite de pute avec le genre des mots » (119).

Toujours est-il que c'est cette prise de conscience qui est doublée d'une puissante dimension allégorique. Ainsi, si la mort du père correspond, semble-t-il, au déclin du clergé, l'émancipation d'Alice, dont l'accouchement constitue l'accomplissement, incarne la difficile entrée du Québec dans la modernité. Or cette émancipation dont il est question, aussi inespérée soit-elle – le corps assujéti, violé et meurtri donne lieu à une naissance – s'articule davantage comme une renaissance qu'une finalité. La conclusion du roman n'annonce nul

⁶³ Le père, tout puissant, incarne à la fois pouvoir et savoir, un lien que Foucault a particulièrement étudié dans *Surveiller et Punir* (34).

autre qu'un nouveau commencement. Aussi la mort annoncée du Juste Châtiment indique-t-elle un renouveau, un avant et après J.C. que Soucy entend explorer.

Catoblépas (2001), pièce de théâtre et accessoirement suite de *La petite fille*, relate, entre autres, à travers les obstacles que rencontrent Alice et son fils, la difficulté d'une réalisation post-émancipation. Un texte dont il serait, semble-t-il, imprudent d'ignorer la portée symbolique.

Trois ans après *La petite fille*, Soucy replonge le lecteur dans la vie d'Alice. Après le royaume tyrannique du père de cette dernière, c'est l'empire dogmatique des mères que l'auteur dépeint cette fois. Si le lecteur quittait Alice sur une note d'espoir, alors qu'elle était sur le point de mettre monde à son enfant, Soucy rappelle à tous qu'il n'est pas de renaissance sans blessures ni sacrifices. Plus sombre, *Catoblépas*, à travers un dialogue presque platonicien entre deux êtres blessés convoitant un même individu, souligne l'impossibilité de s'affranchir de la monstruosité dans un monde universaliste somme toute pervers⁶⁴.

Sombre, *Catoblépas* l'est assurément. Plus encore, le texte est profondément pessimiste. Un pessimisme qui, étrangement à en juger par les événements, n'était pas palpable dans *La petite fille*. De ce fait, si la fin du premier roman laissait présager une ère nouvelle pour Alice et le Québec (dans sa dimension allégorique), Soucy met en exergue dans la pièce de théâtre la

⁶⁴ Il y a ici, encore une fois, une référence au travail de Foucault qui souligne dans *Surveiller et Punir* le caractère pervers de la société. Cette dernière définit la déviance – et par extension l'anormalité par rapport à une norme finalement arbitraire – comme étant un défaut à normaliser, mais ne soigne pas cette déviance, ne l'intègre nullement en ce qu'elle permet, en retour, de légitimer la normalité.

difficulté, voire l'impossibilité de recomposer sa modernité et d'affranchir son identité en faisant table rase de son passé, de son origine. L'auteur emmène donc cette fois le lecteur/public sur le terrain vague d'une désillusion.

Alice, la narratrice de l'histoire originelle, refait surface après vingt-ans d'enfermement dans un hôpital psychiatrique et fait part, à travers sa conversation avec une religieuse, de son vœu de retrouver son enfant Robert, le catoblépas, un fils étrange et monstrueux que la religieuse a élevé. Au-delà des discours et monologues qui peuplent le dialogue, *Catoblépas* est le récit de la reproduction d'un enfer, de l'échec d'une émancipation et du retour à la monstruosité.

Robert, objet de convoitise, n'est pas exactement un enfant comme les autres. Aussi sa différence ne tarde pas à être évoquée. La religieuse tente, à ce titre, de prévenir son interlocutrice : « Le choc que vous aurez Madame ! » (14). Alice n'est pourtant pas dupe : « De toute manière, à sa naissance, j'avais bien eu quelques soupçons, de ce qu'on n'avait pas voulu me laisser voir » (17). Pour autant, sa rencontre avec son fils n'en est pas moins terrifiante. Cette rencontre est rythmée de silences et de digressions qui contribuent à la scène une ambiance glauque, à entretenir un suspense digne des films d'épouvante. Robert est caché derrière un « paravent » (17), Alice s'approche lentement et au moment où ses yeux se posent sur son fils, elle reste figée un instant, en « pétrification » (17). La description physique du catoblépas est par ailleurs subtile en ce qu'elle ne révèle que très peu, laissant au lecteur/public le soin d'imaginer l'individu. Ainsi, en guise de portrait, Alice se contente de souligner le caractère monstrueux de son fils tout en faisant part de sa propre incompréhension face à un tel spectacle : « Je

n'arrivais pas à comprendre son visage, où la bouche se trouvait » (18) et d'ajouter que le rire du garçon somme comme un « étranglement » (18). Il s'agit ici d'une remarque fort intéressante puisque la description du garçon correspond à la définition la plus complète de la monstruosité. Non seulement le caractère laid, ignoble et terrifiant de Robert est souligné, mais son extrême fragilité est également mise en exergue. Ses membres semblent en tous points incompatibles. Aussi chaque rire le rapproche-t-il de la mort. Quelque part, son décès est déjà annoncé.

La fatalité ne concerne pas uniquement la mort du catoblépas. Sa condition est aussi le résultat d'un déterminisme auquel Alice n'a pas pu échapper; un déterminisme qui souligne l'impossibilité de son émancipation. La pièce inscrit dès lors le personnage d'Alice dans la circularité en ce que la jeune fille retrouve l'enfer de *La petite fille* dans toute sa monstruosité.

L'hybridité d'Alice - et en particulier sa gémellité – joue un rôle tout aussi important dans *Catoblépas*. L'hybridité, caractérisée entre autres par la présence à sa naissance de sa sœur jumelle, poursuit Alice jusque dans l'accouchement de sa propre fille, Ghislaine, puisque cette dernière n'est pas l'unique être à sortir du corps de la jeune fille. Elle est accompagnée par son frère jumeau, en la personne de Robert, dont l'apparence horrifie les gens du village : « Dieu nous assiste... » (22). Aussi l'accouchement s'inscrit-il dans la continuation, comme la suite logique et inévitable d'une vie au déroulement gravé dans la terre. Les enfants ne naissent pas dans la clarté du jour, mais s'arrachent du ventre éclaté d'Alice dans

une furieuse éruption, profondément organique, mêlant la terre et le corps, un « vomissement de boue et de sang » (21).

Si la petite fille qui s'échappe du corps en ruines de sa mère incarne l'espoir et la vie, Robert, véritable abomination, enchaîne définitivement Alice à son passé et lui rappelle qu'il n'est pas de re-création dans la consanguinité. Après la naissance de son fils, Alice s'évanouit avant de se réveiller dans un hôpital psychiatrique, purgatoire pour les fous, qui s'occupera avec une efficacité déconcertante de sa normalisation, c'est-à-dire de sa destruction, pendant vingt ans.

C'est par conséquent ravagée par deux décennies d'enfermement et de torture qu'Alice revient devant le lecteur (ou apparaît devant le public⁶⁵). Son fils, Robert, enlevé à sa mère, connaît somme toute un sort similaire. Il a passé son enfance à « écouter de la rumeur à travers les murs d'une chambre » (15). Or, il ne s'agit pas là d'une simple analogie anecdotique. Il semblerait en effet que les vingt ans qui séparent – dans le texte – *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de *Catoblépas* marquent une transition entre le corps en tant que finalité – imagé par les supplices – et en tant que moyen et intermédiaire. Il s'agirait dès lors, tout au moins selon l'approche foucauldienne, d'un passage à la modernité, caractérisé par le règne des instituts de normalisation et l'avènement d'une société perverse.

⁶⁵ La question du passage du roman à la pièce se pose inévitablement. Or, ici, ce passage semble curieusement naturel. La langue d'Alice se prête extrêmement bien à l'écriture dramatique en ce qu'elle s'inscrit dans l'oralité la plus complète. Qui plus est, la structure de la pièce, à savoir une confrontation de monologues, ne présente pas de rupture brutale avec le texte de *La petite fille* puisque ce dernier s'apparente davantage à un monologue à entendre qu'à lire.

L'institut dans lequel Robert est confiné est censé le normaliser, en d'autres termes, faire de lui un individu normal, conforme aux attentes de la société. Pourtant, sa déviance est entretenue et sa monstruosité germe au contact du traitement que les mères, toutes puissantes et savantes, lui réservent. Ce traitement, qui consiste à le laisser enfermé dans une pièce sombre et à lui livrer de très jeunes filles, contribue à transposer sa monstruosité physique sur le plan psychologique. Né de l'inceste, le voilà pédophile. Alice, dans un dernier effort, tente de le libérer de l'emprise des mères, d'une perverse entreprise de normalisation, de l'arracher à sa monstruosité.

La dimension allégorique, qu'il serait difficile d'ignorer étant donné la portée symbolique de *La petite fille*, emmène une nouvelle fois, semble-t-il, le lecteur/public sur les terres du Québec. Si la première rencontre avec Alice soulignait de la difficulté d'une entrée dans la modernité pour un Québec fraîchement libéré du poids de la tradition, cette deuxième rencontre avec la jeune fille se révèle beaucoup plus sombre et fait état, par sa forme notamment, d'une rupture culturelle terrifiante qui signe l'échec de l'entreprise émancipatoire du Québec.

Dans la continuation logique de l'histoire originelle, *Catoblépas* ne comporte aucune référence spatio-temporelle. Il faut néanmoins remarquer chez Soucy la présence d'indicateurs, aussi implicites soient-ils, qui témoignent d'une époque ou du développement d'une société. Force est de constater en effet que les œuvres de l'auteur sont tout particulièrement peuplées de vestiges d'églises et autres lieux culturels, comme s'il s'agissait pour Soucy de dépeindre une

civilisation en reconstruction, ancrée malgré elle dans une religiosité archaïque avec laquelle il est difficile de composer.

Dans un entretien accordé à Stéphanie Jasmin, publié avec *Catoblépas*, Soucy reconnaît son attirance prononcée pour le sacré et déclare que s'il ne s'est jamais senti aliéné par la religion, dans le sens qu'elle n'a jamais représenté pour lui aucune autorité morale, il faut admettre que c'est à « la tradition religieuse [que nous] devons notre civilisation » (68). Aussi la religion n'a-t-elle pas dans les romans de Soucy une simple valeur référentielle ou historique. Elle habite, au contraire, les textes de l'écrivain québécois pour qui le religieux « reste [chez l'homme] une dimension essentielle qui pose de nos jours un véritable problème de civilisation » (69).

Il semblerait par conséquent que Soucy ne se prononce pas forcément favorablement pour une recomposition de la modernité telle que les acteurs de la Révolution tranquille l'avaient envisagée. L'auteur avoue déjà ne pas ressentir la rancœur que les gens de la génération précédente – ayant vécu dans la tourmente de la Révolution tranquille – éprouvent vis-à-vis de l'Église. Abandonner toute religiosité et clamer haut et fort que « Dieu est mort » ne constitue pas pour Soucy une libération en soi. Il s'agit davantage d'une aberration, issue d'un refus de l'hybridité. Le christianisme, aussi aliénant puisse-t-il être, ne repose pas uniquement sur un tissu d'incohérences. Or, le problème est là. Ce combat déchirant n'a pas forcément lieu d'être ou peut-être est-il mal entrepris. Comme Soucy l'indique,

La religion traditionnelle ne s'est pas dépassée vers des formes de conscience supérieure, dégagée des aliénations, et libre de se fonder dans une rationalité élargie. Au contraire, elle a laissé place à un foisonnement de croyances incohérentes qui relèvent immédiatement de la superstition (69).

Le « foisonnement » dont Soucy fait état, se révèle, dans le cadre de cette étude notamment, très intéressant dans la mesure où il naît véritablement du refus de l'hybridité. D'une conception universaliste, dogmatique et par conséquent dangereuse de la vie, le Québec serait dès lors passé brutalement à une nouvelle conception de la société, cette fois désacralisée, théâtre d'un pullulement de charlatans et de nouveaux tyrans : une société libérée du poids de la tradition, émancipée, mais finalement tout aussi monstrueuse. Peut-être s'agit-il de la raison pour laquelle Soucy se prononce pour « une société laïque, sécularisée, mais où, par-delà le religieux, serait préservé le sens du sacré, car sans le sacré, il n'y a plus rien d'humain qui tienne » (70).

Il faut reconnaître que la rupture brutale dont il est question est particulièrement palpable dans le style adopté par Soucy. La qualité de l'auteur réside, entre autres, dans son aisance à transposer les émotions, à fracturer la langue et à y injecter la vie, à user de néologismes et s'affranchir des codes pour dire les sentiments. Aussi la pièce n'est-elle pas uniquement le lieu d'un dialogue entre deux femmes, mais davantage le terrain d'un affrontement fatal entre deux langues, d'une profonde rupture.

D'une part, il y a la religieuse aristocratique et sa langue soutenue, aiguillée comme une lame, découpant la réalité avec une précision chirurgicale; de l'autre, il y a la langue d'Alice, ravagée par vingt ans de pilules, de dressage

médical, une langue démolie telle une ville au lendemain d'un bombardement. Bien que différentes, les deux femmes deviennent, à travers leurs discours, deux jumelles déchirées se réclamant d'une maternité et convoitant un même objet : un enfant monstrueux, élevé par l'une et enfanté par l'autre, dont le meurtre sacrificiel après la tombée du rideau semble inévitable. Cette opposition n'en est donc finalement pas une. Il s'agit a contrario d'une incompatibilité qui relève de la monstruosité. Les discours stylistiquement profondément distincts se révèlent somme toute identiques. Ainsi, si les deux femmes parvenaient à transgresser cette incompatibilité qui les sépare, elles pourraient s'entendre, à savoir prendre conscience de leur enjeu commun et éviter la tragique fin que leur désaccord annonce. Les plaidoiries évoquent en effet des desseins similaires. En témoigne le besoin maternel d'isoler l'enfant, de le soustraire du monde qui l'entoure (32), de le droguer pour le protéger (28), de poser un oreiller sur son visage pour lui épargner la souffrance (57), de le sacrifier (58).

Dans cette confrontation fatale, dont l'issue originellement incertaine tend à se profiler, la langue d'Alice, en ruine, chancelante, saisit la complexité du monde avec une pertinence déconcertante. Elle cerne les émotions et rend véritablement l'indicible sensible. Cette langue basilectale – c'est-à-dire la plus éloignée possible de sa forme de prestige – se fait l'écho d'un mal-être profond et le style qu'elle oppose à la langue soutenue de la religieuse n'est pas sans rappeler l'expérience du joul⁶⁶. Cela étant, la langue d'Alice ne s'apparente pas au joul.

⁶⁶ Le joul est un sociolecte de langue française provenant de la culture populaire québécoise. Le nom viendrait d'une tendance de certains locuteurs dans les années 30 à dire « joul » à la place de « cheval ». Si certains journalistes, universitaires ou écrivains encensent la valeur identitaire que

Il ne s'agit pas non plus d'un créole, malgré le fait que la langue de la jeune fille soit davantage une langue à entendre qu'à lire. Ainsi l'énonciation renvoie-t-elle davantage à un processus de créolisation – et non de créolité – qu'il convient d'expliquer.

En dépit des vingt ans qui séparent l'Alice du roman de celle de la pièce, sa langue est toujours celle d'une enfant. Il s'agit d'une langue naïve, libérée des codes, à la syntaxe éborgnée; une langue habitée par une myriade de conceptions – de Spinoza⁶⁷ à Kant, de la *Bible* aux « dictionnaires » –, quelle qu'en soit leur véracité. Il s'agit par conséquent d'une langue, qui, par son éternelle disposition à la confiance, est façonnable comme l'argile, pénétrable en tout point. Or, c'est là que réside la créolisation : dans l'ouverture des frontières, dans le contact enrichissant des cultures, dans l'interpénétrabilité dans tout ce que le terme recèle de créateur, ce que la modernité a de plus beau à offrir.

confère le joual en ce qu'il s'agit du français québécois parlé au Québec uniquement, d'autres comme André Laurendeau, préfèrent souligner les tares linguistiques du joual qui ne permettent pas au sociolecte de s'imposer face à une langue de prestige. Le rapprochement avec le créole est évidemment pertinent. S'agit-il pour autant d'une créolisation ? Henri Wittman, dans un article intitulé « Le Joual, c'est-tu un créole ? » (1973) définit davantage le joual comme une langue hybride que comme un créole : « L'hybridation présuppose une situation de diglossie dans laquelle la langue des ancêtres est menacée par une langue de prestige dominante super ordonnée; un bagage génétique autre que celui de la créolisation » (89).

⁶⁷ La monstruosité d'Alice est également soulignée par ses lectures qui semblent émaner d'une profonde instabilité. Aussi Alice lit-elle la *Bible* et Spinoza, connu pour avoir lutté contre l'emprise de la religion et la sacralisation de la politique, notamment dans le *Traité de la réforme de l'entendement* (1961) et l'*Éthique* (1977).

Conclusion : une tendance générale à la créolisation ?

Au-delà des différences primordiales qui séparent les Antilles du Québec, les deux régions éloignées de plusieurs milliers de kilomètres font face à une situation somme toute similaire. Il semble nécessaire en effet d'affirmer une identité afin de répondre à des besoins de la plus grande importance, notamment celui d'exister. Si les termes de politique, de pouvoir ou encore de législation effleurent l'esprit lorsqu'il s'agit de se concentrer sur la construction d'une identité, il faut reconnaître que l'art, compte tenu de sa puissance symbolique, peut également jouer un rôle de premier plan. Aussi la littérature a-t-elle les propriétés d'une chambre noire dans laquelle se révèlent les nuances, les couleurs et les contrastes; une pièce sombre dans laquelle dansent les spectres du passé et où s'agitent les enjeux de demain. Or, si la littérature possède les vertus d'un catalyseur, c'est peut-être tout simplement, parce qu'elle naît de la friction des éléments, parce que son matériau, la langue, est intimement lié à son peuple, ses valeurs et son histoire, parce que c'est, semble-t-il, tout autant la société qui peint l'auteur que l'auteur qui peint la société.

Affirmer une identité, quelle qu'elle soit et quel qu'en soit le moyen, reste une entreprise extrêmement délicate, surtout lorsque les acteurs de la construction de cette identité sont divisés, hantés par l'idée de pureté d'une part, conscients de leur nature hybride de l'autre. Il en est de même dans le cadre de la définition d'une identité littéraire. À ce sujet, les efforts antillais et québécois représentent des cas d'un grand intérêt.

Certes, les liens entre Aimé Césaire et Gaétan Soucy ne sont pas évidents, les textes de Patrick Chamoiseau et d'Anne Hébert ne se ressemblent finalement que très peu, et pourtant, il y a cette même envie de dessiner une identité, un besoin similaire, ontologique, voire presque suicidaire d'exister au sein d'une francophonie qui broie les différences et écrase les altérités. Les auteurs antillais et québécois, malgré leurs différences, sont par conséquent confrontés à une situation très inconfortable. Il leur est nécessaire, pour exister, de se différencier et se détacher du sacrosaint modèle français sans pour autant tomber au piège de la déviance. Aussi faut-il donc éviter la trivialisation et l'exotisation qui rendent le travail émancipatoire horriblement vain.

Pour illustrer ce combat aussi tragique que compliqué, j'ai décidé d'adopter tout au long de mon travail, naïvement peut-être, une démarche chronologique. J'ai voulu montrer en quoi une entreprise commencée dans les années 1930 dans les Antilles pouvait se poursuivre dans une contrée radicalement différente, en l'occurrence le Québec, quelque cinquante ans plus tard. J'y ai pointé des différences et noté des similitudes. J'y ai soulevé des problèmes et déchiffré des sens plus profonds. J'y ai évoqué des questions et

dressé des conclusions. J'ai en tout et pour tout apporté ma sensibilité à la lecture d'œuvres choisies – dont certaines m'avaient également été conseillées - en m'intéressant sur un détail en particulier : le recours constant, dans tous les textes étudiés, à la monstruosité.

Force est de constater en effet que dans un monde qui voit le triomphe de l'hyperréalité et du spectaculaire⁶⁸, la monstruosité fascine et interpelle. Cette monstruosité ne se résume en aucun cas à une simple laideur ou encore à l'unique expression d'une atrocité. Il s'agit au contraire, comme le *Petit Robert* l'indique d'une « anomalie congénitale très grave et apparente, compromettant plusieurs fonctions importantes de l'organisme, et le plus souvent incompatible avec la vie ». Or cette définition, aussi organique soit-elle, s'applique de manière très intéressante aux cas antillais et québécois car la monstruosité est apparente sur plusieurs plans : elle est palpable à la fois dans le fond, comme en témoignent les sujets abordés (hybridité, anthropophagie, inceste) et dans la forme comme le soulignent les entreprises de recréation d'une langue et de créolisation. Cette monstruosité est également sensible vis-à-vis de l'attitude des auteurs, penseurs et éditeurs français métropolitains qui ont eu à cœur, durant des décennies de récupérer, d'utiliser et d'exhiber les rares auteurs francophones avides de reconnaissance.

Mais la monstruosité dont il est question est davantage un outil qu'une tare. Aussi a-t-elle un rôle démonstratif d'une valeur inestimable lorsqu'il s'agit

⁶⁸ Il y a là une référence à Jean Baudrillard dont j'ai parlé plus tôt dans mon travail à propos des changements opérés dans la société à travers le progrès des technologies de l'information.

de pointer du doigt, de dénoncer et d'évoquer des problèmes devant lesquels les discours politiques semblent impuissants. Cette monstruosité est par conséquent nécessaire car l'affirmation d'une identité semble passer par une étape inévitable de monstration dans laquelle l'hybridité de l'identité littéraire se doit d'être amplifiée et mise en valeur.

Le travail de (re)construction en amont de toute affirmation d'une identité est d'autant plus délicat lorsque cette dernière repose sur une pluridimensionnalité. Force est de constater en effet que les Antilles et le Québec sont deux régions au caractère bicéphale, pas nécessairement dans le sens monstrueux du terme, mais plutôt dans un sens qui a beaucoup intéressé les critiques, à savoir métis. Pourquoi avoir dès lors utilisé la monstruosité pour s'interroger sur la question du métissage ? C'est une question qui m'a souvent été posée. Le métissage, il est vrai, fait d'habitude l'objet d'encensements, de plaidoyers ou encore d'apologies. Il ne s'agit pas pour moi de contrebalancer cette tendance, au contraire. La réponse est finalement simple : la monstruosité n'habite pas les romans de fait. Elle naît, dans tous les romans, du refus de l'hybridité.

Aussi la monstruosité n'existe-t-elle pas en soi comme un état préexistant toute démarche. Elle ne désigne pas une situation originelle. Elle se construit, a contrario, à travers un projet de (re)composition quelque peu inadapté. De ce fait, bien que les projets antillais et québécois aient des enjeux radicalement différents, ils souffrent tous deux, semble-t-il, d'une recherche de pureté incompatible avec l'élan de créolisation lié à la mondialisation. La situation reste néanmoins délicate, et je ne prétends aucunement savoir comment résoudre le problème. Je

me contente, lâchement il est vrai, de souligner une tendance, de constater un malaise, illustré par le recours constant à la monstruosité.

Le malaise est indubitablement dû à la difficulté de la tâche. Il y a dans toute construction d'identité un double processus à l'œuvre. Un besoin inévitable de rupture accompagné d'une nécessité ontologique de retour aux sources. Or, il s'agit d'un équilibre extrêmement délicat à assurer. À cela s'ajoute souvent, en réponse au besoin d'être définissable, une tendance essentialiste, une recherche de pureté vouée à l'échec. L'hybridité est parfois difficile à assumer. Fanon et Glissant ont bien essayé de le démontrer. Leurs travaux sur les Antillais ont prouvé avec détermination l'existence d'un métissage à l'origine du peuplement. Un métissage que certains mouvements – le panafricanisme notamment, ainsi qu'une certaine branche de la négritude - ont tenté d'ignorer et dont Maryse Condé a pris conscience lors de son expérience en Afrique.

Difficile à assumer, l'hybridité n'en reste pas moins essentielle. Les auteurs antillais et québécois n'hésitent pas à user d'images et d'allégories pour le souligner. Aussi la présence du bidonville Texaco est-elle, sous la plume de Chamoiseau, nécessaire à un Fort-de-France en plein mouvement d'urbanisation en ce qu'elle est garante de l'histoire et de la culture créoles, ou encore le sacré, pour Soucy, nécessaire à un Québec en sécularisation par le brin d'humanité qu'il assure⁶⁹.

⁶⁹ Ces démonstrations sont par ailleurs, chez les deux auteurs, accompagnées d'une tentative de (re)création linguistique, représentative d'une nécessité d'hybridation littéraire. La littérature au service de l'identité et vice-versa.

Par contraste, le refus de l'hybridité mène à la monstruosité dans tout ce qu'elle a de plus atroce et moribond. Il ne s'agit pas d'une monstruosité gratuite, mais comme cela a été mentionné plus tôt, démonstrative. Elle s'inscrit dans le fond et la forme des romans et souligne l'urgence d'une situation dont le caractère fatal est toujours suggéré. Ainsi, dans le cadre des romans québécois étudiés, il s'avère important de noter une tendance aussi curieuse que révélatrice : la récurrence de l'infanticide. Là encore, compte tenu de la dimension allégorique des textes, il serait regrettable de ne pas tenter de déchiffrer le sens de cette tendance.

Le Québec, tel qu'il est dépeint par les écrivains et écrivaines choisis, est un lieu où naissent les enjeux d'une recomposition de la modernité, c'est-à-dire un Québec où s'agitent les débats de la Révolution tranquille. Il y est question d'émancipation, de sécularisation, de souveraineté et d'indépendance, d'une ère nouvelle incarnée, entre autres, dans les romans par l'enfant. Or, cet enfant est menacé. S'il peut jouir d'une certaine liberté, cette dernière reste fatalement limitée en ce qu'il est impossible pour l'être de se réaliser. Ainsi l'enfant devient à travers sa mort le symbole d'une destruction par l'intérieur. Les cousines Atkins périssent avant même de connaître l'amour, la sœur d'Alice, Ariane, s'éteint dans la douleur et les enfants de la même Alice, Robert et Ghislaine sont étouffés par une société où il ne fait plus bon vivre⁷⁰.

⁷⁰ Ce malaise est tout aussi visible pour les écrivains migrants venus au Québec en quête d'opportunités. Dans *le Mangeur* (2006), Yin Chen, auteure sino-canadienne évoque avec puissance la difficulté d'une survie dans la modernité. Une fois encore, l'allégorie du Québec est

Si les romanciers ne présentent pas dans leurs œuvres de solutions – une tâche qui ne leur est traditionnellement pas attribuée – ils participent de manière symbolique et imagée à la réflexion à travers un effort de dénonciation. Aussi les œuvres démontrent-elles que l’affirmation d’une identité repose sur le relatif. Il est somme toute impossible d’exister sans faire état de l’autre à l’intérieur et à l’extérieur de soi.

De ce fait, s’il n’est jamais question – textuellement du moins – de métissage ou d’altérité, les auteurs semblent avoir progressivement abandonné toute forme de pureté linguistique au profit de formes créolisées prenant en compte la complexité du monde. Par conséquent, c’est par une voie subtile, alliant images et allégories, néologismes et efforts stylistiques que les romans choisis mettent en avant un discours du métissage⁷¹. Aussi se dégage-t-il dans les projets d’affirmation d’identités une nécessité de tolérance et de gratitude vis-à-vis de l’altérité, un besoin de composer non pas seul, en se repliant sur soi, mais avec le monde.

très sensible et c’est à travers les traits d’un père anthropophage et d’une fille constamment troublée par ses origines, formant une « espèce monstrueuse et menacée » (11) que Chen souligne un problème cher aux écrivains québécois.

⁷¹ Pour Robert Toumson, auteur d’un article intitulé « Les archétypes du métissage » (2002), la tendance du discours au métissage et du refus de la pureté s’articulent comme « l’un des aspects les plus manifestes de l’idéologie post-coloniale contemporaine de la représentation identitaire » (121).

Références bibliographiques

Bernabé, Jean. Fondal-natal. Paris : L'Harmattan, 1983.

Baudrillard, Jean. L'Échange symbolique et la mort. Paris : Gallimard, 1976.

---. Simulacres et simulation. Paris : Galilée, 1985.

Bishop, Neil B. « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert ». Voix et Images vol. 9. 1984. 113-129.

Césaire, Aimé. Cahier d'un retour au pays natal. Paris : Présence Africaine, 1983

---. Discours sur le colonialisme. Paris : Présence Africaine, 1955.

---. Et les chiens se taisaient. Paris : Présence Africaine, 1958.

---. Les armes miraculeuses. Paris : Gallimard, 1970.

Chamoiseau, Patrick. Chronique des Sept misères. Paris : Gallimard, 1986.

---. Éloge de la créolité. Paris : Gallimard, 1989.

---. Texaco. Paris : Gallimard, 1992.

Chen, Yin. Le Mangeur. Montréal : Boréal, 2006.

Condé, Maryse. Le cœur à rire et à pleurer ; Contes vrais de mon enfance. Paris : Robert Laffont, 1999.

--- entretien. « La race n'est pas primordiale ». 15 décembre 2007.
http://www.unesco.org/courier/2000_11/fr/dires.htm. Mot clé: Maryse Condé.

Confiant, Raphaël. Aimé Césaire : Une traversée paradoxale du siècle. Paris : Stock, 1994.

Eddie, Christine. « Le 20^e siècle de la culture québécoise : la quête d'une identité ». 2002.

http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/IVCulture.pdf

Fanon, Frantz. Peau noire, masques blancs. Paris : Éditions du Seuil, 1952

---. Les damnés de la terre. Paris : Éditions du Seuil, 1961.

Foucault, Michel. Surveiller et punir. Paris : Gallimard, 1975.

Glissant, Édouard. Le discours antillais. Paris : Gallimard, 1997.

---. Entretien avec Lise Gauvin. « L'imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant ». Études françaises vol. 28. 1992. 11-22.

---. L'Intention poétique. Paris : Gallimard, 1997.

---. Poétique de la relation. Paris : Gallimard, 2009.

Gontran-Damas, Léon. Névralgies. Paris : Présence Africaine, 1966.

---. Pigments. Paris : Présence Africaine, 1962.

---. Entretien avec V.Y. Mudimbe, 1973.

http://www.lehman.edu/ile.en.ile/paroles/damas_mudimbe.html.

Hébert, Anne. Kamouraska. Paris : Seuil, 1970.

---. Les Fous de Bassan. Paris : Gallimard, 1982.

Kesteloot, Lilyan. Histoire de la littérature négro-africaine. Paris : Arago, 2004.

Laferrière, Dany. Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer. Montréal : VLB éditeur, 1985.

---. Pays sans chapeau. Montréal : Boréal, 2006.

---. Entretien. 2000. 15 décembre 2007.

http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/laferriere_celivre.html

Lévi-Strauss, Claude. Tristes tropiques. Paris : Plon, 1955.

Milne, Lorna. Patrick Chamoiseau : Espaces d'une écriture antillaise. New York : Francopolyphonies, 2006.

Said, Edward. L'Orientalisme. Paris : Éditions du Seuil, 2005.

Sartre, Jean-Paul. Préface à *Les damnés de la terre*. Paris : Éditions Maspero, 1961.

Soucy, Gaétan. L'Acquittement. Montréal : Boréal, 1997.

---. Catoblépas. Montréal : Boréal, 2001.

---. La petite fille qui aimait trop les allumettes. Montréal : Boréal, 1998.

---. L'Immaculée conception. Montréal : Boréal, 1994.

Spinoza, Baruch. Éthique. Paris : Gallimard, 1994.

---. Traité de la réforme de l'entendement. Paris : Flammarion, 1993.

Schwarz-Bart, Simone. Ton beau capitaine. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

Toumson, Robert. « Les archétypes du métissage ». Dans Voisset G. et Gontard M, *Écritures caraïbes*, n. 10. Presses universitaires de Rennes, 2002.

Van den Avenne, Cécile. « Donner en français l'illusion du créole - Mélanges de langues et frontières linguistiques - Positions de linguistes sur l'écriture littéraire »

dans Brasseur P., Véronique D. (ed.) Mondes créoles et francophones. Paris : L'Harmattan, 2007.

Wargny, Christophe. Haïti n'existe pas. Paris : Autrement, 2004.

Wittman, Henri. « Le Joual c'est-tu un créole ? ». *La Linguistique*. 9.2: 83-93, 1973.