

Asie du Sud-Est

CAMBODGE ● LAOS ● VIÊT-NAM



Éric Leroux, *Deuil jaune et bleu*, 1997.

S'il existe un ensemble non négligeable de textes en langue française inspirés par le Cambodge et le Laos : récits des explorateurs et des voyageurs d'Auguste Pavie à Pierre Loti ou Guy de Pourtalès, romans d'exotisme ou d'aventure – le *Sao Van Di* de Jean Ajalbert, qui fut très lu et apprécié au début du siècle ; le *Sao Keo* de Pierre Billotey, qui propose une élégante variation sur le thème du « décivilisé » ; *La Voie royale* d'André Malraux, superbe intrusion de la métaphysique dans le roman colonial... –, bien peu sont l'œuvre de Cambodgiens ou de Laotiens.

L'influence littéraire française est surtout visible dans les littératures de langue kmère ou lao : il s'y développe depuis les années trente des formes romanesques en rupture de tradition, racontant des histoires très sentimentales, donnant la primauté aux individus et à leurs émotions personnelles. On peut cependant découvrir quelques textes francophones originaux. Makhali-Phal (pseudonyme de Pierrette Guesde, née au Cambodge d'un père français et d'une mère cambodgienne) a publié plusieurs romans qui reconstituent la vie dans le Cambodge ancien – *La Favorite de dix ans* (1940) – ou l'horizon légendaire de la culture khmère – *Narayana ou Celui qui se meurt sur les eaux* (1942). Amphay Doré (né à Luang-Prabang en 1940 d'un père français et d'une mère laotienne) a retracé dans *L'École de la forêt* (Vientiane, 1974) son initiation spirituelle bouddhique. Les témoignages personnels du roi Norodom Sihanouk, *Souvenirs doux et amers* (1981) et *Prisonnier des Khmers rouges* (1986) contiennent des pages d'une subtile et ironique acuité.

Dans le cadre des littératures francophones, bien que plus abondante que les littératures cambodgiennes ou laotiennes de langue française, la littérature vietnamienne d'expression française fait un peu figure de parente pauvre. Elle n'apparaît ni dans le nouveau *Dictionnaire Universel de Littérature* publié par les PUF en 1994, ni dans l'*Encyclopédia Universalis* – pas plus à la rubrique « Littérature vietnamienne » qu'à la rubrique « Littérature francophone ». Le plus connu des écrivains vietnamiens d'expression française, Pham Van Ky, n'est pas mentionné dans la dernière édition du Petit Robert et dans la précédente édition il y était confondu avec un autre écrivain – Pham Duy Khiem qui se trouve, dans l'édition récente, enrichi de *Frères de sang*, roman de... Pham Van Ky.

VIÊT-NAM

La littérature vietnamienne francophone est presque ignorée par les chercheurs et universitaires français qui ne lui ont consacré que quelques rubriques dans le cadre d'anthologies des littératures francophones. Seules exceptions notables, un article du professeur Pham Dan Binh¹ et une conférence de l'écrivain Cung Giu Nguyễn² prononcée devant le cercle francophone de Nha Trang le 3 janvier 1993. Le seul ouvrage traitant de la littérature vietnamienne a été rédigé en anglais par un chercheur américain – Jack A. Yeager³ – et c'est également aux États-Unis qu'a été publiée une thèse⁴ sur Pham Van Ky. Cependant cette littérature ne saurait être assimilée à un phénomène marginal, tant en ce qui concerne le nombre que la qualité des auteurs. De 1913 – date de la publication de *Mes heures perdues*, recueil de poèmes de Nguyen Van Xiem – à nos jours, on peut recenser de manière non exhaustive, une centaine d'ouvrages de fictions écrits par 47 écrivains : 62 œuvres en prose – 34 romans, 18 volumes de contes, 8 autobiographies, 2 recueils de nouvelles –, 31 plaquettes de poésie et 6 pièces de théâtre.

Pham Van Ky, le plus intégré des écrivains vietnamiens francophones, auteur de dix romans et recueils de nouvelles, quatre plaquettes de poèmes, trois pièces de théâtre, publiés par les grands éditeurs parisiens Fasquelle, Le Seuil, Grasset, Gallimard, a reçu en 1961, le Grand Prix de l'Académie Française pour son roman *Perdre la demeure* (1961). Aussi convient-il, pour faire mieux connaître cette littérature trop ignorée, d'en retracer la genèse et l'évolution, d'en préciser les grands thèmes avant de s'interroger sur ses perspectives.

GENÈSE DE LA LITTÉRATURE VIETNAMIENNE FRANCOPHONE

L'apparition de la littérature vietnamienne francophone est évidemment liée à la colonisation française et à l'influence culturelle qui en résulte et ne peut se développer que lorsque les élites vietnamiennes sont suffisamment francisées pour former un public et un vivier d'auteurs. La France pénètre au Viêt-nam en 1858 et assoit définitivement son hégémonie à partir de 1895. Ce n'est qu'après

1. Pham Dan Binh, « Écrivains vietnamiens de langue française », *Cahiers d'Études vietnamiennes*, Université Paris VII, n°11, 1994, p. 9.

2. Cung Giu Nguyễn, « La littérature francophone au Vietnam », in *Quelques activités du cercle francophone*, Province de Khanh Hoa, 1^{er} trimestre 1993, p. 1-20.

3. J. A. Yeager, *The Vietnamese Novel in French : a literary Response to Colonialism*, Hanover, New Hampshire University Press, 1990.

4. Nguyễn Hon Nhiem Lucy, « L'échiquier et l'antinomie : Je/moi comme signe et substance du conflit Occident/Extrême Orient dans les œuvres de Pham Van Ky », University of Massachusetts, Amherst, 1992.

1918 que le centralisme jacobin investit véritablement le domaine scolaire⁵ et reproduit, dans le contexte colonial, le modèle français. Certes, une faible proportion seulement de la population vietnamienne est concernée, puisque l'enseignement franco-vietnamien – où la place du français est minoritaire dans le primaire – ne scolarise que 1,8% de la population en 1931, 3% en 1941. Compte tenu de l'effet cumulé de l'enseignement du français pendant les années antérieures, on peut estimer que la proportion de francophones au Viêt-nam, à la veille de la seconde guerre mondiale n'excède pas 5% – environ 1 million –, dont une faible proportion – probablement moins de 1% – est parfaitement bilingue⁶. Cependant, les Vietnamiens maîtrisant le français sont suffisamment nombreux pour susciter des vocations littéraires et former un public qui se surajoute au public européen.

Ce développement de la francophonie dans le champ littéraire vietnamien est solidaire de deux autres phénomènes qui manifestent parallèlement l'influence de la culture française : le remplacement de l'écriture en *nôm* – dérivée du chinois – par l'écriture romanisée – le *quốc ngữ* – et la naissance d'une littérature vietnamienne en prose influencée par la littérature française.

C'est au XVI^e siècle que le Jésuite Alexandre de Rhodes met au point le *quốc ngữ*, mais la transcription en alphabet latin de la langue vietnamienne reste longtemps réservée aux milieux catholiques, d'autant plus que cette écriture est considérée par les lettrés patriotes formés à la culture chinoise comme le symbole de la colonisation. Cependant, au début du XX^e siècle, toute une série de facteurs – et notamment la victoire japonaise de 1905 sur les Russes – convainquent les intellectuels vietnamiens de la nécessité de la modernisation et, à la suite de Phan Boi Chau et des autres animateurs de l'École de la Juste Cause, les nationalistes vietnamiens se convertissent au *quốc ngữ*. Cette écriture de l'opresseur colonial devient un instrument de diffusion de la culture nouvelle et un vecteur de propagation du nationalisme vietnamien. C'est à partir de 1930, en particulier avec le développement de la presse quotidienne et hebdomadaire et des revues littéraires que s'établit la suprématie définitive du *quốc ngữ*. On assiste alors à la montée d'une génération d'écrivains souvent issus de la petite bourgeoisie citadine, sortis des écoles franco-annamites et imprégnés de culture occidentale⁷. C'est dans le milieu bilingue que se recrutent en majorité les promoteurs de la nouvelle littérature en langue vietnamienne qui s'éloigne de l'orbite chinoise pour s'inspirer des modèles occidentaux. Ce qui se traduit par le développement de la prose – peu représentée dans la littérature traditionnelle – et surtout l'apparition de nouveaux genres : le roman et la nouvelle. La poésie d'alors s'éloigne des modèles chinois, rejette la métrique Tang et privilégie le lyrisme et l'expression des sentiments personnels. Les prosateurs – qu'ils s'inspirent du romantisme du groupe littéraire autonome animé par Khai Hung et Nhat Linh, ou du courant réaliste représenté notamment par Ngo Tat To et Nguyễn Công Hoan – défendent les droits de l'individu contre la structure oppressive de la famille traditionnelle, contre le pouvoir corrompteur des élites mandarinales, contre l'exploitation coloniale. En ce sens, Pierre Bandon peut affirmer à juste titre :

5. Dans les années trente, l'enseignement du français et en français qui a connu, depuis vingt ans, un certain développement, rassemble dans le primaire 60000 à 70000 élèves, dans le secondaire 6000 élèves, dans le supérieur de 1000 à 15000 étudiants.

6. Trinh Van Thao, *L'École française en Indochine*, Paris, Karthala, 1995.

7. Nguyễn Phú Phong, « L'avènement du *quốc ngữ* et l'évolution de la littérature vietnamienne, quelques considérations linguistiques », *Cahiers d'Études vietnamiennes*, n°11, p. 3-25.

Au Viêt-nam en particulier, l'influence la plus durable que notre langue ait exercé ne se mesure peut-être pas au nombre et à la qualité des locuteurs francophones mais à l'importance de sa contribution à l'enrichissement du vietnamien dont la structure de la phrase au contact du français a acquis plus de valeur logique, s'est incorporée des articulations à la fois plus souples et plus rationnelles⁸.

ENTRE LITTÉRATURE COLONIALE ET LITTÉRATURE NATIONALE

C'est dans ce milieu que naît la littérature vietnamienne francophone. Compte tenu de l'influence réciproque de la restructuration du champ littéraire et des mutations politiques, économique et sociales, on peut distinguer trois périodes : de 1913 à 1945, la littérature est sous influence coloniale, à l'école de l'Occident ; de 1945 à 1975 la littérature part à la recherche de sa vocation nationale et universelle, à l'épreuve des guerres, coloniale, étrangère et civile ; de 1975 à 1997, la littérature se fait en quête d'une nouvelle identité.

Jusqu'en 1945, l'influence de la littérature vietnamienne francophone reste le plus souvent cantonnée aux limites de la colonie, puisque sur 44 ouvrages, 32 ont été publiés à Saïgon ou à Hanoï. Sur 25 œuvres en prose, 3 seulement sont parues en métropole. Les écrivains font leurs gammes et l'on observe une grande variété des œuvres : 13 plaquettes de poésie, 12 recueils de contes, 7 romans – dont les plus représentatifs sont *Le Roman de Mademoiselle Lys* (1921), *Bà Dam* (1930), *En s'écartant des ancêtres* (1939) et *Celui qui règnera* (1945) –, 6 pièces de théâtre, 5 autobiographies, une nouvelle de Hoang Xuân Nhi, *Ngoc, l'étudiant pauvre* (parue dans le numéro daté du 1^{er} janvier 1939 du *Mercure de France*) et un recueil de contes et nouvelles de Lukhê, *La Douleur secrète* (sans date précisée, mais avant 1945). Il convient en effet pour ces écrivains, non seulement de faire connaître aux Européens les richesses et l'originalité de la civilisation vietnamienne confrontée au choc de l'occidentalisation, mais encore de manifester leur capacité à maîtriser des genres littéraires nouveaux.

Entre 1945 et 1975, la littérature vietnamienne francophone, affrontée aux deux guerres du Viêt-nam qui débouchent sur une guerre civile, développe une vocation de littérature de témoignage à caractère universel. Le genre qui domine est le roman : 17 sur 21 œuvres en prose. Ces écrivains, dont les plus éminents sont Pham Van Ky, Pham Duy Khiem – premier Vietnamien reçu à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm – et Cung Giu Nguyễn – dont le roman *Le Fils de la baleine* (1956) reçut l'éloge unanime de la critique –, sont publiés en France (24 ouvrages sur 32) et par les grands éditeurs parisiens : Fayard, Gallimard, Grasset, Julliard, Le Seuil, Mercure de France. Ils rencontrent donc un écho certain en métropole dans le public cultivé, d'autant plus qu'ils publient aussi dans les principales revues politiques et littéraires : *Esprit*, *Les Temps Modernes*, *La Nef*, *Les Cahiers du Sud*.

8. Bandon Pierre, « Situation du français dans les trois états d'Indochine », in Valdman Albert, éd, *Le Français hors de France*, Paris, Champion, 1979, p. 663-685.

Depuis 1975, la littérature vietnamienne d'expression française est à la recherche d'un nouveau souffle. On ne recense que 23 œuvres dont 10 romans, 7 recueils de poésie, 4 contes et récits, 1 autobiographie, 1 recueil de nouvelles. Vingt de ces œuvres ont été publiées en France, 3 au Canada, aucune au Viêt-nam. Ce qui importe, c'est moins le fait de la diminution du nombre des œuvres publiées que la destruction de la communauté des écrivains et du public potentiel. Faute de public francophone, les écrivains vietnamiens d'expression française restés au Viêt-nam, ne publient plus : Cung Giu Nguyễn qui vit depuis plus de trente ans à Nha Trang n'a pu faire éditer aucun manuscrit dans son pays et son chef d'œuvre, *Le Fils de la baleine*, a même été traduit en vietnamien en 1996 par un éditeur de Hanoï. Nombre de Vietnamiens francophones qui ont dû s'exiler aux États-Unis et en Australie, à la suite des guerres et des remous politiques, tendent à perdre leur double culture française et vietnamienne. Ceux qui vivent dans les pays francophones – surtout en France, au Canada, en Belgique et en Suisse –, en particulier les plus jeunes, s'assimilent bien, mais tendent à se couper de leurs racines vietnamiennes.

Toutes ces conditions favorisent peu les vocations littéraires, d'autant plus que les grands éditeurs français ne sollicitent plus les auteurs vietnamiens francophones. Le dynamisme et la force de conviction de la littérature vietnamienne d'expression française reposaient en fait sur le bilinguisme. Le français, pour les écrivains vietnamiens francophones, était une langue de culture et d'expression littéraire dont l'adoption, motivée par le désir d'atteindre un public international n'entraînait pas un choix exclusif et définitif au détriment de la langue et de la culture vietnamienne.

Le bilinguisme reculant – en raison du déclin du français au Viêt-nam et de la diminution de la maîtrise du vietnamien dans les communautés des pays francophones –, la littérature vietnamienne francophone tend à perdre ses repères et ses capacités créatives. Cette évolution n'est sans doute pas inéluctable, mais il convient de préciser les grands thèmes privilégiés, jusqu'à présent, par les écrivains vietnamiens d'expression française.

LES GUERRES, LA FEMME, LA TERRE NATALE

On peut, à la suite de J. A. Yeager, dégager trois grandes sources d'inspiration dans la littérature vietnamienne d'expression française : le choc culturel entre l'Orient et l'Occident, les guerres – coloniale, civile et étrangère – et la femme vietnamienne – symbole et métaphore du pays natal.

Avant 1945, comme le souligne opportunément Pham Dan Binh⁹, le thème qui domine est celui de la conciliation difficile de deux cultures. Il s'agit d'abord de faire connaître aux Français du Viêt-nam et de métropole, les richesses de la culture vietnamienne à travers, notamment, les récits, les recueils de contes et les biographies. D'où ce penchant pour les ouvrages aux titres enchanteurs : *Indochine la douce* (1935) de Nguyễn Tien Lang, *Légende des terres sereines* (1943) de Pham Duy Khiem, *Annam, pays du rêve et de la poésie* (1945) de Tran Van Tung¹⁰.

9. Pham Dan Binh, *op. cit.*, p. 11.

10. Pham Dan Binh, *ibid.*, p. 12.

D'ailleurs, toute une série d'indices montre que les ouvrages de cette époque sont destinés à un public ne connaissant pas la civilisation vietnamienne : mots vietnamiens immédiatement définis dans le texte ou traduits et expliqués dans des notes en bas de page, explication des mœurs et des coutumes dans le corps du texte, etc. Cette présence de procédés divers d'explication suppose donc un lecteur occidental et, par extension, une confrontation avec l'Occident dont les valeurs peuvent menacer la culture d'origine définie, chez nos écrivains, par un certain nombre de traits : le respect pour l'expérience et la sagesse des anciens, la structure hiérarchisée de la famille et la place subalterne de la femme, la réserve dans l'expression des sentiments, le syncrétisme philosophique.

Cette confrontation entre deux systèmes de valeurs et deux traditions culturelles peut se traduire par le respect des traditions comme dans *Le Roman de Mademoiselle Lys* de Nguyễn Phan Long (1921) – dont l'héroïne, Hai, trouve le bonheur dans l'acceptation du rôle traditionnel de la femme – ou par la critique du système clos du village, comme dans *Le Fils de la baleine*. La contradiction peut ne jamais être tranchée : c'est le cas pour l'œuvre de Pham Van Ky dont les héros – faute de pouvoir ou de vouloir choisir entre Orient et Occident – vivent les affres du déchirement entre deux cultures. Ainsi, la culture vietnamienne, menacée par la culture occidentale, subit une crise d'identité et un besoin d'affirmation d'elle-même, mais la fiction – d'abord expression d'une différence culturelle et affirmation d'une identité vietnamienne – tend à devenir le lieu littéraire d'un conflit culturel impossible à résoudre¹¹.

Après 1945, cette confrontation Orient/Occident – conséquence de l'entreprise coloniale – débouche sur des luttes armées entre Français et Vietnamiens et entre Vietnamiens eux-mêmes, qui infléchissent la thématique de la littérature vietnamienne francophone. L'opposition au colonialisme et la critique de la société ancienne sont des thèmes qui perdurent mais s'y ajoute celui du conflit entre idéologie marxiste et valeurs traditionnelles – thème qui est en effet présent dans des romans aussi différents que *Frères de sang* de Pham Van Ky, *Les Chemins de la révolte* (1953) de Nguyen Tien Lang, *Le Domaine maudit* (1961) de Cung Giu Nguyễn, *Printemps inachevé* (1962) et *Au milieu du gué* (1969) de Ly Thu Ho.

Les deux guerres du Viêt-nam puis la politique des vainqueurs après 1975, ont entraîné l'exil de nombreux Vietnamiens, notamment en France, ce qui suscite le renouvellement du thème du voyage à l'Ouest. En effet, quelle que soit la fascination qu'exercent sur eux l'Occident et ses femmes, ni Nguyễn Manh Tuong, ni Hoang Xuân Nhi, ni Pham Duy Khiem, ni Pham Van Ky ne sont coupés de leurs cultures d'origine et empêchés de revenir au Viêt-nam¹². À partir de 1975 ce thème se transforme et devient la chronique de la difficile acculturation dans un pays étranger, sans espoir de retour au pays natal. Cette difficile quête d'identité est notamment l'un des fils conducteurs de l'œuvre de la plus connue des jeunes écrivains vietnamiens de langue française, Linda Lê, née au Viêt-nam mais émigrée en France. Le thème de l'exil est récurrent dans cette œuvre, le plus souvent métaphorique.

11. J. A. Yeager, *op. cit.*, p. 89.

12. Nguyễn Manh Tuong, *Sources et larmes d'une jeunesse* (Récit, journal et un poème "Tendresse"), Hanoï, Éd. de la Revue Indochinoise, 1937 ; Hoang Xuân Nhi, *Les Cahiers intimes de Heou Tam, étudiant d'Extrême Orient*, Paris, Mercure de France, 1939 ; Pham Duy Khiem, *Nam et Sylvie* (roman publié sous le pseudonyme de Nam Kim), Paris, Plon, 1957, Prix Louis Barthou de l'Académie Française ; Pham Van Ky, *Des femmes assises çà et là*, Paris, Gallimard, 1966.

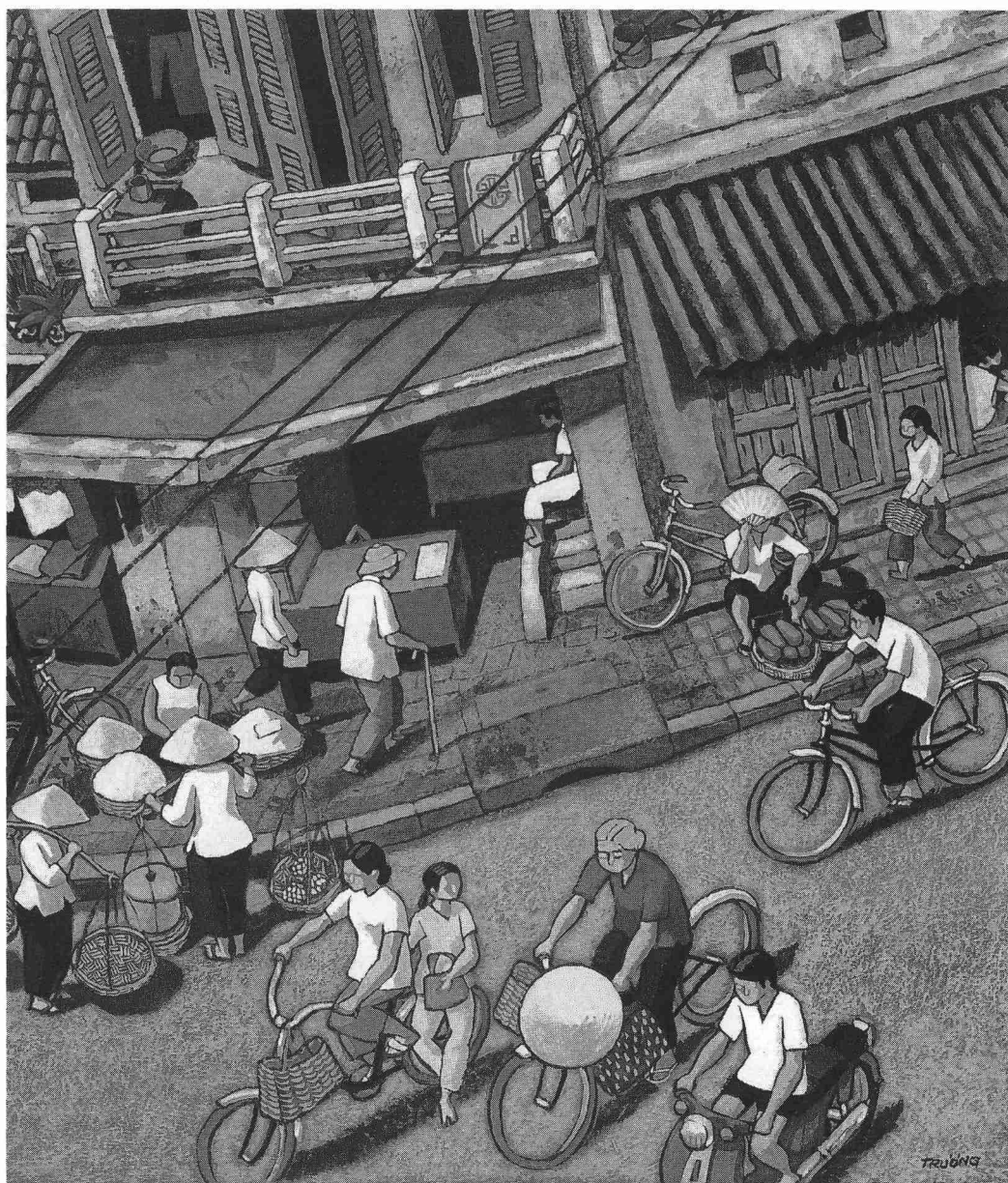
Quelle que soit la période, les femmes sont toujours présentes dans les œuvres des écrivains vietnamiens francophones et, comme les paysans, en constituent souvent les personnages centraux. Du *Roman de Mademoiselle Lys* (1921) de Nguyễn Phan Long à *Fuir* (1988) de Linda Lê, en passant par *En s'écartant des ancêtres* (1939), *La Réponse de l'Occident* (1941) de Trinh Thuc Oanh et Marguerite Triaire, et *Des femmes assises çà et là* (1964) de Pham Van Ky, elles sont en quelque sorte à la fois le symbole et la métaphore du Viêt-nam. Comme le remarque à juste titre J.-A. Yeager, elles rassemblent contradictoirement les personnages les plus positifs et les plus négatifs de la littérature vietnamienne d'expression française. Aux mères confucéennes, oppressives, hostiles à l'évolution des mœurs, marâtres pour leurs bruns, s'opposent les filles le plus souvent sacrifiées et bridées dans leur quête de libération : ainsi, Bach Yen – personnage principal de *Bach Yen, ou la fille au cœur fidèle* (1946) de Tran Van Tung – ne pouvant vaincre l'opposition de sa famille à son mariage avec Van se suicidera, tandis que Loan – héroïne du second roman de Cung Giu Nguyễn *Le Domaine maudit* (1961) –, grande sœur « courage », se sacrifiera pour le domaine familial et ne trouvera jamais d'aboutissement à sa quête amoureuse.

Quant aux femmes européennes qui sont pour les Vietnamiennes des femmes au charme exotique, souvent blondes aux yeux bleus, elles sont la plupart du temps causes de souffrance, et les unions – tentatives d'intégration d'une culture à l'autre – sont toujours des échecs. Le personnage principal de *Bà Dam (Madame la française)* (1930), de Truong Dinh Tri et Albert de Teneuille, après avoir épousé un jeune avocat vietnamien qu'elle a suivi dans son pays natal, doit, à la mort tragique de son mari, revenir en France, incapable de s'insérer au sein de sa belle-famille. Dans *Heou Tam* (1952) de Hoang Xuân Nhi et *Nam et Sylvie* (1957) de Pham Duy Khiem, les liaisons romantiques avec des femmes françaises se terminent par des ruptures.

Si l'on prend en compte le cadre de l'action, il faut souligner la prégnance du cadre villageois. Au Viêt-nam, comme en France jusqu'aux années cinquante, le village n'est pas seulement le lieu où vit la majorité de la population mais aussi l'un des lieux symboliques de l'identité nationale. C'est là, et non dans les villes, que se joue le destin de la nation, là que s'affrontent l'Orient et l'Occident, la tradition et la modernité. À la société villageoise idéalisée de Tran Van Tung et de Nguyễn Tien Lang, vivant au rythme enchanté des souvenirs d'enfance, s'oppose l'espace clos de Cung Giu Nguyễn et de Pham Van Ky, livré à l'arbitraire des notables locaux et des mandarins, déchiré par les conflits des clans familiaux. Mais, quoi qu'il en soit – repoussoir ou modèle – le paysan est là, gardien du passé, garant du futur, les pieds solidement ancrés dans le sol, emblématique et éternel.

Ainsi les écrivains vietnamiens d'expression française, de la veille de la première guerre mondiale à nos jours, ont-ils développé, successivement, trois thématiques interdépendantes : la célébration des valeurs de la terre natale, la chronique des effets du choc culturel entre Orient et Occident, le récit des guerres coloniale, étrangère et civile. Ce faisant, la littérature vietnamienne francophone a rempli trois fonctions.

D'une part, elle a familiarisé les écrivains vietnamiens avec les thèmes, les genres et les valeurs de la tradition littéraire française, elle-même partie prenante de la littérature occidentale. D'autre part, elle a été le véhicule d'une critique moderniste



Marcelino Truong-Luc, *Sans titre*, 1997.

des aspects oppresseurs de la civilisation traditionnelle. Enfin, le choix de la langue française permet de porter sur la scène littéraire internationale les valeurs universelles de la culture vietnamienne et la chronique des souffrances d'un peuple témoin et victime des grands conflits politiques et idéologiques du XX^e siècle. En ce sens, pour reprendre l'expression de J. A. Yeager, la littérature vietnamienne d'expression française n'est pas seulement une « réponse à la colonisation », mais aussi une réponse à l'occidentalisation.

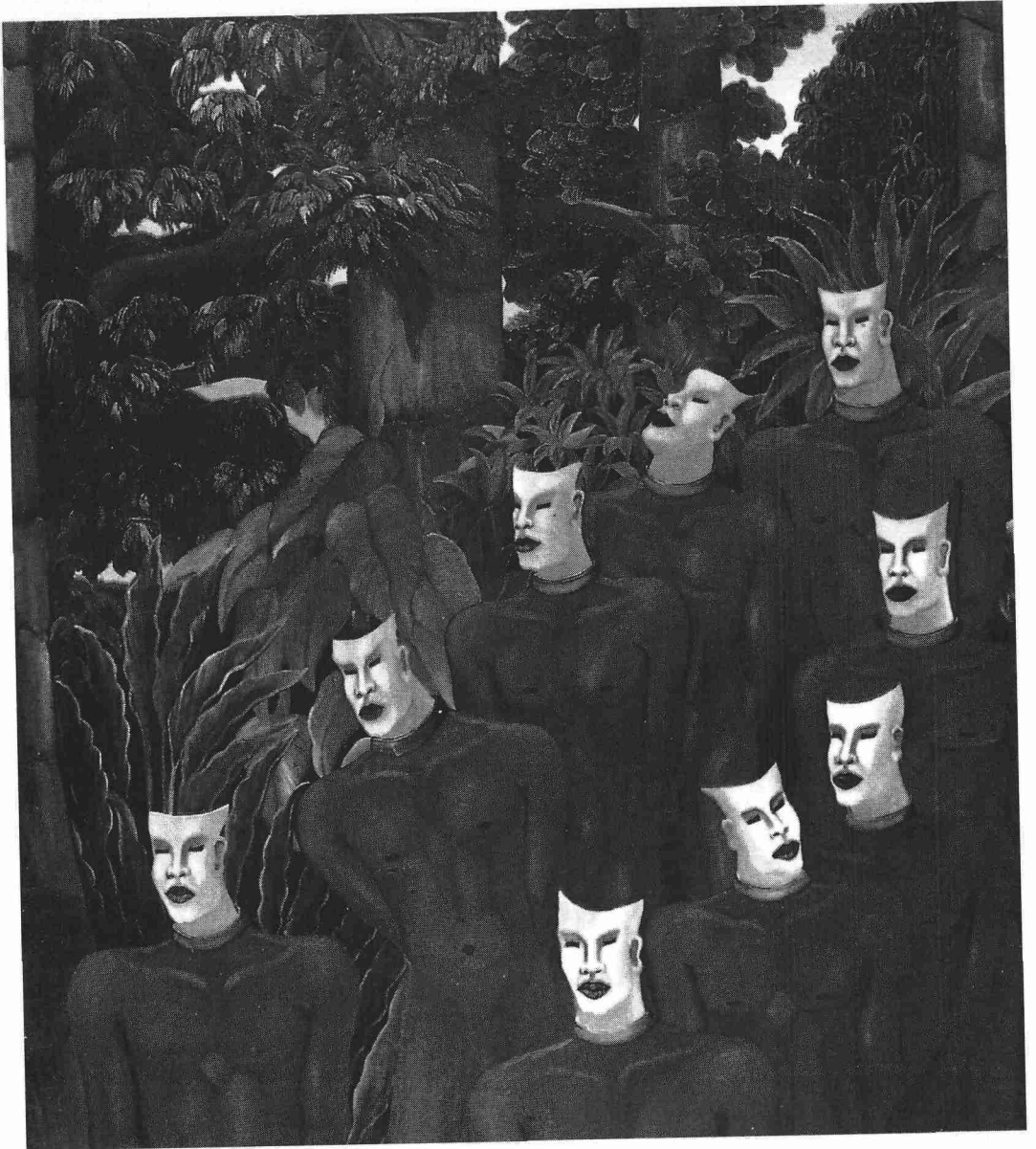
Il apparaît qu'aucune de ces thématiques et de ces fonctions n'est obsolète mais, pour retrouver un nouvel élan, les écrivains vietnamiens de langue française doivent tenir compte non seulement de la transformation et de la nouvelle articulation des unes et des autres, mais encore de l'évolution du champ littéraire. En effet, d'une part,

des communautés vietnamiennes francophones, conséquence de l'exil, se sont formées hors du Viêt-nam et de la France, notamment dans des pays de langue française : Suisse, Belgique, Canada. D'autre part, au Viêt-nam, les anciennes générations francophones disparaissent et ne sont pas remplacées numériquement par de nouvelles générations. L'avenir de la littérature vietnamienne d'expression française passe donc par la présence au Viêt-nam d'une communauté francophone active, même minoritaire, mais aussi par une intensification des contacts des écrivains vietnamiens de la diaspora avec le pays natal, sa culture et sa littérature – toutes deux en mutation. Le bilinguisme et le biculturalisme sont fondateurs pour la littérature vietnamienne d'expression française et, à ce titre, il n'est pas sans intérêt d'observer que deux des écrivains vietnamiens francophones des années quatre-vingt-dix, Phan Huy Duong¹³ et Kim Lefèvre¹⁴, sont également traducteurs de la littérature vietnamienne contemporaine. Enfin, pour relever la littérature vietnamienne francophone de son état de méconnaissance par les lecteurs, on attend toujours l'éditeur qui osera en rééditer les œuvres maîtresses ou/et qui acceptera d'exhumer les œuvres vietnamiennes en français dormant dans les tiroirs de l'oubli et des méandres politiques.

.....
13. Phan Huy Dong, *Un amour métèque* (nouvelles), Paris, L'Harmattan, 1994.

14. Kim Lefèvre, *Métisse blanche*, Paris, Bernard Barrault, 1990 ; *Retour à la saison des pluies*, chez le même éditeur, 1991.

Caraïbes



Édouard Duval-Carrié, *Retable des neuf esclaves*, 1988. Huile sur toile.

La « Discorde aux cent voix », titre d'un roman haïtien contemporain d'Émile Ollivier, est une excellente caractérisation du roman francophone de l'espace caribéen. La diversité des peuples, des cultures, des religions qui cohabitent sur les petits espaces insulaires ou côtiers de la Martinique, de la Guadeloupe, d'Haïti et de la Guyane va générer une prolifération de voix romanesques qui sont autant de voies tentant de donner sens à une réalité turbulente. Pourtant tout avait commencé dans la clarté, avant l'apparition du roman. Les peuples amérindiens ont plongé dans l'invisibilité – la légende veut qu'ils se soient précipités du haut d'une falaise à l'arrivée des Blancs –, les Blancs et les Noirs travaillent en bonne complémentarité dans le système des plantations et les asiatiques s'attellent à des tâches spécifiques. Ce sont les mulâtres qui vont faire éclater la discorde en rendant problématique la question raciale. Le roman caribéen va s'emparer de la donnée raciale et en pousser la logique à ses limites jusqu'à la pulvériser.

D'une île à l'autre, les situations historiques et raciales diffèrent. Haïti (Saint-Domingue) est le cas le plus atypique avec la glorieuse révolte des esclaves menée par Toussaint Louverture en 1789 et l'indépendance de l'île proclamée par le général Dessalines en 1804. Le massacre ou la fuite des békés (colons blancs) va bien sûr modifier la donne et situer l'antagonisme racial entre les Noirs et les Mulâtres. Le destin exceptionnel de l'île va engager le roman haïtien sur une ligne de création propre mais que l'on pourra intégrer à l'évolution générale du roman caribéen par la formidable influence qu'il exercera. C'est aussi au moment de la tourmente révolutionnaire que se creusera l'écart entre la Martinique et la Guadeloupe. La Martinique va refuser l'émancipation des Noirs proclamée par la Convention et les békés vont préférer livrer l'île aux Anglais de 1794 à 1814.

Les békés de la Guadeloupe, qui avaient les mêmes intentions, seront décimés par l'intervention de Victor Hugues qui implantera la guillotine sur l'île. La Guadeloupe manquera la destinée haïtienne mais connaîtra avec Delgrès une figure héroïque digne de Dessalines, lors de la révolte des Noirs écrasée par le général Richepanse en 1802 qui rétablira l'esclavage sur l'île, sur l'ordre de Bonaparte. Les esclaves guyanais se révolteront à la même époque et trouveront refuge dans la grande forêt. L'abolition définitive de l'esclavage en 1848 viendra clore juridiquement une question déjà largement ouverte par le siècle.

Si la liberté fut conquise par les esclaves haïtiens, elle fut offerte ailleurs. La différence est capitale. Là est véritablement la ligne de fracture romanesque qui plongera les romans antillais et haïtiens dans un ressassement sur l'oppression pour les uns et sur la liberté pour les autres. Mais il est clair que les deux évolutions tournent autour de l'obsessionnelle question de l'esclavage. La figure haïtienne du zombie – le mort-vivant dépossédé de son âme et programmé pour accomplir toutes sortes de tâches matérielles – hante l'imaginaire romanesque des Caraïbes. L'âme de l'esclave est restée enfermée dans la cale du bateau négrier. Mais l'esclavage concerne également l'esclavagiste qui a, lui aussi, perdu son âme.

La quête de l'identité, simulée par les romanciers, est l'alibi que se donnent certains romans pour mieux faire apparaître le nouveau statut existentiel généré par l'esclavage. La race est cet alibi identitaire. En se faisant roman de la race, le roman caribéen va miner le travail d'enracinement des cultures dans d'hypothétiques profondeurs inconscientes des peuples. Désormais tout remonte à la surface, dans la superficialité

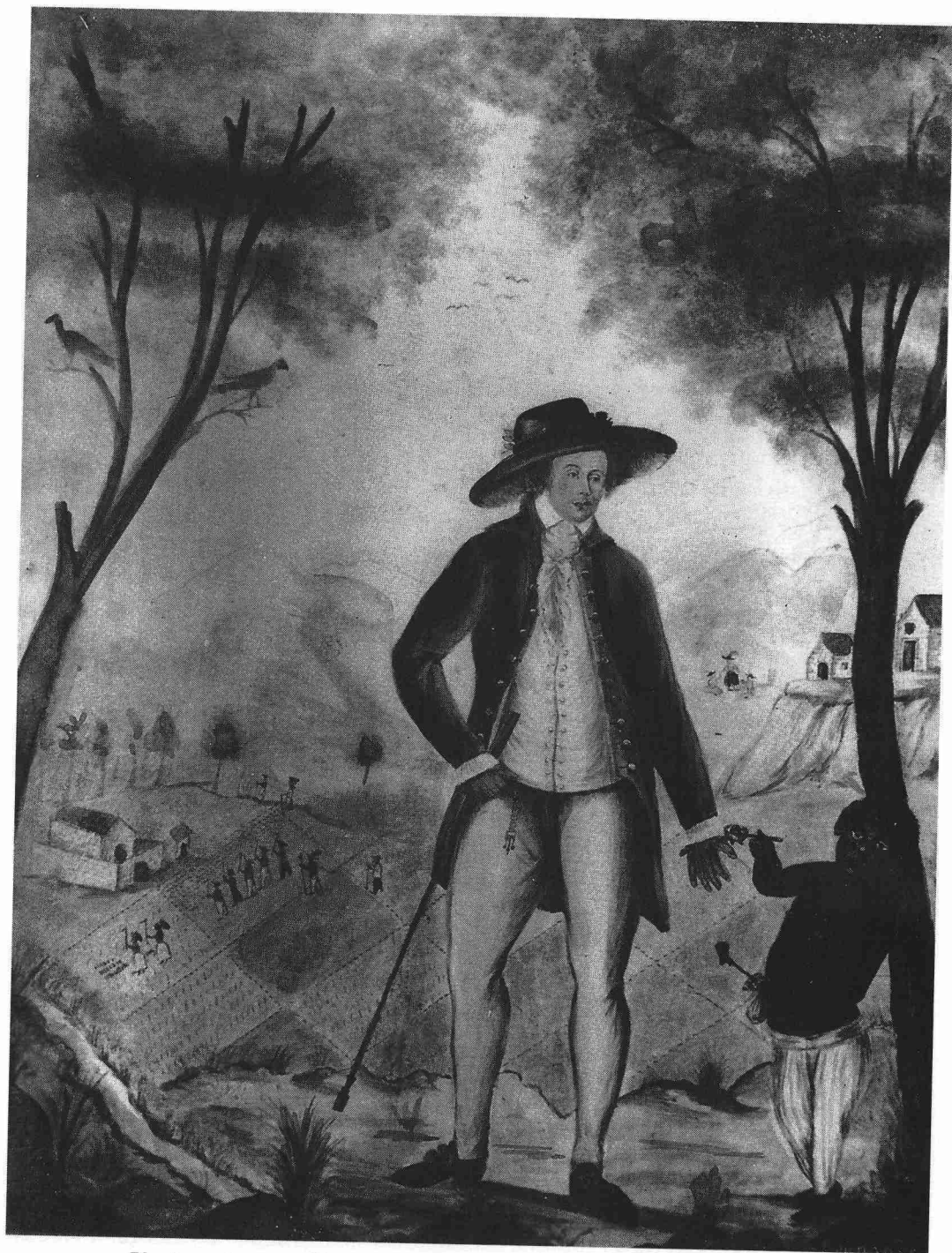
de la peau et de sa couleur. Dans le système esclavagiste, le Noir est esclave parce qu'il est noir et le Blanc est maître parce qu'il est blanc. Le roman s'empare de cette règle et la met au cœur de son processus créatif. L'extériorité sera le maître-mot. La couleur de la peau est une contrainte narrative que le roman s'impose – y compris en Haïti, sous des formes transposées – pour nous parler du monde, depuis cette expérience cauchemardesque, et pourtant si réelle, que fut l'entreprise esclavagiste occidentale.

LE ROMAN BÉKÉ OU LA STRATÉGIE EXOTICO-ROMANTIQUE

Martinique, Guadeloupe, Haïti, Guyane, dans tous les cas l'ordre esclavagiste règne jusqu'à la fin du XVIII^e siècle dans une économie de plantation qui ne vit que pour produire. Seuls les planteurs blancs (les Békés) savent *écrire* mais ce savoir-faire n'a pas d'autre fonction que la gestion de l'exploitation. Le roman n'a pas sa place dans un système social réduit où quelques planteurs cultivent des terres à l'aide d'un cheptel de Nègres achetés et mis au travail dans le silence. La plantation se proclame simple, rentable, rationnelle. La transparence de l'organisation sociale est peu propice à l'émergence du genre romanesque.

Les répercussions de la Révolution française aux Caraïbes vont déclencher toute la création romanesque du XIX^e siècle. La question de l'esclavage est posée par l'Histoire. Le modèle des plantations est mis en cause. L'ordre des choses devient problématique. L'ère du roman est née. Ce sont bien sûr les Békés qui vont les premiers prendre la parole pour tenter d'occulter la rupture révolutionnaire. Le roman béké va pratiquer l'évitement. L'élan romantique, l'idylle romanesque, les péripéties rocambolesques, le courant fantastique et même le compte rendu documentaire s'associeront pour laisser dans l'implicite la question raciale. Les Martiniquais Prévost de Traversay, Louis Maynard de Queilhe, Louis Xavier Eyma, les Guadeloupéens J. H. J. Coussin, Rosemond de Beauvallon se succèdent au cours du siècle pour justifier le système esclavagiste, garant de stabilité, propice à l'épanouissement de tous, adapté à la spécificité de ces îles si pittoresques.

Sous couvert de romantisme, de réalisme ou de fantastique, le roman béké est en fait un roman à thèse dont les armes sont l'exotisme, la nostalgie, la rêverie passéiste sur le peuple Caraïbe, le mythe des « îles heureuses ». Même le réalisme documentaire reste au service de cette stratégie du « lointain ». Dans aucun cas ne se pose la question des Noirs. Ceux-ci n'apparaissent dans les romans qu'insérés dans un système esclavagiste dont la fiabilité garantit l'efficacité romanesque de l'intrigue développée. Sous la pression exercée par les idées continentales à vocation universelle, les romanciers békés vont jouer le particularisme. La précision documentaire naît d'un réflexe de défense, le réalisme sera avant tout pittoresque, l'esclavage ne pourra se comprendre que par une plongée dans le réel insulaire avant d'être jugé à l'aune de grandes idées désincarnées. Le roman permettra de faire exister ce réel dont l'exotisme garantit la spécificité. Les intrigues romanesques, souvent fort convenues, qui fleuriront sur ce substrat, n'engagent plus que des destinées individuelles. Le romantisme



Planteur et son serviteur noir à Saint-Domingue. Aquarelle du XVIII^e siècle.

est le complément idéal de l'exotisme. Le personnage romanesque est à la fois l'émanation d'une société particulière et l'incarnation d'un absolu de la passion.

L'exotisme caractérisant le roman béké est le fruit de ce décentrement qui consiste à ne pas pouvoir penser la littérature hors de France. Le centre de gravité de la création se situe en France et l'exotisme est, d'une certaine façon, l'estampille qui garantit le caractère littéraire du roman.

La révolution haïtienne de 1803 qui débouche sur l'indépendance et la fuite des planteurs blancs a fait d'Haïti un cas particulier. L'équivalent du roman béké n'y a jamais existé. Les premiers romans haïtiens sont des romans historiques. Comme si ce pays au destin exceptionnel avait besoin de se raconter pour confirmer son histoire. *Stella* d'Émeric Bergeaud (1859) et *Deux amours* d'Amédée Brun (1895) évoquent par l'allégorie ou par l'intrigue sentimentale la lutte pour l'indépendance tandis que *Le Vieux Piquet* de Louis-Joseph Janvier (1884) ou *La Dernière Étape* de Ducis Viard (1900) relatent les soulèvements paysans de 1844 et 1869. Dans tous les cas l'Histoire sert de support à l'expression d'une thèse politique. Cette obsession de l'Histoire restera une des marques du roman haïtien.

Au début du XX^e siècle se développent en Haïti des romans réalistes qui dénoncent sans ambages les mœurs politiques du pays. L'arbitraire et la violence du pouvoir et leurs effets sur la société bourgeoise et la classe commerçante constituent la matière de ces romans qui tiennent les classes populaires à l'écart de leurs intrigues. Frédéric Marcelin avec *Thémistocle Épaminondas Labasterre* (1901), Fernand Hibbert avec *Séna* (1905) et surtout Fernand Lhérisson avec *La Famille des Pitites-Cailles* (1905) sont les auteurs plus représentatifs. Avec eux le roman haïtien renonce au didactisme pour se lancer dans la satire sociale et politique. Dans *Les Thazar* (1907) Fernand Hibbert dépeint avec causticité la vie quotidienne d'une famille de la bourgeoisie mulâtre ayant sacrifié toute forme d'idéal – et en premier lieu l'idéal amoureux – au calcul matrimonial, à l'ambition sociale, à la vacuité mimétique. La société urbaine dont parlent nos romanciers est totalement conditionnée par la question politique. Le pouvoir y est omniprésent, il se préserve par un contrôle paranoïaque de la société. Les faits et gestes des personnages leur échappent pour être aussitôt happés par l'engrenage politique :

La politique ! mais on ne s'occupe que de ça ; on met et on voit ça dans tout et partout ; on ne respire que ça ; tout est ça et ça est tout. Comme les animaux de la fable, si nous n'en mourrons pas tous, tous nous en sommes frappés...

(*La Famille des Pitites-Cailles*, p. 59)

Le peuple n'a qu'une place de relais dans ces romans. Il est présent sous forme d'une opinion que le pouvoir tente de manipuler. C'est une foule qui acclame ou conspue, une foule où circulent des informations vraies ou fausses capables de faire ou défaire des carrières. Le peuple est présent par sa parole et cela explique l'utilisation du créole dans ces romans du début du siècle. Toutes les pratiques linguistiques en cours dans la société urbaine haïtienne vont être juxtaposées dans ces romans qui laissent une grande place au discours direct. Dans les salons bourgeois ou dans la rue, les personnages « bâillent l'audience », ils discutent à bâton rompu sur des sujets libres allant de la rumeur la plus locale aux grandes questions politiques, philosophiques ou morales. Ce goût pour « l'audience » sera une caractéristique du roman haïtien tout au long du siècle et se retrouvera intact chez un auteur contemporain comme Jean Métellus. Français haïtien et créole vont faire irruption dans une narration faite en

français standard. La pluralité linguistique de ces romans est un effet direct de leur souci de réalisme. C'est la diversité des pratiques langagières dans la société haïtienne qui fait éclater l'unité stylistique de ces textes. L'effet de modernité produit est moins le fruit d'une stratégie d'écriture que d'un souci de témoigner de la façon dont les gens parlent.

LE ROMAN DE MŒURS CRÉOLE ET LA QUESTION MULÂTRE

Aux Petites Antilles, le roman béké va achopper sur la question des « sang-mêlés ». Dès 1806, dans *Les Amours de Zémidare et Carina*, Prévost de Traversay aborde ce sujet. Les Mulâtres sont hors-système et donnent une visibilité au problème racial. Ils introduisent une fausse note dans l'harmonie proclamée du système esclavagiste. Le *Code noir* (1685) qui régissait l'esclavage ne s'y était pas trompé qui interdisait tout rapport sexuel entre Blancs et Noirs. La réalité ne se pliera pas à la loi et le nombre des Mulâtres ne cessera de croître comme une zone d'ombre proliférant au cœur du système. Il est significatif que ce soit un Mulâtre, le Guadeloupéen J. Levilloux, qui écrive le premier roman ouvertement racial : *Les Créoles ou la Vie aux Antilles* (1835). Dans cette œuvre où le réalisme se mêle au fantastique, la défense des Mulâtres passe par le rejet instinctif du Noir en tant que Noir. Le discours raciste remonte à la surface sous la plume d'un exclu du système esclavagiste. Ni maîtres, ni esclaves, les Mulâtres vont orienter le roman antillais vers la question raciale. Le temps n'est plus à la défense d'un système, mais à l'expression d'une identité.

Les deux romans du Martiniquais de Saint-Pierre, René Bonneville – *La Vierge cubaine* (1897) et *Le Triomphe d'Églantine* (1899) – ont comme sous-titre *Mœurs créoles*. Il s'agit de donner vie à la société créole. L'auteur prend parti pour les Mulâtres victimes de l'ostracisme des Blancs de Saint-Pierre qui se ferment l'avenir par leur racisme borné. De façon fort significative, les Noirs sont totalement absents de ces romans. Une démarche similaire anime le Guadeloupéen Léon Belmont qui raconte dans *Mimi* (1911) la vie quotidienne de la bourgeoisie mulâtre.

En Haïti, l'occupation américaine (1915-1934) fait remonter à la surface les clivages raciaux que le discours politique masquait. La critique des mœurs politiques cède la place à l'analyse du comportement des élites face à cette dépossession. Les titres des romans consacrés à cette période sont révélateurs : *Le Choc* de Léon Laleau (1932), *Le Joug* d'Annie Desroy (1934). Les romanciers haïtiens sont face à une nouvelle donne. Avec *La Danse des vagues* de Léon Laleau (1919) l'antagonisme racial entre Noirs et Mulâtres, jusqu'alors implicite dans les romans, est pour la première fois clairement exprimé. L'émergence de la question raciale dans le discours romanesque est symptomatique : le roman laisse s'exprimer les tensions d'une société mise sous tutelle, déresponsabilisée, qu'aucun discours mobilisateur ne vient plus brider.

Les premiers romanciers mulâtres vont revendiquer une identité blanche et tenter d'effacer la trace du Nègre en eux. Tout se joue dans la couleur de la peau. La frontière raciale entre les Blancs et les Noirs est rendue visible par l'effort que font les Mulâtres pour enjamber la frontière.

Dans la première partie du XX^e siècle va s'opérer un renversement. La question raciale qui est au fondement de tous ces romans de mœurs passe encore dans le titre du roman

du Guadeloupéen Oruno Lara, *Questions de couleurs* (1923), mais, pour la première fois, les Noirs sont associés aux Mulâtres dans une quête d'identité raciale. Le message racial est explicite dans ce roman : « Ma première patrie est ma race. » (p. 107). Par la vigueur de son message, Oruno Lara, qui avait déjà publié en 1921 une *Histoire de la Guadeloupe* à la gloire des Nègres marrons, a pu être considéré comme un des pères de la négritude. La problématique raciale se retrouve dans des romans dénués de tout message idéologique comme *Amours tropicales* de Salavina (1932) qui, dans le cadre d'un roman de mœurs historique et didactique tire parti de la charge érotique des amours interraciales. La dimension raciale du roman de mœurs mulâtre sera mise en scène pour mieux être dénoncée par Raphaël Tardon dans *La Caldeira* (1948) qui fait revivre les tensions raciales de la société de Saint-Pierre juste avant l'éruption de la montagne Pelée en 1902. Les débordements du carnaval, l'effervescence de la campagne électorale, les intrigues amoureuses et financières, toutes les activités humaines sont déterminées par les questions raciales dans une société qui classifie et hiérarchise jusqu'au délire entre Blancs, Octavons, Quarterons, Hybrides, Mulâtres, Chabins, Câpres et Nègres. En brûlant tous les épidermes, l'éruption finale viendra effacer symboliquement « la moindre caractéristique ethnique » (p. 258). Dans ce roman frénétique et inspiré, la Montagne Pelée, qui ne cesse de se manifester avant la grande éruption finale par des explosions répétées et par des émissions de cendre, offre un contrepoint saisissant aux gesticulations humaines. Dans le réveil progressif du volcan se réfugie le sens d'un roman qui risque son écriture à suivre les errements d'un microcosme social évidé de sens. L'ombre de la Montagne Pelée recouvre toute une ville dont les habitants deviennent sous la plume du romancier les « morituri » ou les « condamnés ». La formidable énergie qui menace ce misérable carroussel de condamnés donne au roman de Raphaël Tardon sa puissance visionnaire.

Notons que l'expression romanesque de la question mulâtre passera par le roman de mœurs qui va influencer de façon déterminante l'évolution du roman des Caraïbes. Le roman de mœurs fait exister une société dont les personnages ne peuvent se déprendre et qu'ils entraînent dans leurs péripéties. L'intangibilité du substrat exotique cède la place aux mouvances sociales. La référence passéiste aux peuples amérindiens, la peinture figée d'un ordre esclavagiste sont disqualifiées par l'émergence d'un peuple bien présent qui réclame une visibilité. L'intrigue romanesque ne se détache pas sur un fond de décor stable mais se met au service de la peinture sociale. Le roman de mœurs est l'arme de ceux qui cherchent à sortir de l'ombre.

Dans la majorité de ces romans l'exotisme reste une dimension importante – nous sommes toujours dans le cadre d'une littérature qui se réclame de la culture française pour parler d'une contrée lointaine dont on met en avant le pittoresque. Avec le roman de mœurs créole naît le roman régionaliste ou « doudouiste » vers lequel s'orientera le roman béké à la fin du XIX^e siècle et qui se prolongera tout au long de notre siècle. Daniel de Grandmaison avec *Rendez-vous au Macouba* (1948) et Gilbert de Chambertrand avec *Cœurs créoles* (1950) nous proposent encore, au milieu du XX^e siècle, des romans qui au gré d'intrigues policières ou sentimentales ont pour objectif premier de faire couleur locale.

*S*il eût été étonnant que tout le peuple des anciens esclaves ne s'engouffrât pas dans le sillage des Mulâtres. Mais à la différence du roman de mœurs régionaliste, la montée du petit peuple noir dans le roman de mœurs se fera moins d'un point de vue racial que social.

Les romanciers haïtiens – qui, jusqu'alors, s'étaient intéressés à ceux qui leur semblaient les acteurs de l'Histoire, les élites urbaines – vont se tourner résolument vers l'autre pôle de la société : le monde paysan. Celui-ci n'avait pas encore d'existence romanesque car il était exclu de la sphère politicienne. Lorsqu'il apparaissait pour les besoins de l'intrigue, il était présenté comme un milieu à part où régnaient la pauvreté et la superstition. Mais dans une société dépossédée de l'initiative politique pendant l'occupation américaine, le monde paysan apparaît comme un recours à l'aliénation.

Sous l'influence des articles de Jean Price-Mars rassemblés en 1928 dans *Ainsi parla l'oncle*, les romanciers découvrent que le monde paysan est le vecteur d'une culture véritablement haïtienne dont ils peuvent rendre compte. Ces romans présenteront le travail de la terre, la vie sociale, les croyances religieuses. C'est avec le roman paysan que le vaudou va devenir un ingrédient quasi incontournable du roman haïtien. Issus d'une élite qui doute d'elle-même, les romanciers, comme Milo Rigaud avec *Jésus ou Legba ?* (1933), se tournent vers ceux qui ont su rester au plus près des valeurs ancestrales africaines.

Ce recensement d'une culture populaire dans le roman haïtien n'est qu'une manifestation d'un travail d'enquêtes et de collectes mené simultanément dans toutes les îles de la Caraïbe, en Haïti par les auteurs de la *Revue Indigène*, en Guadeloupe par l'Académie créole, en Martinique avec Gilbert Gratiant qui fonde la revue *Lucioles*. La publication par une maison d'édition parisienne de *Veillées noires* – recueil de contes créoles adaptés par le poète guyanais Léon-Gontran Damas en 1943 – constitue l'aboutissement d'un long travail de mise au jour d'une culture populaire jusqu'ici invisible.

Le réalisme paysan haïtien trouve rapidement un écho en Martinique où va se développer le roman de mœurs populaires. Montrer la réalité telle qu'elle est, représenter la vie quotidienne du peuple antillais sera la meilleure façon de discréditer le roman béké et son goût pour l'idylle exotique. En ce sens il est aussi dans le prolongement du roman de mœurs créoles consacré à la société mulâtre. Mais à la différence de ce dernier, il s'agit désormais de raconter un monde pauvre, parfois misérable. La simple présentation de la réalité suffira à faire apparaître les contradictions, les tensions, les injustices. *Diab'la* (1942) de Joseph Zobel sera interdit par la censure vichyste de l'amiral Robert. Par sa présence même au cœur du roman, le protagoniste paysan remet en question l'inégal partage de la terre en Martinique. Le souci réaliste de révéler les conditions de vie du peuple s'accompagne dans les nouvelles comme *Laghia de la mort* (1946) d'une célébration du corps noir, corps musculeux du travailleur ou du danseur, corps non pas idéalisé mais magnifié dans ses postures les plus concrètes, reluisant de sueur ou couvert de poussière. Ce déplacement du descriptif du paysage au corps est le signe d'un recentrement de l'activité narrative sur l'action aux dépens du décor. En 1955, Joseph Zobel publiera *La Rue Cases-Nègres*, racontant le parcours atypique d'un enfant du peuple qui échappe au destin d'ouvrier de plantation grâce à ses succès scolaires. Comme dans tout roman de formation, la réalité est une

donnée à partir de laquelle le héros fera sa trajectoire. L'optimisme du roman ne minimise rien. Au contraire. La dureté de la vie quotidienne est une composante incontournable. Le dynamisme du roman tient dans cette tension entre un réel implacable et une réussite individuelle exceptionnelle. Le héros narrateur s'extrait progressivement de sa communauté d'origine, le réel antillais devient peu à peu l'objet d'une contemplation à la fois distanciée et empathique.

Pour la première fois aux Petites Antilles le roman de mœurs échappe à l'exotisme qui lui semblait inhérent. Le point d'ancrage symbolique de l'écriture de Zobel n'est pas la France, et la mise à distance dont nous parlons n'est pas un décentrement. Avec Zobel s'exprime la volonté de dévoiler la réalité populaire dont la mise en image, la représentation, passe par une mise à distance. Pourtant le roman de mœurs antillais marquera une étape appelée à être rapidement dépassée. L'effet de dévoilement s'épuise vite. Certes on continuera à écrire des romans de mœurs, mais la créativité romanesque est déjà ailleurs. Dès l'origine, une partie importante du roman paysan haïtien épouse la tradition du roman politique pour former un roman militant dont les deux auteurs les plus prestigieux sont Jacques Roumain et Jacques Stephen Alexis.

LE RÉALISME SOCIAL HAÏTIEN

L'inscription du petit peuple dans des romans réalistes aura bien du mal à ne pas s'accompagner d'une dénonciation de ses conditions de vie. En Haïti, l'axe social va découler à la fois de la critique des élites et de l'anti-américanisme généré par l'occupation. La pauvreté du monde paysan va être mise en rapport avec les mécanismes de l'exploitation économique. Le roman paysan sera alors un roman militant. Jean-Baptiste Cinéas avec ses « romans de la Terre » parus en 1933 – *La Vengeance de la Terre* et *Le Drame de la Terre* –, Anthony Lespès avec *Semences de la colère* (1949) et surtout Jacques Roumain vont faire du roman paysan un outil de dénonciation et de combat.

Dès *La Montagne ensorcelée* (1931), Roumain dénonce les manipulateurs qui profitent des superstitions paysannes pour arriver à leur fin. La mise à mort d'une vieille femme, accusée de sorcellerie, est une violence issue de la misère matérielle. Roumain met en scène dans ce court roman les mécanismes collectifs de la recherche du bouc émissaire engendrés par la collusion de la misère et de l'ignorance – la misère est inévitablement liée à l'ignorance dans ses romans paysans.

Dans *Gouverneurs de la rosée* (1944), Jacques Roumain concilie la représentation du monde paysan et le discours militant. Manuel, le héros, revient de Cuba et parvient à sortir son village du fatalisme et de la division qui le minent à la grande satisfaction des gros propriétaires prêts à racheter les terres. Il cherche et trouve la source qui mettra fin à la sécheresse et ramènera la prospérité et la concorde.

Les romans paysans de Roumain, clairement écrits dans un souci éducatif, sont des fables réalistes porteuses d'une morale qui passe par l'intrigue amoureuse. L'amour entre un homme et une femme, avec toute la charge romanesque qu'il véhicule, est au cœur de l'écriture comme un absolu qui ouvre la voie à l'avenir. La foi en l'amour est le socle poétique sur lequel vient s'inscrire l'intrigue. La dénonciation est loin d'être

cynique ou désabusée. Roumain est avant tout homme d'action, et l'écriture n'aurait pour lui aucun sens si elle n'était portée par une foi en l'avenir dont l'amour est l'opérateur.

Le titre si poétique est directement adapté du titre porté en créole par le paysan chargé de la distribution de l'eau (*Gouvènè rouze*). Roumain ne traduit pas le syntagme mais le transfère. Cette adaptation du créole au français va servir de principe d'écriture à tout le roman. Il s'agit de rester au plus près de la parole créole tout en rédigeant en français. La démarche de Roumain est nouvelle. Par fidélité à son peuple, Roumain ouvre un horizon nouveau à la création littéraire. Les démarches sociales et artistiques sont chez lui indissociables. *Gouverneurs de la rosée* est un exemple rare de roman à thèse ouvrant des pistes littéraires.

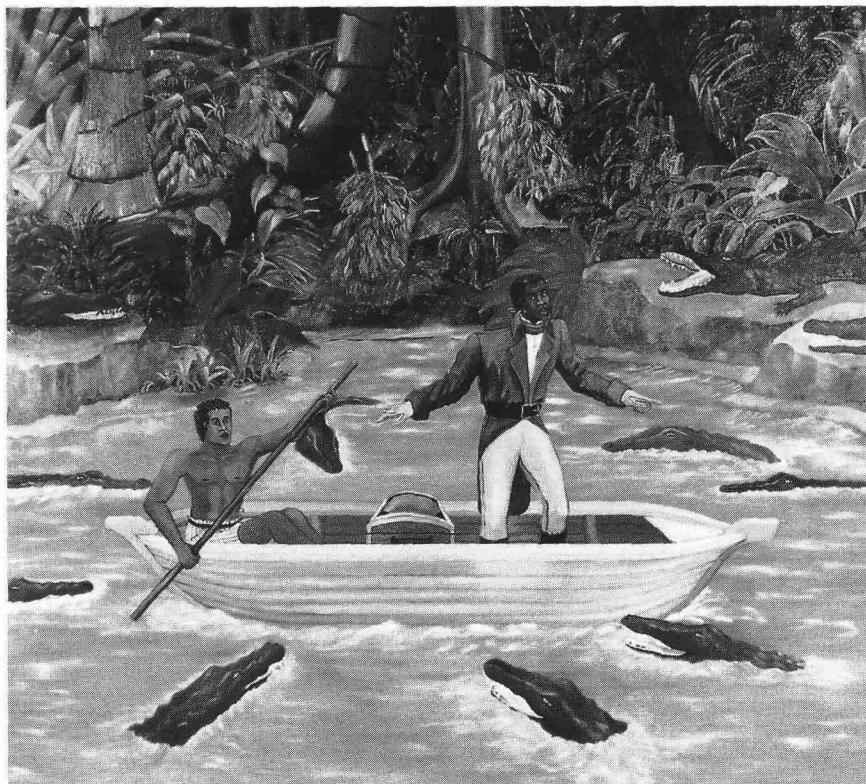
Le réalisme social haïtien n'a aucune raison de se cantonner au monde paysan et des romans comme *Viejo* (1935) de Maurice Casséus, ou *Compère Général Soleil* (1955) de Jacques Stephen Alexis situent leur action dans les quartiers pauvres de Port-au-Prince. Dès ce premier roman, Alexis manifeste ce souci d'être au plus près du peuple et de sa parole. À travers le personnage d'Hilarius Hilarion, c'est tout le peuple haïtien qui prend conscience de sa condition, mesure sa force et naît à la fraternité dans la lutte politique. Ce roman militant est l'occasion pour Alexis de donner la parole aux sans-voix, de dresser la vie du peuple contre les manipulations mortifères de la classe dirigeante affairiste et fasciste. Le manichéisme d'Alexis découle de son désir d'action et devient un principe moteur de sa création romanesque. Alexis n'écrit pas de romans à thèse mais des illustrations du combat de la lumière contre les ténèbres. Il croit à la lumière et celle-ci est toujours du côté du peuple.

L'APPEL AU RÉALISME MERVEILLEUX

Tout en s'inscrivant dans le prolongement du travail de Jacques Roumain, l'œuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis va impulser une dynamique nouvelle et marquer un tournant. Alors même que les questionnements sur le devoir d'engagement des écrivains piétinent en Europe et ailleurs, Alexis propose une nouvelle voie pour le réalisme social. Puisque le romancier doit combattre aux côtés du peuple, il est nécessaire qu'il en épouse la vision du monde. Les contes, les légendes, les croyances populaires viennent féconder le roman réaliste. Ce mélange de réalisme social et d'imaginaire populaire sera baptisé « réalisme merveilleux ». Alexis reprend le terme au romancier cubain Alejo Carpentier pour l'infléchir dans une problématique de l'engagement.

Quelques auteurs atypiques apparaissent rétrospectivement comme des précurseurs de cette mouvance. Le Guyanais d'adoption Jean Galmot – né au Périgord – écrit, avec *Quelle étrange histoire !* (1918) et *Un mort vivait parmi nous* (1922), des romans qui mêlent la réalité, l'imaginaire et le légendaire. La grande forêt équatoriale dans laquelle s'enfoncent pionniers et chercheurs d'or est le lieu des métamorphoses et des circulations de sèves. Elle emporte dans son mouvement vital les certitudes rationnelles des hommes et confond en un seul élan le rêve et la veille. Le Guadeloupéen Jean-Louis Baghio'o publie *Issandre le Mulâtre* (1949), un roman tissé de légendes créoles qui hésite entre le rêve et la réalité.

La particularité d'Alexis est d'intégrer ce type d'écriture romanesque au roman militant, de ne pas prendre l'imaginaire populaire comme source d'inspiration pour échapper aux contraintes du réel mais d'y avoir recours pour mieux parler de la réalité sociale. Ce crédit qu'Alexis porte à tout ce qui vient du peuple l'amène à prendre au sérieux des croyances populaires que l'idéologie marxiste aurait dû disqualifier. *Les Arbres musiciens* (1957) nous propose une plongée dans l'imaginaire vaudou. Les paysans défendent dans un même élan leurs terres et leurs dieux contre les forces de



Édouard Duval-Carrié, *Toussaint, son trésor à l'étang Caïman*, 1988. Huile sur toile.

l'argent. Alexis voit dans le vaudou une religion de proximité qui relie le peuple à sa terre alors que le catholicisme l'en détache. Et c'est bien ce lien unissant l'homme à la terre qui est source de toute positivité. La vie vient de la forêt, de la nature, et les paysans tirent leur force de son contact. Les arbres jouent la musique de la vie et l'homme doit être à l'écoute. Les romans d'Alexis débordent de sensualité et cherchent avant tout à faire surgir l'émotion.

Le dernier roman, *L'Espace d'un cillement* (1959), pousse plus loin cette quête de la musicalité. Cette pièce en six mouvements et une coda relate la rencontre d'une prostituée et d'un mécanicien. Chaque mouvement est consacré à un sens – la vue, l'ouïe, l'odorat... – jusqu'au sixième sens, véritable apothéose de l'acte amoureux. L'érotisme de ce dernier roman donne une force inédite au discours politique qu'Alexis entend plus que jamais tenir. La question politique s'enracine dans la chair des hommes, elle court à fleur de peau. Ils ont beau payer, les *marines* américains n'en violent pas moins la Niña à chaque passe – viol à la fois physique, psychologique, politique, religieux... Toutes les dimensions de la vie humaine sont concernées et la renaissance de la Niña sous les doigts d'El Caucho, le mécanicien, est aussi

pluridimensionnelle. Les variations érotiques d'Alexis charrient avec elles l'Histoire, la géographie, la politique devenues subitement réelles, sensuelles.

Le dernier roman d'Alexis est une symphonie sensuelle qui tente d'envelopper le lecteur dans ses harmonies. Cette conjugaison de la musique et de la politique, de la sensation et de l'idéologie va ouvrir des perspectives nouvelles pour le roman des Caraïbes. Avec Alexis l'engagement devient incarnation, recherche du contact intime avec le réel. Son ultime recueil de nouvelles – *Romancero aux étoiles* (1960), où le narrateur et le Vieux Vent Caraïbe échangent des histoires mêlant légendes anciennes et mythes modernes – expérimente une écriture de la dissémination, de la fluidité, qui dissout les personnages par des flux de couleurs, de sons, d'odeurs. Le merveilleux vient du contact sensuel avec le réel, il fond le sujet dans un flux de sensations qui le fait renaître sous forme légendaire. C'est par leur corps que les grandes figures du *Romancero aux étoiles* nous fascinent, un corps protéiforme, chargé de tout le concret des îles Caraïbes. Nul romancier ne sera plus engagé s'il n'est impliqué, possédé, pénétré par le réel. La surface du miroir est brisée. Le réel devra traverser les apparences pour se manifester à l'état brut dans le roman.

Avec *Les Chiens* (1961) – son unique roman, dédié à « Niki, chien hongrois » et à « Bonte, chien haïtien » –, Francis-Joachim Roy répond à l'appel d'Alexis en enrichissant le roman haïtien d'une œuvre forte et originale. Le jeu des manœuvres politiciennes, des coups de force parfois sanglants, des manipulations trop adroites de l'élite, des calculs subtils de la classe commerçante est doublé par le défilé angoissant et muet de hardes de chiens qui déferlent dans les rues de Port-au-Prince. À l'entrelacs intelligent des affaires politico-financières de tout ce qui porte un nom à Port-au-Prince s'inscrit en contrepoint le flot anonyme et aveugle de bêtes obscures :

Pas un cri, pas un jappement ne s'élève de l'étrange défilé que contemple une foule silencieuse d'humains prostrés. Dans la lumière éclatante de midi, cette farandole d'Erinyes saugrenues réveille [la] terreur. (p. 217-218)

Ce contrepoint animal aux savantes intrigues humaines ouvre, sous les pas des personnages romanesques, d'étranges abîmes. Les chiens ne cessent d'interférer dans leur parcours, provoquant échauffourées, embouteillages, allant jusqu'à posséder par la transe un soldat devenu homme-chien. *Les Chiens* est un roman écrit à la façon d'une partition musicale dont la ligne de basse bestiale vient confondre les strettes trop brillantes tracées par les humains :

C'est ainsi que cela arrive ; le cœur s'affole et l'esprit suit, subitement perméable à des disharmonies subtiles, comme si des éléments étrangers se glissaient parmi les balises sûres du raisonnement, s'infiltraient sournoises, dans les séries parfaites, depuis si longtemps élaborées par les nombres pour les distordre, les broyer et en jeter les restes désarticulés par brassées, dans un abîme soudain surgi du néant, monstrueusement paré des simulacres reposants, des mirages irisés de la vie quotidienne. (p. 219)

Implicitement, Francis-Joachim Roy offrait ainsi une nouvelle orientation au réalisme merveilleux.

L'engagement politique des romanciers haïtiens et les indépendances africaines vont fortement marquer la création romanesque des Antilles-Guyane à partir des années soixante. Les romanciers délaissent peu à peu le roman de mœurs antillaises pour analyser leur situation en termes d'occupation coloniale. Le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire (1950), *Peau noire, Masques blancs* (1952) de Frantz Fanon seront les textes qui disqualifieront le plus sûrement toute littérature qui s'arrêterait à une simple contemplation de soi. Le roman va désormais se poser la question de la possibilité d'un acte libérateur.

Dès 1951, avec *Dominique, nègre esclave*, le Martiniquais Léonard Sainville raconte le combat d'un esclave insoumis dans les années qui précèdent l'abolition de 1848. Dominique est une préfiguration du militant dont la nature combative correspond à une essence profonde : « Il appartenait à la lignée millénaire et toujours renouvelée des parias qui refusent la misère de leur condition, et il portait en lui, toute vibrante, la dignité de l'homme noir. » (p.16) Les romans militants de Léonard Sainville appuient leur combat sur une race de résistants à l'héroïsme magnifié dont les rejetons contemporains sont les cadres de la grande grève victorieuse à l'usine d'Ossignat évoquée dans *Au fond du bourg* (date non indiquée).

Le premier roman d'Édouard Glissant, *La Lézarde* (1958), porte le nom d'une rivière martiniquaise qui prend sa source dans la montagne et va se jeter dans la mer après s'être élargie en un delta boueux. Ce parcours obligé de la rivière sert d'axe au récit complexe du meurtre d'un traître par un groupe de jeunes militants. Garin, l'homme à abattre, habite une maison qui enserre la source de la Lézarde et trouvera la mort dans la mer au large du delta. Cette confluence du fait divers politique et de la géographie physique est un principe déterminant de l'écriture romanesque de Glissant.

Ce roman séduit – il obtient le Prix Renaudot en 1958 –, tout en déconcertant. Il est probable qu'il serait passé inaperçu si les recherches formelles des Nouveaux Romanciers n'avaient habitué les lecteurs à des narrations éclatées ou problématiques. D'un point de vue métropolitain, le roman a très certainement été perçu comme une synthèse réussie du roman engagé et du roman expérimental. C'est, on s'en doute, à une toute autre logique qu'obéit le roman de Glissant. Le récit va suivre les méandres d'une rivière qui traverse un pays fait de tours et de détours, un pays qui ignore la ligne droite. Ce roman n'est pas une construction mais un épanchement. Voici en quels termes un des protagonistes du roman s'adresse au futur narrateur :

Fais-le comme une rivière. Lent. Comme la Lézarde. Avec des bonds et des détours, des pauses, des coulées, tu ramasses la terre peu à peu. Comme ça, oui, tu ramasses la terre tout autour. Petit à petit. Comme une rivière avec ses secrets, et tu tombes dans la mer tranquille... (p. 224)

Le roman de Glissant s'inscrit au cœur d'un triangle : un pays (l'île), un acte (le meurtre), des mots (le témoignage). Ces trois pôles viennent se fondre dans un récit qui tire sa force de cette fusion. Ce roman est un fleuve, mais ce fleuve traverse une

terre et se veut une « voix » qui exprime un pays. Pourtant, dès ce premier texte, Glissant s'annonce en rupture avec toute forme de roman de mœurs ou, pire, de régionalisme littéraire. La Martinique n'est en aucun cas mise en image. Les pièges de la représentation sont déjoués par une écriture constamment sur le qui-vive. Les paysages de Glissant sont délibérément insaisissables, habités d'un tremblement, travaillés par des contradictions. Il y a là un art de la description qui trouve sa source dans le projet d'exprimer un « pays réel ».

Il était prévisible que le roman anticolonialiste antillais retrouvât les thèses alors très en vogue de la négritude – *Les Bâtards* (1961), le premier roman du Guyanais Bertène Juminer, sera préfacé par Césaire. Il s'agit d'analyser les dégâts psychologiques engendrés par la situation coloniale, dégâts qui concernent autant les colonisateurs que les colonisés. L'opposition raciale entre les Noirs et les Blancs est traitée de façon obsessionnelle dans chaque roman sous la forme de la relation amoureuse entre l'homme noir et la femme blanche. La question des amours interraciales devient éminemment politique chez Juminer, l'érotisme y est un « cache-politique ». Le procédé humoristique du renversement systématique qu'utilise Juminer dans *La Revanche de Bozambo* (1968) – où il imagine une colonisation de l'Europe par l'Afrique et un mouvement indépendantiste se réclamant de la Blanchitude – est un autre moyen de mettre en relief les mécanismes propres à la domination coloniale.

Juminer voit dans les intellectuels noirs, les assimilés, des incarnations de toutes les contradictions coloniales. L'assimilé est le personnage romanesque par excellence car il ne peut échapper à sa condition de bâtard. Le même constat anti-assimilationniste est fait par Michèle Lacrosil qui, dans des romans introspectifs, dénonce les dégâts psychologiques engendrés par une éducation étrangère et aliénante.

Avec *Les Grenouilles du Mont Kimbo* (1964), Paul Niger privilégie la veine épique et situe en Afrique le lieu du combat pour l'émancipation des Noirs. Ce roman à thèse développe une intrigue complexe qui articule la révolte populaire sur l'imaginaire romanesque du complot. Niger écrit encore à une époque où l'indépendance des Antilles est un objectif politique crédible, à la suite des indépendances africaines. Les romanciers des années soixante-dix répercuteront dans leurs œuvres la violence désespérée des mouvements indépendantistes de cette époque. Lorsque l'assimilation à la métropole sera définitivement opérée les romans d'inspiration anticoloniale prendront une tonalité à la fois plus violente et plus sombre.

Dans la mouvance des romans antillais anticolonialistes, il est nécessaire d'inscrire l'œuvre de Salvat Etchart auquel les origines métropolitaines semblent faire honte tant il a adopté le point de vue martiniquais. Avec *Les nègres servent d'exemple* (1962) et *Le Monde tel qu'il est* (1967), Salvat Etchart ne fait aucune concession à la description exotique chère au visiteur. La Martinique ne se manifeste dans ces textes que par des voix impliquées, concernées ou intéressées. L'écriture d'Etchart est tendue vers la proximité, dans le souci de rendre évidentes les impasses d'une situation coloniale inique. Si chaque voix exprime son point de vue sur l'île, Etchart parvient à éviter tout relativisme culturel à effet *apolitique*. Entre l'essoufflement de la voix békée artificiellement relayée par celle des « métros » et la vitalité d'une voix noire

en révolte, les romans jouent d'une fausse symétrie. Etchart fait une lecture épique de la Martinique, il met son écriture au service de ce « grand cri nègre » qu'a impulsé Césaire, il lui oppose malicieusement la voix grêle des profiteurs qui n'ont rien d'autre à dire sur le monde que ce qui touche à leurs intérêts.

ITINÉRAIRE ROMANESQUE VERS LA FOLIE

La vision fragmentée de Vincent Placolý semble directement issue des violentes émeutes indépendantistes. *La Vie et la Mort de Marcel Gontran* (1971), son premier roman, ne retrace pas un destin mais enchevêtre des souvenirs qui viennent se bousculer au seuil de la mort. Les romans de Placolý sont kaléidoscopiques, ils rassemblent, dans une écriture impulsive, des personnages, des paroles, des atmosphères, des violences. L'imaginaire ou le légendaire n'ont pas leur place ici. Mais l'écriture sait affoler le réel, en faire sortir des résonances poétiques. Placolý refuse pourtant toute transfiguration lyrique du réel. Les phrases sont précises, les métaphores contrôlées, les rythmes cassés. C'est par ruptures, entrecrocs, contrastes, que Placolý fait parler la réalité antillaise. *L'Eau-de-mort guildive* (1973) sacrifie le récit à cette irruption d'images visuelles ou sonores. Le roman se termine dans la violence d'une émeute spontanée, d'autant plus violente qu'elle n'a ni cause ni but. La violence aveugle est un prolongement direct de ce chaos d'images fortes dont le seul axe repérable est la ligne de partage entre un peuple démuní et des pouvoirs – économique, judiciaire et policier – omniprésents.

L'écriture violente et frénétique de Placolý trouve son répondant en Haïti avec la parution en 1974 du *Nègre crucifié* de Gérard Étienne. Ce texte d'une extrême violence est hanté par la mort, la torture et la peur. Le narrateur est un corps souffrant, torturé, qui porte la douleur de toute une société. Ce Christ noir surplombe par la souffrance le personnage qu'il projette dans une société convulsive. Corps éventrés, langues arrachées, crânes fendus, la violence concerne d'abord les corps et amène Gérard Étienne vers une écriture schizoïde. Les corps ouverts, transpercés du *Nègre crucifié* ignorent la frontière entre le moi et le monde, leur peau déchirée laisse fuir un monde intérieur et pénétrer un monde extérieur. Les corps s'entredévorent, les mots sortent des bouches comme des morceaux de fer ensanglantés. La contamination de la douleur se substitue à toute communication entre sujets. Le dédoublement du narrateur crucifié (« Je ») en un personnage errant (« Il ») n'est qu'une manifestation d'un processus généralisé d'effondrement du sujet. D'où l'omniprésence des zombis, ces corps évidés, dans le roman de Gérard Étienne.

Cette violence obsédante est d'ordre politique, elle est issue d'un pouvoir noir, elle est « vaudouïsante », elle contamine tout le peuple noir auquel s'adresse Gérard Étienne. D'autres romans haïtiens comme *Amour, colère et folie* (1968) de Marie Chauvet ou encore *Mémoire en colin-maillard* (1976) d'Anthony Phelps associeront la violence politique à un délire cauchemardesque qui contamine les assises mythiques et religieuses des personnages. Marco, un des militants antiduvaliériste de *Moins l'infini* (1972) d'Anthony Phelps sombre à la fin du roman dans un délire haineux qui rendra impossible toute action de résistance organisée :

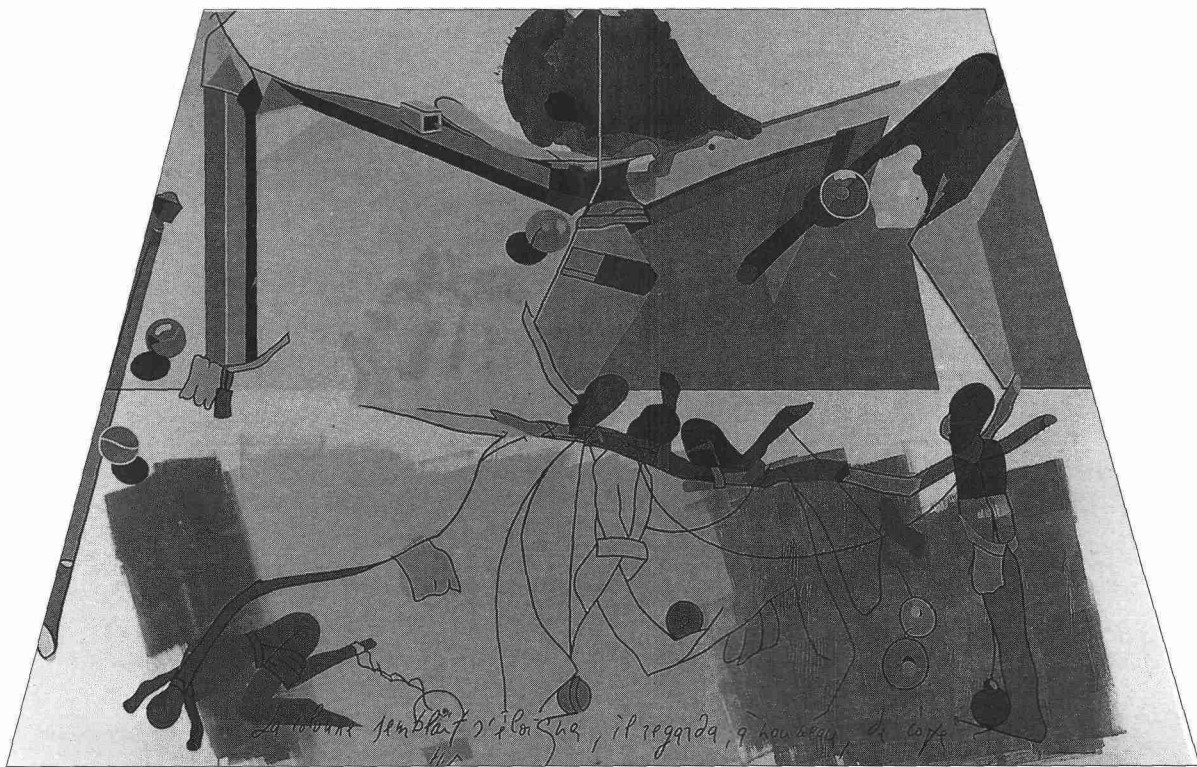
C'est cela, il faut le tuer. Oui, le découper en fines lanières, une chaque jour, jusqu'à ce que mort s'ensuive. L'enfermer dans une cave chauffée à blanc. Lui couper les mains, les pieds, la langue, lui crever les yeux et le jeter aux ordures. Oui aux ordures. Il faut l'enterrer vivant, sous dix tonnes de remblai. L'enterrer jusqu'au cou, puis enduire sa tête de miel et d'épices et le laisser à la merci des fourmis et des rats qui lui dévoreront ses lèvres épaisses, ses joues d'engraissé, ses yeux globuleux, son front buté, ses petites oreilles, jusqu'à ses lunettes...
(p. 195-196)

Nul cependant n'ira aussi loin que Gérard Étienne dans une écriture de la folie que lui-même tempèrera dans ses romans ultérieurs. À la différence de Roger Dorsinville qui dans *Mourir pour Haïti* (1980) trace en six chapitres, six portraits héroïques de résistants assassinés par la dictature aveugle du « fou délirant » et de ses macoutes, Gérard Étienne vomit sur les compromissions, les peurs, d'un peuple à la fois bourreau et victime, toujours complice. Le nègre crucifié est un Christ de haine – « mon amour est la haine des nègres » (p. 82). Les acteurs de cette violence sont les miliciens du chef, les zombis du Président ou – plus explicitement encore – les tontons macoutes, mais tous sont contaminés et les victimes sont moins à plaindre qu'à haïr. Le nègre crucifié a honte de sa peau, il se dégoûte lui-même, dénonce sa propre puanteur. Roman de l'abjection et de l'ignominie, *Le Nègre crucifié* atteint une limite dans l'écriture romanesque. La violence dissout toutes les frontières et plonge dans la schizophrénie.

L'aboutissement de cette violence impuissante est l'hôpital psychiatrique d'où semble hurler la voix inassignable des romans de Jeanne Hyvrard – *Les Prunes de Cythère* (1975), *Mère la mort* (1976), *Meurtritutes* (1977). L'échec du combat politique mène à une crise profonde qui fait vaciller l'identité individuelle. Tout se passe comme si les romanciers des Caraïbes payaient le prix de leur engagement dans la mouvance de la négritude. L'échec des mouvements de libération leur laisse entre les doigts la négritude comme une guenille informe. L'alternative semble donc alors soit la plongée dans la folie et la crise identitaire, soit le recours à l'Afrique comme territoire ultime pouvant redonner sens au concept de négritude.

L'ILLUSOIRE RECOURS AFRICAIN

Le continent africain n'a cessé de se tenir à l'horizon du roman des Caraïbes au cours du XX^e siècle. Les choses commencent en fanfare avec *Batouala, véritable roman nègre* du Guyanais René Maran qui obtient le Prix Goncourt en 1921 et qui sera suivi d'une série d'autres romans mettant en scène des animaux de la brousse africaine – *Le Livre de la brousse* (1934), *Bêtes de la brousse* (1941), *Mbala, l'Éléphant* (1942), *Bacouya, le Cynocéphale* (1953). Malgré la préface très offensive de son premier roman, force est de constater que l'Afrique de René Maran est somme toute conforme à l'idéologie coloniale. Les indigènes, les animaux de la brousse sont pris dans le même élan de psychologisation qui présente, explique, clarifie les arcanes de modes de vie et de pensée implicitement perçues à la fois comme sains et primitifs. La brousse, qui contient chez Maran les villages humains, est une entité écologique qui constitue un monde clos. C'est davantage en tant



Hervé Télémaque, *Dérive n° 1* : La colonne semblait s'éloigner, il regarda, à nouveau, de côté, 1983.
Acrylique sur toile.

qu'administrateur colonial qu'en tant que Noir que Maran donne la parole à l'Afrique. La proximité physique de cette Afrique qu'il dit capter depuis la terrasse de son bungalow est mise à distance dans des récits rondement menés mais dénués de toute forme d'implication. Dans *Un homme pareil aux autres* (1947) – qui raconte la solitude de Jean Veneuse, un fonctionnaire colonial noir en poste en Afrique Équatoriale Française –, Maran trouvera une écriture romanesque impliquée. La solitude absolue du fonctionnaire guyanais – coupé du microcosme colonial par la couleur de la peau et du monde africain par le fossé culturel – va le pousser à donner vie à un monde qui, pour lui, reste muet. Les romans de René Maran s'écrivent sur fond de déracinement. Un romancier de la négritude comme Paul Niger, dans son enthousiasme militant, passera tout autant à côté d'une véritable rencontre avec l'Afrique dont *Les Grenouilles du Mont Kimbo* renvoie une image plutôt stéréotypée.

Tout autre est la démarche du Haïtien Roger Dorsinville qui dit être véritablement entré en contact avec l'Afrique alors qu'il était conseiller au ministère de la Culture du Libéria. Ses quatre premiers romans et son recueil de nouvelles au titre joycien, *Gens de Dakar* (1978), tentent de capter quelque chose d'une parole africaine. *Kimby ou la loi de Niang* (1973) propose une écriture nouvelle, nerveuse, transparente. Dorsinville semble bousculé par ses personnages issus de la forêt – eux-mêmes bousculés par le monde moderne. Le récit du voyage que font des danseurs d'un village libérien pour se produire lors du Festival de Dakar de 1966, est l'occasion pour l'auteur de saisir un « passage ». D'où l'extrême fluidité de ce roman qui respire l'Afrique bien plus qu'il ne la saisit.

Maryse Condé, va s'intéresser au roman après s'être fait connaître comme dramaturge. Ses premiers romans sont africains : *Heremakhonon* (1976), *Une saison à Rihata* (1981), *Ségou* (1984/1985). Dans les trois cas, la romancière malmène le mythe d'une Afrique des origines qui serait la patrie véritable des peuples antillais. Les héroïnes guadeloupéennes des deux premiers romans perdent leurs illusions et se retrouvent piégées sur ce continent que les intrigues politiques et les conflits de pouvoir mettent à mal. Avec *Ségou*, une importante fresque historique en deux tomes, Maryse Condé présente une civilisation africaine au moment de son déclin sans occulter les tensions et les blocages. La civilisation bambara n'a cessé d'être en évolution, le roman capte ce mouvement. L'idéalisation d'une Afrique mythique révoquée n'a d'autre fondement que le mal de vivre des Antillais, c'est à eux que la romancière va donc s'intéresser désormais.

C'est dans le triangle Antilles-Europe-Afrique que vient s'inscrire la crise identitaire des héroïnes de la Guadeloupéenne Myriam Warner-Vieyra. La tentative d'enracinement en Afrique de l'héroïne de *Juletane* (1982) se solde par une plongée dans une schizophrénie meurtrière. Ce roman sans issue est sans doute le plus radical qui ait été écrit dans la révélation des malentendus persistants entre les Antilles et l'Afrique. Mais, plus profondément, ce que les expériences africaines des personnages antillais révèlent, c'est l'impossibilité d'un enracinement autre que sur ces îles où l'histoire a échoué ces descendants d'esclaves – le beau titre du dernier recueil de nouvelles de Warner-Vieyra, *Femmes échouées* (1988), est à cet égard emblématique.

C'est encore à une quête des origines que se livre la Martiniquaise Tita Mandeleau dans *Signare Anna ou le voyage aux escales* (1991), un roman historique qui raconte la naissance de la société mulâtre en Sénégambie au cours du XVIII^e siècle. L'entrecroisement des lectures européenne et africaine sur le négoce des esclaves est au cœur du roman. Entre la chronique coloniale et l'histoire officielle des grands royaumes sénégaubiens se glisse la mémoire familiale des grandes familles mulâtres dont le développement sur la bande côtière est parallèle à celui de la traite des esclaves. Tout se passe comme si la grande quête des racines des écrivains antillais venait buter sur la question incontournable de la Grande Traite. Le roman de Tita Mandeleau rend impossible toute référence non problématique à l'Afrique.

LA NÉCESSAIRE QUÊTE D'UN PASSÉ

Il semble donc une question de survie pour les romanciers de la Caraïbe de se créer un nouvel équilibre s'ils ne veulent sombrer définitivement dans l'écriture paroxystique de la folie. La première démarche consistera à retrouver un passé, à rendre une épaisseur au temps présent en l'appuyant sur un passé.

Avec *Le Quatrième Siècle* (1964), Glissant introduit la donnée temporelle dans son écriture romanesque. Un vieux quimboiseur – dernier maillon d'une lignée de nègres marrons (les Longoué) – raconte au jeune Mathieu Béluse – dernier rejeton d'une lignée d'esclaves – l'opposition entre leurs deux familles, qui remonte à l'année 1788 et qui a pris corps dans le ventre du bateau négrier. Le roman est tissé par cette oscillation du présent de l'échange entre Papa Longoué et Mathieu au passé problématique qu'il ressuscite. Glissant échappe à la fausse clarté de la fresque

historique, il veut saisir le « passé frémissant d'un pays réel ». Aussi *Le Quatrième Siècle* est-il tissé de mystères, le passé étant d'abord une nuit profonde dans laquelle vient s'inscrire « une suite d'images et d'éclairs ». Le romancier n'a pas pour vocation de faire une histoire du peuple noir aux Antilles qui viendra corriger l'Histoire officielle en apportant une nouvelle chronologie, un nouveau calendrier. Glissant remet en question la chronologie elle-même. Le passé n'est ni affaire de lecture, ni de classement mais de voyance.

Certains objets hérités du passé (une barrique, un coutelas...) sont chargés d'intensité et concentrent d'obscures réserves de sens. Le grand clivage entre les maîtres et les esclaves se ramifie en fractures à l'intérieur de chaque camp : dans le monde noir entre les Marrons qui ont refusé l'esclavage et ceux qui travaillent dans les plantations ; dans le monde blanc entre La Roche qui refuse tout compromis avec l'Histoire et Senglis qui suit toutes les pentes. Mais les fractures n'empêchent pas les rencontres, fussent-elles conflictuelles. Papa Longoué évoque ces éclairs qui illuminent la nuit antillaise, points de tension, zones de friction mais aussi espaces de complicité. Les lignes de partage que trace Glissant dans le paysage – plaine/montagne – ou dans le passé – esclaves/marrons – permettent l'écriture de rencontres, de chocs, d'actes. *Le Quatrième Siècle* n'est pas un roman historique cherchant à faire revivre le passé, mais un roman qui traque dans la nuit du passé les traces lumineuses d'actes véritables. Ces actes n'appartiennent ni au passé, ni au présent, ils s'inscrivent dans une durée qui est le lieu d'inscription de l'écriture de Glissant : bloc d'espace-temps, bloc de terre et de voix.

La Guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart écrit, avec son mari André, *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967), la geste des Noirs depuis le XVII^e siècle jusqu'à la vieillesse d'une mulâtresse dans un hospice parisien. Le présent misérable s'adosse sur l'épaisseur d'un passé foisonnant. Avec *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972), elle reprend l'idée d'une biographie historique qui couvre un siècle de l'Histoire de l'île. Le parcours de l'héroïne, Télumée Lougandor, est sous-terrain dans cette société en turbulence consécutive à l'abolition de l'esclavage. Télumée trace obstinément sa route, refusant à la fois les statuts de victime pitoyable et de résistante héroïque. Télumée fait face au chaos de l'Histoire par un effort de survie au jour le jour et se construit ainsi un Destin qui lui survivra. Simone Schwarz-Bart nous entraîne, sur les traces de Télumée, dans une traversée lucide de l'histoire guadeloupéenne qui déjoue systématiquement toutes les lectures simplificatrices. À l'instar de son personnage, l'auteur se débat avec la réalité antillaise.

VERS UN NOUVEAU RAPPORT AU TEMPS

La malédiction du passé antillais est de toujours buter sur la cale du bateau négrier comme matrice. Seul le roman béké a ce pouvoir de faire référence à un âge d'or des îles heureuses. L'impossibilité pour le romancier de recourir au paradis perdu comme matrice temporelle va dérégler son rapport au temps. Né d'une incommensurable violence première, le temps antillais ne cessera de reproduire celle-ci en écho.

C'est dans son troisième roman, *Malemort* (1975), que Glissant ira le plus loin dans l'exploration de cette durée. Chaque chapitre constitue un bloc de durée associé d'une

part à une *péripétie* – un acte – et d'autre part à une *datation* – une date. Autant « d'images et d'éclairs » qui rendent compte d'un pays. Le roman ignore le déroulement d'une intrigue mais capte des moments : sept minutes et demie d'un pays traversé à pleine vitesse par une 11 CV volée ; l'instant transhistorique sans cesse répété où des révoltés tombent fusillés avant de se relever... Pourtant *Malemort* n'est pas un recueil de nouvelles, mais un véritable roman dont le principal protagoniste est une trinité nommée Dlan Médellus Silacier. Une seule entité pour trois personnages. Entité polymorphe qui n'apparaît dans le récit qu'en fonction de l'acte raconté. Non pas trois regards mais un regard unique placé à équidistance des trois pôles. Glissant multiplie les ruses pour échapper au piège du regard surplombant, unificateur, incapable d'appréhender les richesses du Divers.

Malemort capte avant tout des turbulences. Le roman tente de traduire « la liquidation par l'absurde [d'un peuple], dans l'horrible sans horreurs d'une colonisation réussie » écrira l'auteur. Cette « liquidation » se manifeste par la vitesse tourbillonnante du cyclone, du « maelström sans épice » . *Malemort* se nourrit d'une énergie qui tourne à vide, de « turbulences figées », ultimes sursauts d'un peuple que l'on met à mort. Paradoxalement, ce livre qui raconte une agonie va être revendiqué par la jeune génération des romanciers antillais de la fin des années quatre-vingts comme porteur d'avenir. Dans ce roman le langage lui aussi entre en turbulence ; il s'y forge une langue nouvelle issue du frottement du français et du créole, langue inédite qui cherche sa voie. Au moment même où se dit la mort d'un peuple, naît un langage turbulent qui va engager l'écriture romanesque antillaise dans des voies nouvelles.

Avec *La Case du commandeur* (1981), Glissant change d'angle d'attaque. Il ne s'agit plus de présenter des situations mouvantes, mais de faire vivre une lignée à travers le temps, cristallisée en une succession de caractères en amont et en aval du personnage central de Marie Celat. À chaque chapitre son personnage. Au centre du roman, « au mitan du temps », au cœur de la coulée généalogique, à ce point où l'on cesse de remonter vers le passé pour dessiner l'avenir, une partie d'une extrême violence vient s'inscrire et imprimer son sceau à l'ensemble du roman. À la violence passée – celle de l'esclavage – répond une torture présente – « l'insupportable contentement qui, nous le savions déjà sans rien savoir encore, était le seul butin de notre consentement à nous laisser mener » (p. 225). Marie Celat, qui s'est toujours méfiée des mots, se laisse traverser par cette violence passée et présente qui ressort par sa bouche en une coulée verbale délirante. La folie de Marie Celat, accidentellement provoquée par la mort de ses deux fils, a la violence de l'éruption volcanique. Son pays délire à travers elle. Avec elle, le personnage glissantien trouve sa place véritable : à la charnière entre un pays et des mots. Un personnage romanesque est une « passion » entre une terre et une langue.

C'est encore la durée qu'incarne le mahogany du cinquième roman de Glissant (*Mahagony*, 1987), ce « bougeant immobile », ce géant qui dresse dans l'unicité d'un lieu un bloc de temps pur. Le mahogany et trois ébéniers circonscrivent un lieu où des événements issus d'époques différentes vont entrer en communication. Trois récits de « cavales ». Trois nègres marrons, légendaires ou anonymes, inscrivent leur destinée d'herbe sauvage à l'ombre de l'arbre tutélaire. Les récits révèlent un espace-temps rebelle – à la mesure de ces héros – qui échapperait à nos regards s'il ne laissait quelques traces. Ces Marrons sont des herbages proliférants qui s'accrochent à tout au lieu de prendre racine. Mauvaises herbes, rebelles à l'Histoire.

Les voix narratives se mêlent et se relaient d'un récit à l'autre pour capter ces univers et les greffer sur l'arbre des légendes. Le roman réalise la synthèse de l'arbre et de l'herbage. Inscrire la révolte dans la durée pour créer des légendes, tel est le pari de *Mahagony*. La parole publique, la rumeur populaire, s'empare des traces, en fait des nouvelles qui vont proliférer en un lacs de récits. La légende naîtra de ce fouillis d'histoires. L'arbre tutélaire ne sort pas indemne de cette greffe, lui même va entrer en dérive, se multiplier « en tant d'arbres dans tant de pays du monde ». Les Marrons fécondent l'Histoire par la légende.

Cette prolifération infinie des voix et des récits, Glissant la reprend dans *Tout-Monde* (1993), véritable somme de toute son œuvre romanesque. Le cadre insulaire qui avait toujours été celui des romans de Glissant éclate et s'ouvre aux correspondances planétaires. Ce roman est un tourbillon d'histoires qui se heurtent, se rencontrent, se mettent en relation. Lorsque les Antillais parcourent le monde, ils éveillent des échos, font surgir des résonances qui dépassent les frontières de l'espace et du temps. Des paysages, des visages, des actes sont connectés par-delà toute distance. Tous les personnages familiers des autres romans de Glissant sont évoqués, avec leurs actes et leurs blessures que le *Tout-Monde* arrache à leur petite histoire privée pour leur rendre, par le travail de l'écriture, toute leur puissance événementielle.

Dès 1981, le Guadeloupéen Daniel Maximin retrouve des accents glissantiens pour évoquer à la fois son pays et son roman, *L'Isolé Soleil* :

*De débris de synthèses en fragments d'un pluriel, île et aile, c'est nous, désirades déployées
proches dans l'accord des prénoms, des musiques et des actes, l'alliance des rêves et des
réveils. (p. 281)*

Ce premier roman est l'œuvre d'un poète : trois siècles d'histoire antillaise sont médités à partir du langage et de ses jeux de sens. L'anagramme qu'inscrit le titre annonce un modèle d'écriture romanesque qui prend au sérieux la poésie. Les grandes pages de l'histoire de la Guadeloupe s'en trouvent bousculées. La parole poétique – celle de Césaire mais aussi de Rimbaud, de Breton, ou d'Eluard – se mêle à la parole populaire – à travers les légendes –, à la parole féminine pour revisiter l'Histoire. La force de ce livre est d'être à la fois engagé et débridé. Maximin fait délirer l'Histoire à l'aide des mots et le lecteur s'y retrouve, lui qui devrait cependant se sentir exclu de ce texte constitué de journaux intimes, de lettres échangées entre personnages dont les prénoms sont source d'inspiration. Maximin place au cœur de son second roman, *Soufrières* (1987), la violence d'une éruption volcanique annoncée pour l'été 1976. Le thème était déjà présent dans *L'Isolé Soleil* et fait corps avec l'écriture éruptive du romancier-poète. C'est autant l'explosion elle-même que la coulée de lave que mime ce texte écrit comme une improvisation de jazz. La fiction est écartelée entre « Eshu, le dieu du sel et de l'esquive » et « Ogoun, le dieu du soufre et du combat ». Deux pôles entre lesquels se cherchent des personnages qu'unit la volonté de résistance à l'ordre colonial. Les prévisions et les observations des vulcanologues, l'évacuation des villages menacés, la couverture médiatique de l'événement, tout ce quadrillage social de l'éruption ne parvient pas à occulter la charge subversive d'un événement que l'écriture romanesque cherche à appréhender dans toutes ses dimensions.

Sept heures d'une nuit de cyclone structurent *L'Île et une nuit* (1995) qui vient prolonger une œuvre romanesque soucieuse de mettre en mouvement les discours, les idées, les mots, à partir d'un choc initial proprement irréfutable. Éruptions et cyclones sont les conditions de l'écriture romanesque et poétique de Maximin.

UNE POÉTIQUE DE L'ERRANCE ET DE L'EXIL

Le voyage, fût-il immobile, manifeste le nouveau rapport au monde des romanciers caribéens. Il ne s'agit ni d'une quête ni d'une conquête mais d'une errance qui se contente de mettre en relation, de faire contact. Aux romans de fondation voués à l'échec et à la folie vont se substituer des romans d'associations.

À partir de *Moi, Tituba sorcière* (1986), les Antilles de Maryse Condé se tournent résolument vers les Amériques. Les personnages tissent leur destinée d'une île à l'autre et mettent le pied sur le continent américain pour s'y sentir à nouveau en exil. À la quête africaine des premiers romans se substitue l'errance américaine. Maryse Condé va construire ses romans sur un enchevêtrement de parcours individuels qui se rencontrent, s'associent et se séparent. L'alliance de deux destinées est un opérateur narratif clé. Alliance d'affaires ou alliance matrimoniale, elle est toujours l'effet d'un contrat. L'entente sexuelle est la condition de l'alliance homme/femme. Le sexe est un carrefour, une rencontre entre deux trajectoires, et ouvre la possibilité d'une route commune. La rupture sera liée à l'épuisement de la libido. La rencontre sexuelle, telle que la raconte Maryse Condé, n'est pas interpénétration de deux mondes mais mise en connexion de deux trajectoires. On est loin du roman intimiste occidental. Les personnages de Condé sont entièrement tournés vers l'extérieur, leurs préoccupations sont de survie, d'insertion, d'adaptation. Le problème individuel est d'inscrire sa trajectoire dans le monde.

Indissociable de l'alliance sexuelle est la filiation qui en est un effet. Les trajectoires individuelles peuvent être prolongées par la descendance en un réseau inextricable – *La Vie scélérate* (1987) – lui donne vie à partir d'une souche commune : l'aïeul Albert Louis. La famille n'est pas traitée comme pôle de référence ou principe d'enracinement dans les romans de Condé. Elle est, au contraire, mise en dérive par ce jeu des alliances et des filiations qui la fonde.

Les grandes fresques familiales de Maryse Condé racontent une errance. Les derniers romans placent au cœur de leur univers fictionnel des figures catalysant cette errance : le cadavre d'un étranger au passé mystérieux (*Traversée de la mangrove*, 1989), un roi africain en exil qui engendre une lignée bâtarde lors d'un passage en Guadeloupe (*Les Derniers Rois mages*, 1992), un gourou illuminé qui se proclame Fils du Soleil (*La Colonie du nouveau monde*, 1993). Chacune de ces trois figures n'existe d'abord que par ce que les autres projettent sur elle : leur consistance de personnage se double d'une image tissée par les attentes, les désirs, les quêtes d'une multiplicité d'individus. Autour de ces figures instables se constitue un réseau – habitants du voisinage, descendance familiale, membres d'une secte – voué à l'errance.

Avec *La Grande Drive des esprits* (1993), Gisèle Pineau reprend la tradition de la saga familiale en y associant les esprits, les malédictions, les rêves prémonitoires, les

intuitions, les coïncidences. Le destin des personnages est pris dans un enchevêtrement de forces en dérive : aucun point de stabilité dans ce récit où le jeu précis des datations fonctionne comme un trompe-l'œil pour mieux voiler le caractère incontrôlable de toute vie. Le roman date les cyclones, les guerres, les virements et revirements d'un destin devenu fou et poussé par des forces aveugles :

Maintenant, je connais le fond des choses. regarde, là ces fourmis folles ! Regarde bien et tu verras des hommes, des femmes, des riches, des miséreux, des nègres, des mulâtres, des blancs... qu'est-ce que ça peut faire comme différence, la couleur et l'argent ?... À présent, prends-en une, au hasard. Oui, tu as ce pouvoir ! Fais comme la mort. Amuse-toi. Écrase-la entre ton pouce et ton index. Ah ! tu comprends, tu comprends... (p. 186)

Plus que l'errance c'est l'exil qui est au cœur de la production romanesque de Jean Métellus dont les romans paraissent à un rythme soutenu depuis 1980. *La Famille Vortex* (1982), *L'Année Dessalines* (1986) et *Louis Vortex* (1992) – trois des huit romans jusqu'ici parus – mettent en scène la famille Vortex, au centre du tourbillon politique haïtien et dont les membres sont, un à un, contraints à l'exil. Les romans haïtiens de Métellus s'inscrivent dans la tradition du roman politique, les *Vortex* évoluent de près ou de loin dans la sphère du pouvoir, ils appartiennent à l'élite sociale et sont dans l'impossibilité de n'être pas impliqués. Plus que jamais le mot de Lhérisson – « La politique ! [...] Tout est ça et ça est tout. » – s'applique ici. La société haïtienne y est présentée par une multiplicité de personnages qui se posent, par la parole ou par les actes, face aux événements. Les conversations au discours direct occupent une grande place dans l'espace textuel. Elles sont l'occasion pour les personnages de prendre position : toute prise de parole est une tentative pour maîtriser les événements. Chaque roman recense tous ces points de vue en un lacs de lignes convergentes ou divergentes qui enserrant la réalité haïtienne.

Qu'il s'agisse de la chronique d'une ville (*Jacmel au crépuscule*, 1981) ou d'un roman historique sur les révoltes paysannes lors de l'occupation américaine (*Les Cacos*, 1989), la technique d'écriture est similaire. Les romans fourmillent de personnages qui font des choix et assument des positions. La révolte des cacos ne prend forme que par le canal de chefs qui sont autant de personnages héroïques qui tracent des lignes de dignité dans une société soumise au joug et gangrenée par les compromissions. Métellus est neurologue, l'organisation de ses univers romanesques s'en ressent peut-être. On pourrait voir dans chaque roman la structure d'un cortex cérébral où les personnages traceraient des circuits de neurones ponctués par des choix qui sont autant de synapses. Par les choix qu'ils effectuent, les personnages de Métellus s'affirment tout en ouvrant des voies au sein d'une société souvent bloquée.

Les « romans européens » de Métellus évitent toute allusion à Haïti. Ils sont pourtant sans doute ceux qui posent le plus profondément la question de l'exil. Métellus se penche sur l'homme et sur sa condition d'exilé du réel. Les affres de la création artistique (*Une eau forte*, 1983), les troubles du langage (*La Parole prisonnière*, 1986), l'âge de la retraite professionnelle (*Charles Honoré Bonnefoy*, 1990) sont autant de sujets qui permettent au romancier des variations romanesques sur l'exil. Les personnages de Métellus, malgré leur courage et leur volonté, resteront toujours en décalage par rapport à la réalité. La vie qui trace ses

lignes d'harmonie dans la nature reste à l'écart. Celui qui veut la rejoindre s'éloigne des hommes, sacrifie les liens sociaux. Les héros de Métellus sont exilés parmi les leurs. Le langage est l'instrument indispensable qui les rattache aux autres hommes mais qui garantit aussi leur exil. Les pathologies du langage qui touchent de nombreux personnages manifestent leur exil dans un langage qui les domine. L'exil ne pourra être surmonté que par une extrême maîtrise du verbe. L'homme aspire à retrouver la force démiurgique du verbe. L'appropriation de son destin et la maîtrise du langage vont de pair. Voilà pourquoi les héros de Métellus sont si bavards. Leurs discours sont une prise de possession. Peu importe que ceux-ci s'entremêlent de façon désordonnée, du moment qu'ils sont sous-tendus par une énergie et une volonté. Alors la parole humaine reproduira « la diversité des formes que revêtait la cime emmêlée des grands arbres » où le professeur Bonnefoy voyait « l'appel entêté du destin » (*Charles-Honoré Bonnefoy*, p. 104).

Métellus est un écrivain de l'énergie. Son personnage de référence est Dessalines, le fondateur de la République d'Haïti, celui qui a su forcer le destin. Avec lui, l'Histoire a trouvé son maître. Le drame actuel d'Haïti est de ne pas rencontrer d'homme capable de maîtriser le bégaiement de l'Histoire. Les politiciens veules et corrompus sont dominés par une machine qui leur échappe et qui s'enraye. Les ressources énergétiques sont là, dans le réel, l'homme doit les capter. Métellus croit en ses personnages. Il leur donne l'énergie et la volonté. Il en fait des héros porteurs d'un projet de maîtrise. En ce sens, l'écriture de Métellus est profondément politique.

PUISSANCE DE LA FABLE

Un roman militant haïtien comme *Gouverneurs de la rosée* faisait déjà usage de la fable dans un but didactique et mobilisateur. La fable réaliste manifestait chez Roumain le désir d'une littérature volontariste, tournée vers l'action, friande de symboles efficaces.

En publiant *Le Mât de cocagne* (1979), son premier roman, le poète haïtien René Depestre s'inscrit à la fois dans la grande tradition de la satire politique haïtienne, de la fable militante et du courant réaliste merveilleux. Cette fable romanesque – qui raconte le combat symbolique que mène un ancien sénateur d'opposition au concours du mât de cocagne – n'existe que dans la mesure où l'exploit du protagoniste est relayé par le peuple. La performance publique d'Henri Postel est dangereuse pour le pouvoir car le peuple s'en empare et brode dessus. Depestre tisse autour de cette fable un texte qui rend son évidence au vaudou et à l'imaginaire populaire. La religion haïtienne s'insère sans précaution dans le récit, comme allant de soi, et y trouve son sens. C'est avec cette même innocence de plume que Depestre écrit *Hadriana dans tous mes rêves* (1988), récit tout entier construit sur la croyance aux zombies. L'auteur ne laisse aucune prise à la fausse question de la réalité de ce phénomène : « Ceux qui croient au zombie sont des cons, ceux qui n'y croient pas sont encore plus cons ! » (p. 131) L'héroïne du roman existe comme zombie et se retrouve au centre de tout un univers fictionnel qui tourne autour de son image, de son spectre ou de son souvenir. L'érotisme de René Depestre relève de cette même innocence qui lui permet de parler de front des croyances populaires. Le sexe y est cru mais jubilatoire.

Il arrive à son heure, au fil du récit comme une évidence incontournable. Avec Depestre la fable montre son enracinement dans une parole populaire et rend manifeste ce qui restait implicite dans l'œuvre de Jacques Roumain.

Avec *Ti Jean L'horizon* (1979) de Simone Schwarz-Bart, le réalisme s'ouvre au merveilleux sous les pas de Ti Jean L'horizon, personnage hérité de la tradition orale. L'appel de Jacques Stephen Alexis concernant le réalisme merveilleux a été entendu dans les Antilles françaises. Le héros nous sert encore une fois de fil conducteur dans la traversée d'un univers chaotique qui prend ici une dimension cosmique. Les mondes s'emboîtent les uns dans les autres, s'entre-dévorent, s'interpénètrent. Ti Jean entreprend un voyage initiatique dans ces espaces-temps indomptés où le lecteur reconnaîtra entre autres une Afrique et une Europe transfigurées. Ti Jean, l'homme-oiseau, est une figure vectorielle qui met en mouvement les espaces, ramène des mondes perdus, brouille les références pour les entraîner dans un projet. Plus encore que sur un passé historique, les peuples antillais peuvent s'appuyer sur un espace-temps mythique, véhiculé par la tradition orale, et qui a en lui les ressources pour donner sens à un présent désorienté.

Les romans du Martiniquais Xavier Orville sont l'œuvre d'un conteur. L'énonciation cherche à retrouver la légèreté et l'évidence du conte par la fluidité du récit, le refus de l'effet de perspective réaliste, la superficialité assumée des personnages. Le protagoniste de *L'Homme aux sept noms et des poussières* (1981), lancé à la poursuite de l'évanescence Lune Ouverte, glisse sans heurts d'un monde à l'autre, ne cesse de changer de corps et de nom. Les processus de métamorphose sont au cœur des romans de Xavier Orville, ses personnages font fuir un décor qui les absorbe, les romans ne ménagent aucun pôle de stabilité. La mort elle-même, frontière ultime, est tenue en échec dans *Le Marchand de larmes* (1985) ou dans *La Voie des cerfs-volants* (1994), qui font parler des morts depuis le cimetière ou depuis leur cercueil. Les intrigues ne sont pas construites mais filées et portent avec elles des bribes de mondes fugaces mais consistants.

À la différence de Simone Schwarz-Bart, Xavier Orville ne fait pas référence à la tradition orale, la fable est solidaire de l'acte d'écriture, elle s'autonomise de la voix du conteur pour se répandre dans l'écriture et la féconder de l'intérieur. Les romans d'Orville ne se déploient pas en univers romanesques ambitieux mais proposent d'instables lignes imaginaires tracées dans tous les entre-deux :

La ligne droite à l'infini, sans poteau d'arrivée, la voie royale des cerfs-volants, d'un seul élan, naseaux, crinière, sabots et queue, puis la grande secousse du silence, silence de nuit blanche et chaude, se refermant sur la pointe de sagaie enfoncée dans la chair, vertige d'écume immobile où tous les nœuds s'étaient défaits. (*La Voie des cerfs-volants*, p. 146)

La puissance de la fable est d'ouvrir le roman à la chimère comme point de départ de la lecture du réel. La fabulation n'est en aucun cas le signe d'une déconnexion du réel mais bien plutôt d'un profond ancrage. C'est du cœur du réel que le romancier fabule. Si l'illusion réaliste passait par une distanciation, la fabulation chimérique suppose la proximité.

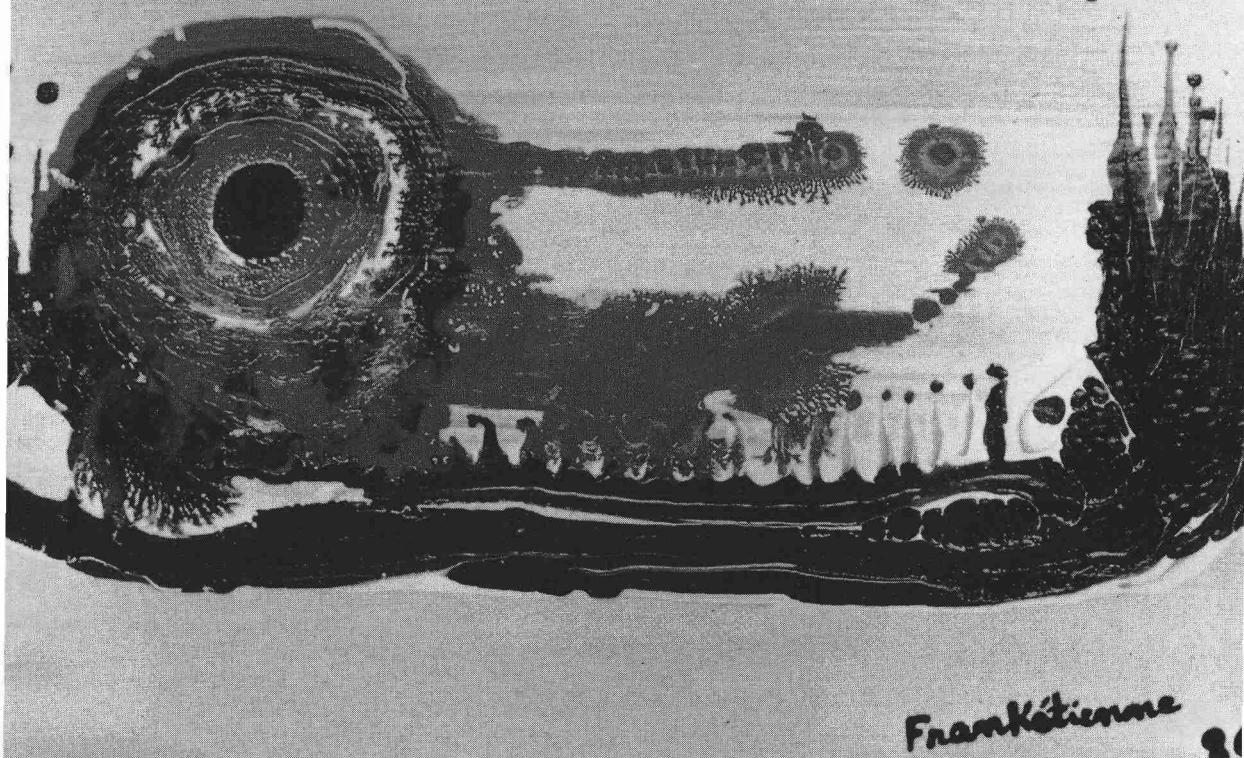
La fabulation est le plus souvent un phénomène collectif engendré par la confrontation de points de vue divergents sur un événement. Les interprétations multiples vont s'agglomérer pour former une surface narrative dense et complexe.

Dans son adaptation en français de son roman créole *Dézafi* (*Les affres d'un défi*, 1979), Frankétienne donne cette définition du mot titre : « grand rassemblement ; mouvement populaire ; brassage de foules » (p. 232). L'écriture spiraliste¹ de Frankétienne avec ses turbulences lexicales, ses enroulements syntaxiques, trouve son aboutissement dans *L'Oiseau schizophone* (1993) et prend son inspiration dans les mouvements désordonnés d'une foule dont le carrousel est le principal acte de résistance à la dictature duvaliériste. L'écriture de Frankétienne est un acte politique et le spiralisme est la réponse qu'il donne au cloisonnement engendré par la terreur.

Avec *Cathédrale du mois d'août* (1982) Pierre Clitandre colle au plus près des mécanismes collectifs de transfiguration du réel en plongeant son écriture dans les turbulences des bidonvilles de Port-au-Prince. Il en résulte une narration éclatée, aux points de vue démultipliés, imprégnée d'expressions créoles et traversée d'interprétations religieuses ou mythiques du réel qui tantôt s'annulent et tantôt fusionnent pour relancer le récit en une dynamique ininterrompue. Le roman de Pierre Clitandre est un formidable laboratoire où s'expérimentent les mystères de la fabulation collective. Il est l'œuvre d'une plume profondément engagée dans l'épaisseur de la réalité sociale.

Cette conjonction de la circularité d'une parole collective et de la vitalité d'une fabulation indéfinie se trouve dans *Les Possédés de la pleine lune* (1987) du Haïtien Jean-Claude Fignolé. Le roman est un « long fil interminable » d'histoires qui circulent au village des Abricots, s'emparent des villageois et les projettent dans un espace en perpétuelle torsion qui répercute chaque acte – un coup de harpon, par exemple – sur différents plans narratifs. En ne cessant de se replier sur lui-même, le monde fictionnel de Fignolé fait éclater l'unicité des personnages qui se retrouvent pris dans d'incontrôlables métamorphoses. C'est le temps qui entre en torsion dans le deuxième roman de Fignolé, *Aube tranquille* (1990), au fil du déroulement d'une cassette qui raconte à sœur Thérèse, en vol pour Haïti, l'histoire de sa famille esclavagiste. La cruauté est le point de torsion temporel qui répercute à tous les étages du temps une violence débridée. Ce n'est pas un trait de caractère mais un principe actif transhistorique, lié à la malédiction d'une famille, et qui trouve dans le système esclavagiste son exutoire. À la cruauté des Blancs répondra celle des esclaves rebelles en cette fin du XVIII^e siècle où Saint-Domingue devient le point de fusion d'une Histoire en transe. Le romancier haïtien Lyonel Trouillot, dans *Les Fous de Saint-Antoine* (1989) et *Le Livre de Marie* (1993), cherche à connecter son écriture sur le rythme de la vie qui innerve les quartiers populaires. Le travail stylistique ne tempère pas la brutalité de l'évocation de la misère mais vient capter le souffle vital qui l'accompagne.

1. Le spiralisme est un mouvement littéraire haïtien fondé par Frankétienne et René Philoctète en 1965, et auquel se joindra rapidement Jean-Claude Fignolé. La *spirale* est revendiquée par Frankétienne « à cause des tours, des cercles, des boucles, des zig-zags, des entortillements qui semblent affecter le mouvement général de la vie et que devrait saisir plus ou moins la littérature » (cité dans Silvio F. Baridon et R. Philoctète, *Poésie vivante d'Haïti*, Nadeau, 1978).



Frankétienne, *Sans titre*, 1986. Huile sur toile.

Citons encore dans cette mouvance les romans de Gary Victor – *Clair de Mambo* (1990) et *Sonson Pipirit, un octobre d'Elyanize* (1992) – qui intègrent les récits merveilleux dans le cadre de ces « audiences » populaires chères aux romanciers haïtiens comme espace de circulation d'une parole libre.

L'œuvre du romancier haïtien Émile Ollivier est une exploration inquiète de la puissance de la rumeur. *Mère-Solitude* (1983) raconte la dérive d'une grande famille haïtienne liée au pouvoir. L'histoire du siècle amène la division, la déchéance. La famille Morelli se désagrège, sombre dans le meurtre et la folie. Narcès Morelli, l'enfant sans repères, veut comprendre la mort de sa mère et ne trouve que violence et confusion sous le lavis de témoignages, de rumeurs et de silences qui environnent l'histoire de sa famille. Au terme de son enquête, Narcès ne s'y retrouvera pas. Certes il saura ce qui s'est passé, mais ce savoir s'avère inutile :

Sous la surface éclatée de tant d'histoires, il ne subsiste plus qu'un pays léprose, se désagrégeant en poussière, en rien. (p. 229)

Les murs décrépis de la maison Morelli ne peuvent plus servir de sanctuaire, le roman a éventé les mystères. Derrière la façade imposante, Narcès découvre un passé ouvert aux quatre vents de la rumeur publique. Absalon, le fidèle serviteur, peut parler, sa parole ne fera que renvoyer Narcès à sa solitude.

Les quatre adolescents désœuvrés qui assistent aux disputes entre les deux voisins de *La Discorde aux cent voix* (1986) et les répercutent dans la ville illustrent le processus de ramification de la parole à partir d'un fait unique. Si Émile Ollivier est un romancier de l'exil, c'est d'abord d'un exil de la réalité des faits qu'il s'agit. *Les Urnes scellées* (1995) est peut-être le roman où Ollivier

met en lumière de la façon la plus explicite le lien entre la réalité, la rumeur et la fable. La nudité de la terre haïtienne, livrée à la violence et au meurtre, rarement aura été montrée de façon aussi crue, et pourtant cette terre désolée est toujours redoublée d'un grouillement de vie, d'une frénésie carnavalesque, d'une prolifération verbale. La rumeur est ce flux de vie que l'écriture d'Ollivier tente de capter à partir de ces cadavres qui jonchent le sol haïtien. Elle est ce qui résiste quand chacun reste enfermé chez soi comme dans une prison sous l'effet de la terreur. Les mots, les premiers, passent les barreaux et s'agrègent en un flot désordonné susceptible de rendre la vie à cette terre.

VERS UN ROMAN CRÉOLE

En 1989, paraît dans une édition bilingue (anglais/français) *Éloge de la créolité*, un manifeste signé par trois jeunes écrivains : Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé. Ils s'inscrivent dans la mouvance de l'auteur de *Malemort* – la créolité est une notion qui a mûri à l'ombre de Glissant – ; elle désigne tout ce qui est issu d'un processus de créolisation : une langue, un paysage, un mode de vie, une civilisation qui se sont constitués sous le sceau du Divers, du multiple... En marge de Césaire qui avait valorisé la négritude comme principe de recentrement sur une authenticité, la nouvelle génération renonce à la recherche d'un centre et valorise le mélange, l'entre-deux, le composite. S'il existe une identité créole, il s'agit d'une identité éclatée, multiple, acentrée. Parce qu'il est par nature composite, le roman sera le genre le mieux adapté à l'expression de la culture créole, à condition d'opérer un travail sur le langage et d'inventer une écriture créole, elle-même issue d'un processus de créolisation.

La véritable langue de référence de chacun de nos auteurs est le créole. Bernabé écrit en créole, les premiers romans de Confiant furent écrits en créole et le passage au français est vécu comme une ruse. La langue française est conçue comme le cheval de Troie du créole. L'inventivité verbale qui caractérise les romanciers de la créolité est à mettre au compte du créole qui a su conserver le vieux fonds des mots régionaux en cours sur le sol français pendant le XVI^e siècle et que la rationalisation classique a écartés pour les mettre en contact avec des mots venus de tous les horizons linguistiques. Le créole est une langue plurielle et, par son biais, la langue française retrouve son dynamisme propre.

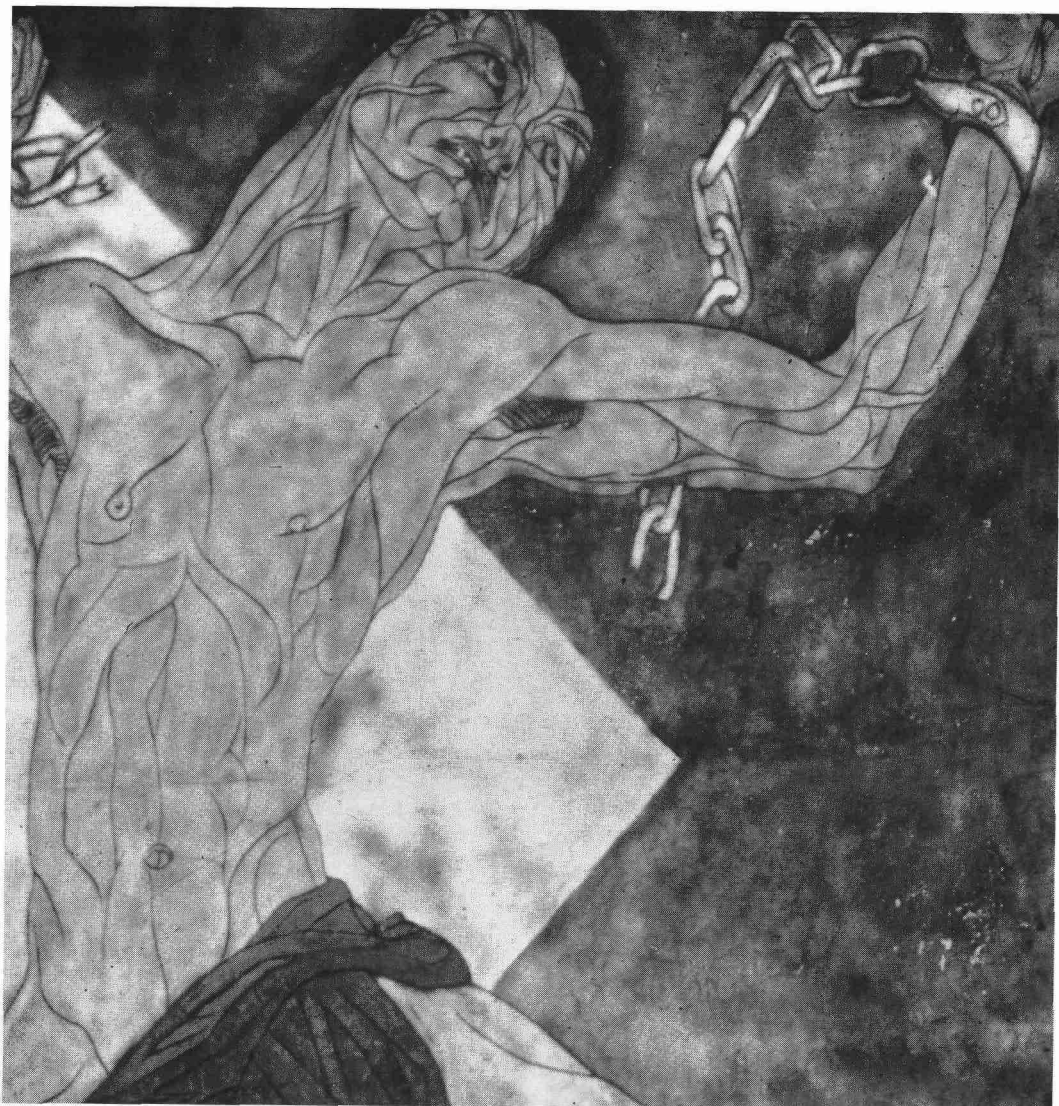
Les romanciers de la créolité introduisent dans le roman antillais un usage de la langue française que Jacques Roumain avait inauguré dans le roman haïtien. Le travail de contamination du français par le créole n'a cessé d'être mené par les auteurs haïtiens qui n'ont pas vécu l'extraordinaire dénégation culturelle qui rendit la langue créole invisible jusqu'aux années soixante sur les territoires français. Malgré quelques coups de maître comme *Dézaï* (1975) du Haïtien Frankétienne, force est de constater que les tentatives d'écriture romanesque en créole ont du mal à aboutir – Confiant écrit désormais directement en français –, comme si le créole n'avait partie liée qu'avec l'oral. Les romanciers de la créolité prendront acte de ce semi-échec et plutôt que de forcer le créole vers l'écrit, attireront l'écriture en langue française vers l'oral.

Patrick Chamoiseau, dans ses quatre romans – *Chronique des sept misères* (1986), *Solibo Magnifique* (1988), *Texaco* (Prix Goncourt 1992) et *L'Esclave vieil homme et le molosse* (1997) – situe son écriture à la frontière de l'oral et de l'écrit. Le romancier se veut simple « marqueur de paroles ». Il ouvre un espace d'écriture instable, toujours menacé par la rigidité de l'écrit, susceptible de capter le vivant. Chamoiseau donne une consistance romanesque à des atmosphères mouvantes et composites qui sont au cœur de la vie créole : un marché de Fort-de-France, la performance d'un Maître de la Parole, cent cinquante ans de la vie d'un quartier. Dans chaque cas le romancier s'implique, l'enregistrement fait partie du récit. L'« oiseau de Cham », le marqueur de parole, fait partie d'un univers qui se raconte par lui. Les romans de Chamoiseau sont créoles autant par leur langue – la contamination du français par le créole remonte à Jacques Roumain – que par leur projet d'écriture. Il s'agit de placer l'écriture dans l'entre-deux : entre le créole et le français mais aussi entre le véridique et le fabuleux, entre les corps et les paroles, entre le peuple et les élites, entre l'auteur et le personnage...

Plus que le travail sur la langue, ce qui rend peut-être difficile la lecture des romans de Chamoiseau est cette tentative de faire l'économie du narrateur – cette instance intermédiaire entre l'auteur et le personnage qui assure la délimitation entre la fiction et le réel. Un marqueur de paroles n'est ni un auteur, ni un narrateur mais un médium qui veut « serrer les mots pour qu'ils collent à la langue ». Exit le narrateur qui met en récit des actions, le marqueur de paroles tente de ramener les mots à la chair du réel. Le récit cède le pas au tableau vivant. Le roman capture le réel brut, sans le configurer.

C'est ce même refus de configurer le réel qui caractérise la démarche de Raphaël Confiant. La société créole dont Confiant veut rendre compte est exubérance, débordement, dérèglement. Le roman créole ne sera ni construit ni structuré. Il sera conçu comme un amalgame d'anecdotes hétéroclites, impliquant une multiplicité de personnages hauts en couleur, qui sont le point d'ancrage de la création romanesque de Confiant. Toutes ces anecdotes s'enchevêtrent pour raconter un monde et s'appuient sur des personnages fortement caractérisés. Pourtant rien n'est plus loin de l'écriture de Confiant que le portrait réaliste de type balzacien. Les personnages de Confiant n'existent que dans la mesure où la parole publique leur a donné une visibilité : c'est la rumeur publique qui fait à la fois exister les personnages et les anecdotes qui les concernent. Le liant qui permet à ce foisonnement de récits de prendre corps est l'intense mise en circulation de la parole par la rumeur populaire. D'où le penchant de Confiant pour la caricature, l'effet de grotesque. Le réel antillais est gonflé par la parole créole qui est toujours une parole publique, plurielle, circulante.

La logique de prolifération verbale qui est au fondement du système d'écriture de Confiant le contraint à assigner un cadre unificateur pour chacune de ses fictions. *Le Nègre et l'Amiral* (1988) évoque le régime vichyste en Martinique sous l'autorité de l'amiral Robert, *Eau de Café* (1991) reconstitue la chronique du village de Grand-Anse, *Commandeur du sucre* (1994) suit le rythme du travail de la canne sur les plantations, *L'Allée des Soupirs* (1994) raconte les émeutes de décembre 1959 à Fort-de-France. De façon significative, chaque roman est divisé non pas en parties mais



Anonyme. Peinture murale.

en cercles qui sont autant de cercles de prolifération de la parole. Dans tous les cas, *Confiant* situe son récit entre les années trente et les années soixante, comme si ces quarante années au cœur du XX^e siècle portaient les derniers feux de la civilisation créole. La démarche de *Confiant* est certainement teintée de nostalgie. Il s'agit de faire revivre, dans toute sa complexité, un passé révolu. La mémoire de *Confiant* n'est pas filtrante. Tous les discours sont convoqués. Les Békés, les Mulâtres, les Noirs, les femmes, les coulis et même les métropolitains peuvent faire parler le passé et se fondre dans une grande mémoire créole. *Confiant* a la nostalgie des révolutionnaires, sa mémoire plurielle est tournée vers un devenir créole de ce monde.

Dans ce foisonnement d'anecdotes, souvent rapportées par bribes, le sexe occupe une place centrale. Il est la plaque tournante de la distribution des histoires. Les rencontres sexuelles sont toujours aussi intenses que rapides. L'assouvissement du désir passe par une consommation immédiate de la chair de l'autre. Les romans de *Confiant* annulent l'espace entre le désir et le plaisir qui est un des piliers du roman européen.

Le sexe n'est pas une obsession : il est un point de départ, aussi vite oublié que consommé. Par le plaisir sexuel les personnages crèvent les poches intérieures du désir. Ils peuvent ainsi s'inscrire dans la consistance du réel. La sexualité n'est pas un enjeu mais une condition. Dans les romans de Confiante, directement liée à cette économie du sexe est celle de la religion. Les figures religieuses de saintes sont de redoutables catalyseurs d'énergie et la frontière entre la sainte et la prostituée est très étroite – comme l'atteste Philomène qui, dans *La Vierge du Grand Retour* (1996), abandonne son activité principale pour faire commerce d'images pieuses et d'objets religieux. La frénésie hystérique qui s'empare de la société martiniquaise au passage de la statue de la Vierge, au point d'inquiéter les autorités, est la manifestation d'une croyance qui tend à la consommation immédiate. Le miracle joue alors le rôle d'orgasme de la croyance.

Le poète Ernest Pépin semble avoir trouvé dans cette utilisation créole de la langue française un biais pour aborder le roman. La dédicace de *Tambour-Babel* (1996) place la musique au fondement de « l'identité-mosaïque » créole. Plus encore qu'oral, le roman de la créolité sera musical. Car le projet ambitieux des romanciers de la créolité passe d'abord par un travail sur le style qui tend à retrouver le bruissement de la langue créole. Le danger que nos auteurs jusqu'ici parviennent à éviter avec talent est celui du procédé stylistique. Tant que les romanciers de la créolité verront dans le style un processus et non un procédé, ils prolongeront une quête musicale qui remonte loin dans le roman caribéen et dont l'enjeu est de capter les harmoniques d'un monde pluriel.

Océan Indien

ÎLE MAURICE • LA RÉUNION • MADAGASCAR



L'imagerie populaire prête volontiers aux territoires insulaires une propension naturelle à la poésie. Les insulaires eux-mêmes ont pu accréditer l'idée que ce registre littéraire constituait leur modalité créative d'élection ; c'est ce que laisse entendre, par exemple, le Réunionnais Raphaël Barquisseau dans sa thèse, publiée en 1949, sur *Les Poètes créoles du XVIII^e siècle*. Dans l'océan Indien, il s'en faut pourtant de beaucoup que l'écriture poétique soit la plus importante, et symboliquement, et quantitativement. C'est bien en tout cas sur le mode narratif que se fondent les œuvres indianocéaniques marquantes, celles qui jalonnent l'édification de représentations originales.

Ce sont d'abord les récits de voyage européens, élaborés dès le retour des expéditions aventureuses en ces lointaines terres australes (effectuées à partir du XVI^e siècle, et plus largement encore au cours du XVII^e siècle) qui façonnent tout un imaginaire des îles : imaginaire occidental conditionnant pour longtemps les perceptions des autochtones mêmes. L'un des plus représentatifs de ces récits¹ est sans doute celui qu'Étienne de Flacourt, directeur de la Compagnie française de l'Orient et responsable du comptoir de Fort-Dauphin de 1642 à 1657, publia sous le titre *Histoire de la Grande Isle de Madagascar* (1661). Il y consigne des informations – botaniques, ethnologiques, et même linguistiques pourrait-on dire – qui cautionnent la véracité de l'expérience, tout en les mêlant à des extrapolations fabuleuses qui transforment progressivement le journal en livre des merveilles. Évoquant par exemple, au-delà de la grande île, les terres « circonvoisines » telle « l'Isle Mascareigne, autrement de Bourbon » (c'est-à-dire l'actuelle Réunion), il délivre cette formule magique : « Ce seroit avec juste raison que l'on pourroit appeler cette Isle Paradis terrestre. » Toute une mythologie tenace et fascinante va pouvoir se greffer dès lors sur ces textes pionniers : celle des îles heureuses, préservées en un état proche d'une pureté et d'une simplicité originelles.

Cette nostalgie de paradis se retrouve, au XVIII^e siècle, à la source des œuvres majeures de Bernardin de Saint-Pierre. Alors même qu'il avait vécu un séjour pénible à l'île de France – l'actuelle île Maurice – et tenté de témoigner en ce sens, c'est en acceptant de répondre à l'attente de dépaysement merveilleux de ses compatriotes qu'il rencontre immédiatement le succès avec *Voyage à l'île de France* (1773), et surtout *Paul et Virginie* (publié isolément en 1788, en tant que supplément des *Études sur la nature*, parues dès 1784). L'univers idyllique de cette pastorale exotique peut sembler aujourd'hui désuet, il a pourtant inexorablement annoncé une florissante exploitation romantique des cadres pittoresques, propices au paroxysme des passions et il a ancré durablement une représentation magnifiée des îles tropicales, y compris et peut-être surtout dans cette île Maurice si idéalisée.

À leur tour, les écrits coloniaux, tout réalistes et documentaires qu'ils prétendent être, prolongeront cette sublimation de territoires dont l'Empire pouvait alors s'enorgueillir. Le discours des titres de quelques ouvrages des Réunionnais Marius-Ary Leblond – chefs de file de l'École coloniale – en constitue un éloquent témoignage : *La Réunion, île enchantée* (1931) ; *Belles et frères Antilles* (1937)...

1. Un ouvrage collectif récent, édité sous la direction de P. Carile, étudie et répertorie un grand nombre de ces récits de voyage dans l'océan Indien jusqu'au XVIII^e siècle : *Sur la route des Indes orientales ; aspects de la francophonie dans l'océan Indien*, coédition italo-française, Fasano, Schena, et Paris, Nizet, 1995.

Loin d'être tarie, cette charge mythique resurgit dans des œuvres occidentales contemporaines qui l'exploitent selon les diverses variantes possibles : celle de l'île prodigue – ainsi dans *Vanilia* de Florence Lautredou (1992) qui se réfère à La Réunion –, celle du théâtre exaltant d'aventures exotiques – comme Madagascar, à travers *L'Île rouge* de Michel Marty (1994) –, celle d'une terre naturellement offerte à l'épanouissement d'amours innocentes – telle l'île Maurice, dans *Le Serment de Chamarel* de Bernard Oudin (1993), réécriture explicite de *Paul et Virginie*. Elle s'épanouit à l'envi dans les romans récents de J.-M. G. Le Clézio – *Le Chercheur d'or* (1985), *Voyage à Rodrigues* (1986), *La Quarantaine* (1995) – dans lesquels se conjuguent quête personnelle et rêve archétypal de l'origine.

Si la famille de l'écrivain est bien issue de Maurice, l'île et ses dépendances (Rodrigues, par exemple) n'en sont pas moins revisitées à travers une appréhension fantasmatique propre à la vieille Europe. Reste alors à comprendre pourquoi l'écrivain est si facilement adopté comme écrivain local, et donc pourquoi les Mauriciens acceptent encore si volontiers de se voir et de voir leur environnement effectif à travers le regard de l'Autre.

Des mythologies autochtones font cependant contre-point à celles des Européens. La plus révélatrice est celle de la Lémurie qui surgit initialement dans l'œuvre inclassable du réunionnais Jules Hermann². Une parution posthume de 1927, *Les Révélations du grand océan*, a réuni ses multiples articles, publiés de 1896 à 1898 dans la *Revue des colonies*. L'ouvrage constitue ainsi une somme d'études, sur certains points très scientifiques, faisant la preuve de l'érudition pluridisciplinaire de l'auteur mais concourant inlassablement à démontrer l'existence, avant la dislocation des terres au Tertiaire, du continent du Gondwana comprenant la Lémurie – réunion, en ces temps préhistoriques, des îles aujourd'hui disjointes de l'océan Indien. De centre du continent, la Lémurie devient petit à petit pour Hermann le centre du monde puisqu'il conclut à la présence sur ce territoire d'êtres humains qui auraient laissé des traces dans les reliefs montagneux.

Jules Hermann ne se contente pas de décrypter leurs messages, il reconstitue la langue de ces ancêtres fabuleux et prouve qu'elle est à la source de toutes les grandes langues indo-européennes. Loin d'être rejetées comme folles élucubrations, ces quêtes fantasmatiques d'origine prestigieuse trouvèrent écho chez des compatriotes proches, mais aussi chez des Mauriciens et des Malgaches. Le motif mythologique lémurien resurgit encore à l'occasion dans des œuvres récentes, preuve manifeste du désir cruciallement symbolique pour les insulaires de repousser des bornes géographiques et historiques trop étroites.

La circulation des textes littéraires au sein de la région indianocéanique reste toutefois un phénomène limité ; quelques revues sporadiques, et souvent éphémères, essaient de temps à autre de relancer les relations culturelles entre les différentes îles mais, en fait, chacune connaît, dans le domaine des lettres, une évolution particulière et autonome. La situation sociolinguistique du français, langue d'expression qui nous intéresse ici, diffère aussi considérablement d'un territoire à un autre, et justifie

2. Jules Hermann (1846-1924) est originaire de Saint-Pierre de La Réunion dont il a été maire. Il a également été Président du Conseil Général, et aussi premier Président de l'Académie de La Réunion.

également une présentation dissociée et exclusive des trois grands ensembles francophones de la région : Maurice, La Réunion, Madagascar. Notons cependant qu'une création littéraire en français, concomitante d'une création en créole, s'amorce aux Seychelles, par exemple avec Antoine Abel qui a publié *Coco sec* et *Une tortue se rappelle* (1977), ainsi qu'aux Comores – parallèlement à des œuvres en comorien, en arabe ou en swahili –, avec Mohammed A. Tohiri – *La République des imberbes* (1985) et *Le Kafir du Karthala* (1992) – ou avec Hamza Soilhaboud – *Un coin de voile sur les Comores* (1994).

ÎLE MAURICE

Un siècle de domination française – c’est en 1715 que s’effectue la prise de possession effective de « l’île de France » – explique l’implantation du français à Maurice. De ce point de vue, l’histoire linguistique de ce territoire ne diffère pas vraiment d’autres situations coloniales ; cependant, la valorisation toute particulière de cette langue tient à ce qu’à partir de 1810 – date de cession de l’île à l’Angleterre –, elle a pu cristalliser une résistance à l’impérialisme britannique. C’est en partie ce qui motivait les activités de cercles littéraires dans lesquels, au XIX^e siècle, se retrouvait une élite franco-mauricienne. Ces lettrés nostalgiques du rattachement à la France pouvaient aussi se faire publier dans des journaux francophiles – par exemple, et dès 1832, dans *Le Cernéen*. Ce fut plus tardivement que les gens de couleurs (les Créoles, selon l’acception locale) purent faire de même, dans des journaux moins exclusifs, comme dans *La Sentinelle de Maurice*, créé en 1843.

Léoville L’Homme, le premier écrivain *mauricien* fit ainsi ses armes, en publiant dans cette presse de nombreux poèmes dont la facture parnassienne visait avant tout à reproduire un modèle français prestigieux. Il prouva cependant sa fine observation des particularismes locaux en tenant régulièrement chronique de 1888 à 1919. C’est à ce titre qu’il jouit aujourd’hui d’une reconnaissance nationale, mais cette approche intime des mœurs de son époque ne débouche chez lui sur aucune remise en question de la société coloniale, même dans sa série de nouvelles mettant en scène avec sympathie un personnage d’esclave nommé Mocélé.

D’autres autochtones concurent, au début du XX^e siècle, des œuvres représentatives d’une production régionale, visant essentiellement à restituer un univers familier pour un public local, parmi lesquels Clément Charoux et Arthur Martial, tous deux journalistes et chroniqueurs, mais aussi à l’occasion, auteurs de fictions. Le second écrivit des pièces de théâtre, des romans – *Poupées de chair* (1933), *Sphinx de bronze* (1935), *Grand Port* (1938) –, et surtout des nouvelles pittoresques, publiées exceptionnellement à Paris, en 1928, sous le titre emblématique : *Au pays de Paul et Virginie*. Le premier, par exemple avec *Ameenah*, « roman mauricien » (publié localement en 1935), mit en scène, dans le cadre typique d’un établissement sucrier, toute la complexité des rapports entre les différentes communautés, l’intrigue tournant autour du personnage éponyme, une jeune Indienne inspirant des sentiments ambigus et contradictoires.

De ces écrits très convenus et retenus, se détachent quelque peu ceux de Savinien Mérédac qui tenta de souligner les préjugés sociaux – doublés de préjugés raciaux – s'exerçant à l'égard des humbles ; un de ses recueils de nouvelles porte ce titre éloquent : *Les Pauvres Bougres* (1929).

Seuls, deux écrivains se démarquent vraiment par leur créativité en cette première moitié du XX^e siècle.

Robert-Edward Hart eut une renommée internationale grâce à son œuvre poétique mais il est également l'auteur d'une vaste somme romanesque, publiée en 5 tomes de 1928 à 1936, *Le Cycle de Pierre Flandre*, brouillant les frontières entre narratif et poétique et mêlant, de façon originale, à la projection autobiographique manifeste, le registre inattendu du merveilleux. Le lyrisme sert ici autant l'épanchement d'une subjectivité que l'exaltation de l'île, conçue comme lieu mythique de signes à déchiffrer.

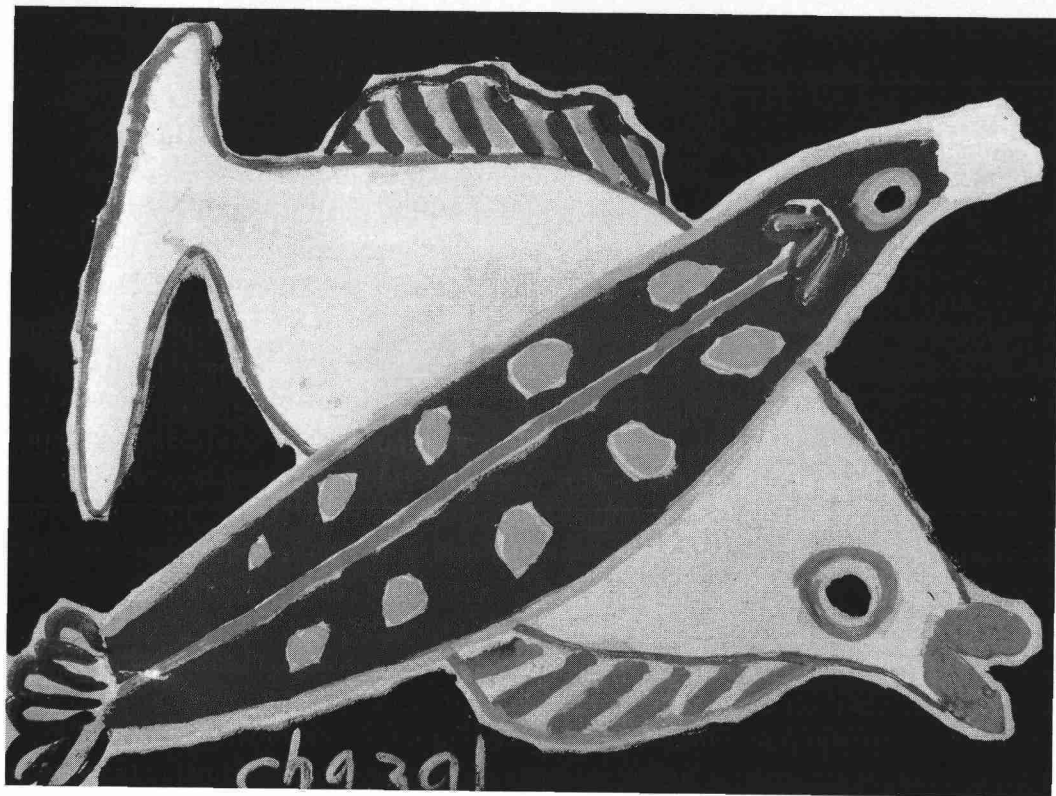
C'est chez son cadet Malcolm de Chazal que ce grandissement mythique de l'espace insulaire est porté à son comble dans une œuvre foncièrement atypique. Après l'écriture par aphorismes qui avait provoqué surprise et admiration chez les Surréalistes français – concourant à la publication de *Sens Plastique*, par exemple, chez Gallimard en 1948 –, Chazal opte pour les formes longues. *Pétusmok* (publié à Maurice en 1951) fait partie de cette seconde manière mais reste d'un genre déroutant, à la fois journal et livre de prophéties, ou bien encore récit d'une déambulation oraculaire dans l'île : réutilisant pour partie des éléments du mythe lémurien, l'écrivain interprète de façon syncrétique des séries de symboles ressortissant à divers fonds culturels et fait de Maurice le creuset des civilisations. La tonalité même du texte est insaisissable, faite d'un mélange inextricable de grandiloquence et d'humour.

À l'inverse de ces deux écrivains « sans tradition³ », les romanciers mauriciens de la deuxième partie du siècle visèrent à se rattacher à une lignée ou à fonder un courant littéraire.

Marcel Cabon commença par des écrits de facture régionale consacrés aux petites gens de couleur dont il était lui-même issu – par exemple dans *Les Contes de Brunepaille*, publiés de 1952 à 1955 dans *Le Mauricien*. Il refusa ensuite de se cantonner dans la représentation d'une fraction de la population pour en chanter au contraire l'unité et la cohésion. Il écrivit des biographies (entre autres, en 1963, celle de Sir Ramgoolam, père fondateur de la nation mauricienne⁴). Marcel Cabon se lança surtout dans l'écriture d'un « roman paysan » mauricien, à l'instar de ceux d'Henri Pourrat en France (*Gaspard des montagnes*), de Jacques Roumain en Haïti (*Gouverneurs de la rosée*), de Joseph Zobel aux Antilles (*Diab'la*). Ce fut *Namasté*, (1965), devenu aujourd'hui un classique de l'île, plusieurs fois réédité localement, de même qu'ont été réédités *Brasse au vent* (1989) – une série de nouvelles –, et *Contes, nouvelles, chroniques* (1995). *Namasté* reste le plus accompli de ses récits, avec une prose harmonieuse émaillée de légers créolismes et jouant d'effets d'oralité, avec son appel à la tolérance perçant sous le symbolisme de l'histoire tragique advenant à Ram, « un Calcutta ».

3. L'expression, qualifiant M. de Chazal, est celle qu'utilise Paulhan dans sa préface à *Sens Plastique*.

4. Dès 1948, S. Ramgoolam fonda un parti travailliste qui sortit vainqueur des élections ; en 1964, après l'élaboration d'une nouvelle constitution, l'indépendance fut réclamée. Cette indépendance devint effective en 1968 et Sir Ramgoolam fut le Premier Ministre de la République mauricienne advenue.



Malcolm de Chazal, *Les Poissons*, sans date. Gouache.

Le héros, sous le charisme duquel se place un petit village, irradie par son énergie et sa spiritualité – foncièrement mauricienne, c'est-à-dire puisant à plusieurs traditions, même si domine dans ce domaine une influence indienne.

L'autre voie vers le mauricianisme fut explorée par René Noyau. Cet écrivain expérimenta bien des mutations et des recherches ; il se rattacha un temps, par exemple, au Surréalisme qu'il introduisit à Maurice, et publia en cette période des recueils de poèmes et de nouvelles, comme *Passerelles* (1936). C'est en 1971 que son œuvre prit un tournant-clé, puisqu'il écrivit le premier ouvrage de fiction – sur fond de conte traditionnel, mais résolument ouvert à une inspiration post-coloniale – en créole mauricien. *Tention caïma* (*Il y a toujours des caïmans*) est en fait une édition bilingue ; la dédicace rend encore hommage aux acteurs de la Négritude :

[...] à Léopold Sédar Senghor, le premier poète africain que j'ai rencontré et à celui de ses fils, le plus jeune, France ou Francis, dont le baiser d'enfant sur ma bouche de métis, le même jour, réveilla l'homme Noir en moi [...] à Birago Diop [...] à Amadou Hampâté Bâ [...]

mais affiche aussi clairement une volonté d'expression propre à l'île :

En mémoire du conteur mauricien Lucas Lebrun [...] En mémoire de l'écrivain mauricien Henri Dalais⁵ qui, dès 1936 (35 ans avant Jean-Paul Sartre) savait qu'il fallait écrire pour le peuple, aller vers le peuple, l'élever malgré lui s'il le faut, et faire de lui le Maître de la Vie.

5. Henri Dalais fut surtout essayiste, critique et collaborateur de divers cercles littéraires comme, par exemple, celui de la Table Ovale.

Une étape audacieuse venait d'être franchie, mais l'anticonformisme résolu de R. Noyau explique grandement la gêne, et finalement le relatif boycott, qu'il suscite dans l'île.

À l'inverse, Marcelle Lagesse jouit d'une extrême popularité pour ses romans écrits dans une langue et une construction des plus classiques. Qui plus est, ses récits, réactualisant peu ou prou la traditionnelle thématique de la belle île créole, ne tendent qu'à un miroir flatteur gommant toutes les aspérités de la société mauricienne pour privilégier soit l'analyse psychologique de personnages qui ne sauraient être des types, soit les aspects fastes de l'histoire et de la géographie locales. Un succès régulier accompagne une production tout aussi régulière, même si la romancière reste avant tout l'auteur de *La Diligence s'éloigne à l'aube*, paru initialement chez René Julliard en 1955, plusieurs fois réédité dans l'île par la suite.

Le genre historique – souvent exploité par M. Lagesse – ou plus largement le récit-témoignage sous-tendant la volonté de valoriser le patrimoine local, sont aussi les ressorts de l'écriture de René Antelme dont le roman récent, *Les Enfants de Souillac* (1995), retrace l'arrivée d'ancêtres venus de France pour devenir, non les seigneurs, mais les citoyens anonymes de l'île. La même source d'inspiration anime, dans une certaine mesure, Magda Mamet publiant désormais, après des essais poétiques, « une histoire vraie », celle de *L'Enfant de possession* (1995).

L'imaginaire mauricien est pourtant loin d'être toujours aussi serein et idéalisateur. L'œuvre d'André Masson rend compte, tant dans sa partie poétique que dans sa partie romanesque – au sein de laquelle on peut, par exemple, citer *Un temps pour mourir* (1961), *Le Chemin de pierre ponce* (1963), *La Divine Condition* (1987) –, d'un univers de souffrance, traversé de thèmes spiritualistes, sinon mystiques, qui n'opèrent aucun apaisement. Bien qu'édité en France, André Masson y est moins célèbre – la situation est identique dans l'île – que son frère aîné Loys. Celui-ci choisit, il est vrai, la voie de l'exil dès 1939 : débarquant à Paris à la veille de la guerre mondiale, il connaîtra toute sa vie, malgré les rencontres et la notoriété progressive, la précarité et l'angoisse. Encore réputé pour sa poésie, ouverte aux larges horizons marins et aux grands élans humanitaires, Loys Masson est sans doute aujourd'hui moins bien connu pour sa production romanesque, pourtant complexe et abondante, et surtout bien différente. Si l'on s'en tient au cycle de l'insularité qui réfère, au-delà de l'île natale, à des îles finalement archétypales – *L'Étoile et la clef* (1945) ; *Les Tortues* (1957) ; *Le Notaire des Noirs*, paru chez Robert Laffont en 1961 et plusieurs fois réédité dans l'île ; *Les Noces de la vanille* (1962) ; *Lagon de la miséricorde* (1964) – on constate que l'espace insulaire, pour lui aux antipodes du mythe de l'île heureuse, est systématiquement présenté comme enfermant, voire mortifère, soumis au poids d'une malédiction fondamentale détruisant toute rêverie d'innocence enfantine.

D'autres écrivains en « exil » montrent aussi une imagination sombre, torturée même. Tel est le cas de Jean Fanchette qui, dans *Alpha du Centaure* (1975), conçoit une histoire étrange, aux aspects apocalyptiques, éclatée entre la capitale française et divers lieux mauriciens. Plus récemment encore, Marie-Thérèse Humbert semble avoir soldé quelque contentieux avec cette île natale quittée définitivement en 1968. Son premier roman, *À l'autre bout de moi* (1979) dénonce de façon littérale et figurée – à travers les humiliations et les souffrances de deux sœurs jumelles métisses –

les séquelles coloniales dans les mœurs et les mentalités. Son quatrième roman, *La Montagne des Signaux* (1994), amorce une légère réconciliation, transparaissant dans la douce restitution des sensations liées à l'environnement naturel de ce monde tropical, mais illustre toujours la force des clivages et des préjugés sociaux.

Dans l'île elle-même, c'est aussi ce dont témoigne Carl de Souza, jeune écrivain décidé à rompre avec toute une imagerie lénifiante. La nouveauté de ce ton incisif explique qu'il soit un des rares romanciers contemporains résidant dans l'île à passer l'océan et à trouver éditeur en France. *Le Sang de l'Anglais* (1993) évoque le territoire mauricien, et plus particulièrement, le microcosme d'une usine sucrière, à la veille de l'indépendance, en un moment où s'exacerbent les méfiances que l'Autre inspire, où se font jour les différences flagrantes de cultures et de valeurs d'une société divisée. *La Maison qui marchait vers le large* (1996) opte pour un style plus humoristique tout en sacrifiant quelque peu à la mode – la langue se colore de créolismes à l'instar d'écritures antillaises ou réunionnaises ayant fait recette, par endroit avec artifice, ailleurs avec un réel bonheur –, mais pose à nouveau la question-clé du difficile contact des usages et cultures – ici, entre un Indo-Mauricien musulman et un Créole.

Le refus d'accepter le conservatisme d'une société reposant encore trop souvent sur des hiérarchisations coloniales surgit plus fort encore pour ceux qui ont expérimenté un autre mode de vie que celui de l'île ; tel est le sens d'*Exils*, un récit en grande partie autobiographique que Gilbert Ahnee a publié à son retour dans l'océan Indien en 1991, après des études en France : l'exil est alors ressenti au sein même du pays natal. Le roman présente bien des maladresses et ne permet pas encore d'augurer de la vocation réelle de son auteur ; il est cependant intéressant en tant que manifestation d'un symptôme de malaise et en tant que cri d'amour explicite pour la langue française.

De fait, le français est toujours lié à Maurice à une valorisation culturelle ; il exerce même un pouvoir d'attraction sur des écrivains qui s'étaient d'abord exercés dans d'autres langues, comme Deepchand Beeharry, initialement romancier d'expression anglaise, qui a publié en 1986 son premier roman en français – *Le Sang de la terre* –, ou comme Renée Asgarally qui, après des romans populaires en créole – *Quand la montagne prend difé* fut, en 1977, le premier roman en créole publié à Maurice –, en vient elle aussi à une écriture en français.

On ne saurait pourtant conclure de façon tout à fait optimiste sur la vitalité de la création littéraire mauricienne – dans quelque langue que ce soit d'ailleurs. Le jeu des rééditions peut quelquefois faire illusion et masquer la crise relative des dernières années. S'esquisse cependant un phénomène de nouvelle génération, moins encline à l'exploitation de clichés faciles, en quête d'une expression originale. Outre Carl de Souza, il faut inclure dans cette relève, Philippe Forget, jeune sinon par l'âge réel du moins par son avènement à la littérature – *Le Marginal* (1993) et *Pour l'honneur de Céline* (1994), récits qui ancrent les personnages dans le terroir mauricien mais s'ouvrent très amplement à une expérience cosmique. Il faut aussi accorder une mention particulière à une nouvelliste et romancière à l'écriture fort prometteuse, Ananda Devi, travaillant de façon subtile à suggérer la spécificité mauricienne d'un univers féminin plus encore qu'à travers son premier roman, *Rue de la poudrière* (1989), par la gageure réussie d'un second, *Le Voile de Draupadi* (1993).

LA RÉUNION

Jusqu'à la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, la vie littéraire réunionnaise ne s'est guère démarquée, comme elle le fait désormais, de la vie littéraire française en général. Dès le ^{xviii}^e siècle, certains natifs de Bourbon – surtout des poètes comme Antoine Bertin ou Évariste Parry – s'illustrèrent dans le domaine des lettres mais dans la métropole qu'ils rejoignaient très tôt, dès l'âge des études. La terre natale n'influa que faiblement, on le comprend, sur leur imaginaire. Au ^{xix}^e siècle, le plus célèbre des enfants de l'île est Charles Leconte de Lisle, mais c'est comme chef de file du mouvement parnassien français qu'il s'impose, même si les Réunionnais tentent aujourd'hui de se réapproprier cette gloire littéraire en en faisant, au déni de toute lecture sérieuse, un écrivain réunionnais. Certes, la réception des œuvres varie au fil du temps et de l'évolution de la conscience identitaire, et tel qui était, dans une phase de revendication de différence culturelle, rejeté comme écrivain trop exclusivement national peut être, aujourd'hui que cette différence tend à être reconnue, relu différemment. Les romans coloniaux⁶ de Marius-Ary Leblond – pseudonyme collectif pour Georges Athénas et Aimé Merlio – honnis dans les années soixante-dix, stigmatisés en contre-modèles absolus, redeviennent, avec la distance qui permet de les lire autrement que dans leur ancrage idéologique de départ, réintégrables à quelque titre dans la circulation des textes littéraires de l'île ; on en juge à de récentes rééditions locales.

Jusqu'au milieu du ^{xx}^e siècle également, peu d'œuvres narratives écrites localement débordent le cadre des productions régionales – certes profuses au sein des sociétés et académies locales qui organisaient prix et concours littéraires. Ces productions s'édifient donc comme littérature périphérique, dans un décalage ou un repli assumés par rapport au centre prestigieux de la métropole. À partir du ^{xix}^e siècle se fait jour tout un courant régional, et même régionaliste, sans prétention aucune de rivaliser avec la grande littérature officielle, sans vrai souci d'écriture, qui se destine essentiellement à une consommation locale en se fondant sur un pacte de connivence : on y parle de soi, entre soi.

Et si l'on a le sentiment d'apporter quelque chose, c'est la conservation du souvenir d'une époque révolue – ou en voie de l'être – à transmettre aux siens. Cette littérature est volontiers passéiste. Le prototype de ce genre d'écrits est l'ouvrage unique, publié à compte d'auteur, dans un legs symbolique à sa famille. Bien des titres – pour ceux du début du siècle – pourraient être cités en illustration : *Histoires de ma case*

6. Parmi ceux qui réfèrent à La Réunion, on peut signaler : *Le Zézère*, « *amours de Blancs et de Noirs* » (1903) ; *Les Sortilèges*, « *romans des races* » (1905) ; *Anicette et Pierre Desrades*, « *roman d'une enfance créole* » (1911) ; *Le Miracle de la race* (1914) ; *Ulysse, Cafre*, « *l'histoire dorée d'un Noir* » (1924).

de W. Ozoux (1926) ; *Au seuil des cases* de J. Payet (1928) ; *Z'histoires la case* de G. Fourcade (1928). Le plus représentatif reste sans doute le recueil de Suzanne Bar-Nil, *Nouvelles de chez nous (Île de La Réunion)* (1951), qui s'ouvre sur cette dédicace :

De pittoresques coutumes qui enchantèrent mon enfance disparaissent de notre pays. Notre domaine familial n'est plus. C'est pour prolonger leur souvenir que j'écris ces pages. Je les offre à ma fille.

Si pittoresque il y a, c'est parce que les valeurs de référence de cette littérature étant celles de la bourgeoisie blanche, le non-blanc qui traverse de temps en temps la scène du souvenir – la nénène, le domestique, l'Indien se livrant au rituel d'une fête tamoule – reste l'Autre, résolument extérieur à l'univers familial représenté.

Si bien que c'est dans une écriture exclusivement paternaliste que peuvent être à l'occasion présentées, dans des feuilletons paraissant régulièrement dans la presse locale, des saynètes mettant en scène le petit monde des Créoles⁷ ou celui des travailleurs indiens⁸ – saynètes offertes à la délectation de lecteurs goûtant l'étrangeté exotique à l'intérieur même de leur univers.

Contrairement à d'autres productions régionales, les textes de cette nature écrits à La Réunion, loin d'être la *mémoire* de la communauté entière, consacrent essentiellement les us et préjugés d'une bourgeoisie coloniale ayant l'intuition de bouleversements à venir. Au demeurant, la célébration nostalgique du passé ne pouvait, même pour cette société blanche, ramener à un âge d'or mythique, à un ressourcement fondateur, comme elle opère dans la littérature occitane ou la littérature bretonne. *A fortiori*, ne renvoie-t-elle, pour les autres composantes de la population de l'île, qu'à une histoire mutilante, faite de divisions et d'exclusion. Cette littérature ne peut donc être donnée pour la littérature réunionnaise, mais seulement pour une production à prendre en compte pour qui veut analyser le contexte dans lequel (contre lequel) elle devait surgir.

La littérature réunionnaise ne peut donc se fonder que sur des thèmes, et même des mythologies, spécifiquement créoles, auxquels font écho sans doute des textes antillais, pour des raisons similaires, dans une relation pour partie conflictuelle avec la littérature française : le propre d'une littérature francophone étant, au-delà du partage de l'usage du français avec d'autres littératures, de donner à entendre une parole singulière.

Avec son corollaire, le « marronnage », ou le refus de soumission des esclaves, le conflit colons blancs/esclaves représente un de ces thèmes constitutifs, pour ne pas dire obsessionnels. C'est en 1952 qu'advint à maturité cette thématique, dans un texte publié en trois parties dans *La Revue des deux mondes*, « Eudora ou l'île enchantée » de Marguerite-Hélène Mahé. Le roman fut par la suite publié en volume

7. Telles « Les aventures abracadabrantes de Zidore Mangapoulé » de Louis Pageot, parues dans *La Gazette réunionnaise* en 1928-1929 et rééditées en 1981.

8. Comme dans « La fille du commandeur » de Charles Cazal, publié dans *La Démocratie* en 1945.

aux éditions Bellenand en 1955, dans la même version, « expurgée » de nombre d'aspérités : seule une édition de 1985 restitua le texte intégral⁹. Ce roman exemplairement réunionnais emboîte finement plusieurs époques : le XVIII^e siècle des aïeux fondateurs d'un vaste domaine colonial, le XX^e siècle qui voit leurs descendants accomplir un acte symbolique. En effet, en retrouvant le corps d'une ancienne esclave,



Kalla – l'auteur brode ici sur une figure légendaire que la tradition orale entretient –, et en l'ensevelissant dans la propriété familiale, ils indiquent la voie d'une réconciliation entre Blancs et Noirs et la reconnaissance de leur égale contribution au développement de l'île.

Encore traité pour partie sur un mode paternaliste, le roman se présente néanmoins comme une œuvre pivot qui permet de remettre en perspective toute une série de textes annonciateurs et de textes ultérieurs, plus explicitement revendicatifs.

Parmi les textes pionniers, le premier à réhabiliter est celui que Louis-Thimagène Houat – « Mulâtre » et « Proscrit de l'île Bourbon » accusé d'avoir incité au soulèvement des esclaves – écrivit lors de son exil forcé en France, sans doute en s'inspirant du *Georges d'Alexandre Dumas* paru l'année d'avant. *Les Marrons* (publié à Paris en 1844, réédité à La Réunion en 1989), malgré ses gaucheries de construction, fait indiscutablement entendre une

**Le supplice du collier,
infligé aux esclaves marrons.
Gravure anonyme du XIX^e siècle.**

argumentation originale et constitue le premier jalon dans l'élaboration de cette mythologie du marronnage. On peut même adjoindre, à cette lente élaboration, des récits qui adoptaient pourtant un point de vue résolument blanc, comme « Bourbon pittoresque » d'Eugène Dayot (paru dans *Le Courrier de Saint Paul* en 1848, réédité à Saint Denis en 1966 et 1977), ou comme « Le Bassin du Diable » d'Étienne Doublet (paru dans *Album de La Réunion* en 1879 et dont Jean-François Sam-Long a proposé une réécriture en 1977). On peut encore en rapprocher effectivement les quelques nouvelles de Leconte de Lisle qui, référant à l'île, n'échappent pas à ce motif-clé : « Marcie » (1848), « Sacatove » (1856). On peut surtout apprécier à quel point puisent encore à cette inspiration des récits fort récents – *Chasseurs de Noirs* (1983) et *L'Affranchi* (1984) de Daniel Vaxelaire ; *Mme Desbassyns* (1985) et *Zoura, femme Bondieu* (1988) de J.-F. Sam-Long ; *Adzire ou le prestige de la nuit* (1988) de Firmin Lacpatia.

En marge du marronnage, d'autres figures légendaires symbolisant l'insoumission et le défi à l'ordre colonial hantent aussi l'imaginaire réunionnais, comme celle du célèbre bandit Sitarane qui a été exploitée à deux reprises : la première fois dans *Sitarane au-delà de la mort* (1975), roman « noir » lourdement écrit, de Maurice Hibon ; et tout récemment, en 1996, dans *Sitarane* de Jules Bénard jusque là auteur de romans policiers assez enlevés – *Neiges sur La Réunion* (1976) ; *Une fois de trop* (1977).

Parallèlement à ce recours au légendaire, la seconde voie dans cette quête identitaire qu'*Eudora* annonçait aussi est celle des romans historiques. C'est dans les années soixante-dix qu'il y eut l'avènement de chroniques romancées, consacrées aux différentes vagues d'immigration – d'Indiens, de Malgaches... – et soucieuses d'alimenter l'histoire collective en y inscrivant ceux qui, jusque-là, étaient restés dans l'ombre de l'histoire blanche – ainsi *Boadour ; du Gange à la Rivière des Roches* (1978)

9. Une réédition est prévue pour 1997.

de F. Lacpatia ou *Terre arrachée...* (1982) de J.-F. Sam-Long. De façon symptomatique, sont parus en 1993, deux romans historiques traitant d'un thème identique : l'arrivée sur l'île de la première Française. Mais pour *La Mascarine* de Danielle Dambreville, et *L'Aïeule de l'île Bourbon* de Monique Agénor, il s'agit assurément moins d'opérer un retour au giron métropolitain que de revenir sur les fondements d'un ancrage et d'un lignage spécifiquement insulaires.

Ce sont pourtant des récits d'une autre facture – récits réalistes, voire textes-témoignages – qui furent publiés dans des recueils collectifs militants édités dans l'île par deux associations d'écrivains, l'ADER¹⁰ et l'UDIR¹¹ au cours des années soixante-dix pour encourager les vocations de romanciers autochtones – le roman y étant implicitement présenté comme le genre prestigieux par excellence –, ou qui arborèrent l'étiquette revendicatrice de « roman réunionnais ». Le premier texte de ce type fut *Zistoir Kristian. Mes aventures, « histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France »* (édité chez Maspero en 1977, en version bilingue créole-français, puis en version française). Le second, plus manifestement littéraire – quoique soutenu, sinon commandité par le Parti Communiste Réunionnais qui adoptait alors le slogan un peu ambigu de demande d'autonomie –, fut celui qu'Anne Cheynet publia la même année aux éditions L'Harmattan sous le titre emblématique, *Les Muselés*. Le propos était bien de donner la parole à ceux qui jusqu'alors avaient toujours été ignorés, les humbles Créoles. D'autres textes engagés dans la même mission suivirent dans la décennie suivante : *Quartier-trois-lettres* (1980) d'Axel Gauvin, *La Terre Bardzour Grandmoune* (1981) d'Agnès Gueneau. Ces deux romans, comme le précédent, se livrent à des recherches stylistiques pour tenter de rendre compte d'une expression populaire et, en particulier, d'une expression en créole perceptible à travers le français. La veine misérabiliste fut plus lourdement fouillée par la suite, et de façon souvent restreinte à la seule thématique, dans des récits qui font florès : *Laetitia* (1986) de Rose-May Nicole ; *Némésis et autres humeurs noires* (1989) de Monique Séverin ; *L'Âme en dose* (1994) de François Dijoux ; *L'Écho du silence* (1995) de Danielle Dambreville ; *Le Calvaire de Claudine* (1996) de Marc Kichenapanaïdou – premier roman en français de cet auteur populaire qui avait jusque là produit des pièces de théâtre en créole.

Par réaction contre la littérature de la bourgeoisie blanche qui, durant l'époque coloniale, avait dominé la vie économique et culturelle, tous ces romans s'attachent à donner la priorité, sinon l'exclusive, aux déshérités. Il s'opère donc vite une réduction d'authentique à populaire, et de populaire à misère. Par ailleurs, puisqu'il s'agit d'*œuvrer* – il y a du didactisme dans toute littérature émergente – pour la reconnaissance d'une identité commune, ces romans s'efforcent aussi d'éluder le problèmes des scissions sociales ou des clivages ethniques subsistants : nombre de romanciers se contraignent à ne présenter – dans une démarche guettée de ce côté-là également par la simplification réductrice – que des personnages banalisés, sans marques qui puissent être perçues comme trop exclusives d'un groupe.

Mais une définition identitaire commune reste encore incertaine ; le métissage est, à la fois, composante obligée de cette identité et fait quelquefois encore difficile à assumer – comme dans *Métisse* (1992), de Monique Boyer. Il se produit même un phénomène de réaction communautaire, particulièrement flagrant ces toutes

10. Association des Écrivains Réunionnais.

11. Union pour la Diffusion Réunionnaise.

dernières années où paraît un nombre significatif de textes consacrés non plus à la population de couleur – qui était implicitement suggérée comme représentative de la réunionnité – mais, par exemple, aux Petits-Blancs¹² : *Rivages Maouls*, « *histoires d'Annabelle* » (1994) d'A. Cheynet ; *Bé-Maho* (1996), de M. Agénor.

Ou bien encore, on voit refleurir, dans une résurgence du courant régionaliste, des livres de souvenirs repliés sur l'histoire de la famille ou du village d'enfance, et qui, malgré leur aspect débonnaire, sont actes symboliques d'une tendance à magnifier un équilibre social ancien ; les titres mêmes des ouvrages, jouant d'un pittoresque nostalgique, semblent nier toute évolution historique : *Entre deux souvenirs, Enfance créole à La Réunion* (1993) de Marie-Laure Payet ; *Les Échos du passé* (1994) d'Henri Murat ; *Il était de Bourbon* (1995) de Gilbert Manès.

L'essor de cette littérature en devenir est freinée, on le constate, par bien des piétinements et des résistances. Malgré les changements juridiques et administratifs – La Réunion est département français depuis 1946 –, l'histoire ancienne pèse encore sur les mentalités. Relais de leurs compatriotes, les écrivains sont encore à la recherche d'une expression identitaire qui puisse manifester l'évidence d'une spécificité culturelle vis-à-vis de la métropole, et être reconnue, localement, comme fédératrice de tous les Réunionnais.

Le recours au créole, langue maternelle de tous les autochtones, a pu sembler le biais le plus adéquat. Fondée sur une rhétorique de l'oralité, cette langue s'adapte assez bien à des genres comme le théâtre, la poésie, et surtout la chanson. Pour ce qui est des textes narratifs, seulement deux écrivains se sont lancés dans l'entreprise. Axel Gauvin, en fait, a traduit en créole ses romans, parus initialement en version française. Seul, Daniel Honoré a tenté l'écriture directe en créole. Ses trois romans – *Louis Redona, in fonctionnaire* (1980) ; *Cemin Bracanot'* (1984) ; *Marceline Doub-Ker* (1988) – ont valeur d'engagement dans la promotion d'une parole réunionnaise, mais ils manifestent par la graphie adoptée, la prosodie phrastique, la syntaxe narrative, une dépendance évidente à l'égard du roman français. Son expérience semble d'ailleurs s'arrêter là, au moins provisoirement, et il envisage désormais d'écrire en français.

Les expressions les plus créatives se dessinent autrement, chez deux romanciers plus particulièrement. Dans la production de Jean-François Sam Long, l'évolution est nette : après les premiers récits didactiques et documentaires, l'inspiration se diversifie. Signe de maturité, elle nourrit désormais des drames et histoires personnalisés mettant en scène des personnages plus fouillés, qui ne rendent que mieux compte de comportements et de croyances typiques : *La Nuit-cyclone*, (1992) ; *L'Arbre de violence* (1994). Axel Gauvin sait, lui-aussi, renouveler ses thèmes et figures d'un roman à l'autre, même si tous témoignent, quoiqu'avec pudeur – car on est aux antipodes d'une écriture exotique – d'un rapport affectif, et quasi charnel à la terre insulaire : *Faims d'enfance* (1987) ; *L'Aimé* (1990) ; *Cravate et fils* (1996). C'est surtout par son travail stylistique qu'il se montre original ; la valeur poétique de sa langue romanesque naît d'un entremêlement du créole et du français qui produit des alliances inhabituelles, des interférences suggestives et permet des effets de lectures plurielles que décèlent plus ou moins les lecteurs, selon qu'ils sont familiers de l'île et de ses usages linguistiques ou non, mais n'en exclut aucun.

.....
12. C'est ainsi que l'on dénomme les Blancs ruinés qui se sont progressivement installés dans les hauteurs de l'île, sur les terres les plus ingrates et dans un certain isolat.

MADAGASCAR

L'annexion de Madagascar par la France – de façon officielle en 1896 – accentua la pénétration d'une influence occidentale amorcée avec les relations commerciales antérieures, malgré les périodes de fermeture de l'île, sous le règne de Ranavalona. S'organisa donc, à la fin du XIX^e siècle, une vie culturelle caractéristique du monde colonial présentant bien des similitudes avec celles des Mascareignes évoquées auparavant : publications de textes en français dans les journaux de la colonie, activités au sein des cercles animés par les fonctionnaires en poste. La différence notable tient au fait qu'il y avait, avant l'arrivée des Français, une littérature locale en langue malgache, transmise oralement – celle des contes, proverbes, etc. – mais aussi fixée par écrit, dans une écriture arabico-malgache qui s'était constituée, dès les XII^e et XIII^e siècles, au contact des voyageurs arabes – ainsi en était-il de grands récits généalogiques, par exemple. Il y eut par conséquent assez vite une curiosité de la part de certains Français pour ce patrimoine indigène, entraînant des entreprises de traductions et de sauvegarde de genres particulièrement originaux – par exemple, Jean Paulhan traduisit et publia, en 1913, *Les Hain-tenys merinas*. Les productions coloniales les plus traditionnelles elles-mêmes – celles qui défendent la prééminence du modèle français – témoignent du fort pouvoir d'attraction que produisait la culture malgache ; un roman comme *Le Décivilisé* (1923) de Charles Renel, laisse transparaître l'ambiguïté de la relation instaurée entre Français et indigènes. Quelques fonctionnaires coloniaux particulièrement ouverts, surtout à la littérature, tels Pierre Camo – fondateur en 1923 de la revue *18° latitude sud* – ou Robert Boudry – nommé dans l'île en 1930, et animant quelques années plus tard le Cercle d'Activités Littéraire et Artistique de Madagascar – surent accueillir des écrivains locaux et les encourager à créer en français. Une belle amitié, cimentée par un commun amour des lettres, lia par exemple, Robert Boudry et Jean-Jacques Rabearivelo, écrivain francophone symbolique.

La vie tragique de Rabearivelo, écourtée par son suicide en 1937, fait déjà de lui un être de légende mais son renom tient essentiellement à la qualité et à l'originalité très précoces de son œuvre. Il fut reconnu assez vite comme poète : Senghor fit beaucoup pour cela en l'insérant dans son *Anthologie de la poésie nègre et malgache de la langue française* (1948).

Après une période de désaffection, il est aujourd'hui l'objet d'une redécouverte qui permet de mieux cerner l'ampleur de ses projets d'écrivain. Ne voulant renoncer ni à ses racines ni à l'ouverture sur d'autres cultures – il lisait d'ailleurs avec avidité d'autres

écrivains européens que les seuls français –, il s'ingénia sans cesse à accomplir des tâches de passeur, traduisant textes et essais d'une langue dans une autre, présentant une littérature aux habitués d'une autre. Il permit ainsi l'accès des lecteurs français à des genres traditionnels malgaches tels que le *kabary* – discours, parole ritualisée, quoique laissant place à des variations et des improvisations. Ses essais personnels de prosateur sont restés longtemps ignorés. On sait qu'il a écrit au moins deux romans : *L'Aube rouge*, rédigé en 1925, est toujours inédit et *L'Interférence*, conçu en 1928, n'a été publié que récemment, en 1987, chez Hatier. Le récit prolifère, à l'image des romans-feuilletons qui devaient paraître dans la rubrique littéraire de la presse de l'époque ; cependant, malgré son manque d'unité, il est intéressant par l'amplitude emblématique de l'histoire qu'il narre – de la pleine gloire de la reine Ranavalona jusqu'à la prise de possession française – et par la position adoptée par le narrateur, toute en distance – vis-à-vis des colonisateurs comme vis-à-vis des colonisés – malgré la familiarité évidente qu'il manifeste à l'égard des usages indigènes. Position similaire à celle de l'auteur lui-même, très au-dessus de la mêlée en ces temps qui incitaient plus souvent aux engagements extrêmes. C'est l'incompréhension suscitée par une telle attitude – condamnation des siens, rejets et frustrations imposés par les autres – qui explique sans doute pour partie le suicide. On attend avec impatience la publication annoncée, et longtemps empêchée, des *Calepins bleus*, c'est-à-dire du journal intime librement tenu dès 1911 et jusqu'aux toutes dernières heures de sa vie.

En attendant celui-ci, il est un autre texte en prose de Rabearivelo qu'on peut lire avec intérêt : une curieuse nouvelle intitulée « Un conte de la nuit », parue dans le même volume que *L'Interférence*. Il n'est pas sûr que l'impression d'étrangeté qui s'en dégage soit due à quelque maladresse ; bien au contraire, il y a certainement dans ce texte, de façon moins flagrante, et sans doute moins réussie que dans la poésie de Rabearivelo, la suggestion d'une expression malgache en français, avec ses détours et ruses de langage codifiés, conformément à la tradition qui interdit de parler de soi et de choses intimes – la nouvelle est inspirée de l'événement cruellement vrai de la mort de sa fille –, et d'une perception du monde tout aussi caractéristique, avec cette irruption « naturelle » dans le quotidien d'esprits angoissants.

Outre Rabearivelo, deux autres écrivains étaient inscrits par Senghor au panthéon littéraire malgache, mais avec Flavien Ranaivo et Jacques Rabemananjara, il est question essentiellement de poésie – de théâtre aussi, pour le second¹³.

Dans toute la première moitié du xx^e siècle, l'écriture romanesque suscita peu de vocations, tant était grand le prestige de la célèbre triade des hérauts de la négritude. Tout au plus peut-on signaler *La Sœur inconnue* (1933), d'Édouard Bezoro ou le roman historique de Michel-François Robinary, *Sous le signe de Rasaizy* (1956).

À l'avènement de l'indépendance, en 1960, la politique linguistique adoptée par le gouvernement, avec l'objectif de malgachisation systématique à partir de 1972, n'incita guère à écrire en français, dans quelque genre que ce soit. Les difficultés matérielles d'édition handicapèrent même toute circulation de textes littéraires. Quelques rares romans, à la qualité esthétique relative, se virent imprimés dans l'île : *El Mozo ou le gamin d'Espagne* (1963) d'Adrien Ramboa ; un ouvrage à thèse de l'administrateur

.....
13. Leurs œuvres seront donc, à ces titres, étudiées dans notre second volume.

civil Rabearison, *Les Voleurs de boeufs* (1965) ; du même auteur, *Le Sous-préfet Fenomananana* (1970) et *Ma Gracieuse Disgrâce* (1972), des récits réalistes et, pour une part, autobiographiques. Quelques écrivains profitèrent d'une installation en France pour trouver éditeur, telle Pelandrova Dreo, auteur d'une œuvre essentiellement ethnographique, *Pelandrova* (1967). Tout cela ne fournit pas les éléments d'une vie littéraire.

On pouvait même penser que la création en français était condamnée. Or celle-ci renaît depuis le début des années quatre-vingts, avec l'éclosion d'une nouvelle génération d'écrivains, débarrassés de tout scrupule à user de cette langue qui ne représente plus pour eux celle de l'oppression, mais celle d'une audience internationale.

Même à destination d'un public local, certains romanciers, y compris les plus populaires, recourent tantôt au malgache tantôt au français ; c'est le cas de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato qui a publié un roman intitulé *Le Pétale écarlate* (1990), récit aux ingrédients de feuilleton sentimental mais témoignant d'une volonté d'ouverture à la modernité de certains Malgaches, de leur effort pour lutter contre les superstitions anciennes. Le second roman en français, *Le Cinquième Sceau* (1994), ne manifeste pas de plus grande prétention littéraire : l'auteur adopte plutôt le rôle du conteur traditionnel pour évoquer le petit monde malgache.

L'écriture de Michèle Rakotoson, installée désormais en France, est, elle, tout en sensibilité et en subtilité d'effets. Elle crée surtout des univers prenants, des récits doux-amers dans lesquels s'allient veine fantastique et discours réaliste. C'est d'emblée l'option de *Dadabé*, recueil de nouvelles publié en 1984 ; elle est encore mieux exploitée dans un roman de 1988, *Le Bain des reliques* : sous couvert de fiction, l'auteur dénonce ainsi l'effondrement du pays dans le cycle de la misère et l'enfermement mortifère dans des croyances d'un autre âge.

C'est une inspiration encore plus désabusée qui marque les productions d'une jeune génération d'écrivains qui s'expriment par la nouvelle en particulier, soit qu'elle corresponde à une recherche de densité et de fulgurance – beaucoup disent leur dette à l'art traditionnel du *hain-teny*, constitué d'agencement asyndétique de proverbes elliptiques, de formules énigmatiques... –, soit qu'elle présente l'avantage d'être plus facile à publier dans un journal ou dans une revue – et les possibilités d'édition sont fort rares à Madagascar ! David Jaomanoro choisit plutôt une écriture de la dérision,



**Bois gravé d'après des sculptures
tombeaux de l'art sakalave.**

tant dans son théâtre que dans ses récits – on jugera de son humour grinçant dans une nouvelle, « Le petit os », publiée en 1991 dans *Nouvelles francophones*. Jean-Claude Fota et Jean-Luc Raharimanana se signalent, eux, par une inspiration et un style d'une violence suffocante. On peut trouver du premier, « L'escale », une nouvelle parue dans *Le Passé postérieur et 14 nouvelles* (1993) : elle situe l'histoire dans l'univers glauque d'un milieu carcéral. Le second est plus accessible encore puisqu'en 1996, plusieurs de ses nouvelles ont été publiées en un recueil, *Lucarne*, aux éditions du Serpent à Plumes ; la nouvelle qui donne son titre à l'ensemble donne aussi le ton et l'atmosphère généraux : glacés, et d'autant plus poignants, pour cette scène de rue macabre dans une nuit de l'humanité. La destruction d'une société, la misère criante d'un pays exangue y sont figurées de manière à peine soutenable.

Les productions romanesques francophones de l'océan Indien manifestent donc leur dynamisme et leur créativité et, au-delà même, leur nécessité. Elles présentent, d'une île à l'autre, des convergences évidentes : mêmes mythologies – au premier rang desquelles figure celle de la fabuleuse Lémurie – ; quêtes parallèles, et semblablement douloureuses, d'une identité qui puisse rassembler une population composite, une société encore traversée de doutes et de dissensions. Les écrivains recourent même souvent à des jeux de symbolisation similaires – le motif de l'enfant naturel, ou amené à renier son ascendance, est, par exemple, au fondement de quantité d'œuvres indianocéaniques, de J.-J. Rabearivelo à Loys Masson, ou à Axel Gauvin...

Mais ces convergences n'en font que mieux ressortir les divergences : point de métropole qui puisse servir d'exutoire aux tensions internes à Maurice ou à Madagascar, aujourd'hui indépendantes, et surtout, aucune mauvaise conscience – telle qu'on la constate, déclarée ou latente, à la Réunion – à user de la langue française qui est encore, à Maurice, une langue au prestige culturel attractif, concurrençant les autres langues en usage dans l'île (créole, anglais, hindi, etc.) et qui, pour les Malgaches, débarrassés – semble-t-il – de la crainte de l'acculturation, donne accès à une tribune internationale.