

**Université Lumière Lyon 2**  
**École doctorale : Humanités et sciences humaines**  
**Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts**  
*Équipe de recherche : Lecture et réception du texte contemporain*

# **Identité créole et écriture métissée dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart**

**Par Mouhamadou CISSE**

Thèse de Doctorat de Lettres et Arts

*Littérature comparée et francophone*

Dirigée par Philippe GOUDEY

Présentée et soutenue publiquement le 19 septembre 2006

*Copyright CISSE Mouhamadou et Université Lumière - Lyon 2 - 2006. Ce document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.*

Devant un jury composé de : Philippe GOUDEY, Maître de conférence HDR, Université Lumière Lyon 2 Daniel-Henri PAGEAUX, Professeur des universités, Université Paris 3 Michel COLLOMB, Professeur des universités, Université Montpellier 3 Bruno GELAS, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2



# Table des matières

..	1
Remerciements . .	3
INTRODUCTION GENERALE . .	5
Avant-propos .	21
A. Contextes francophones et littéraires recréés aux Antilles . .	21
B. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : deux écrivains antillais, deux destins littéraires .	26
C. La méthode d'approche et de comparaison des romans du corpus . .	30
PREMIERE PARTIE : L'affirmation de l'identité antillaise dans les romans .	33
Chapitre premier : Les reflets de l'identité créole dans les romans .	36
A. Les contextes de l'identité antillaise dans les romans .	37
B. La crise de l'identité des personnages . .	65
Chapitre deuxième : Particularismes créoles et métissage culturel dans les romans . .	81
A. Le mélange des traditions créoles dans les romans . .	83
B. Les origines du métissage . .	99
DEUXIEME PARTIE : Les représentations de l'Histoire et de l'Espace-Temps . .	113
Chapitre premier : L'imaginaire de l'Histoire antillaise . .	116
A. Les traces de l'Histoire antillaise dans la narration .	120
B. Les transformations littéraires de l'Histoire antillaise par les auteurs .	132
Chapitre deuxième : L'imaginaire de l'Espace et du Temps dans la narration . .	141
A. Les figures de l'espace dans la narration . .	143
B. Les figures du temps dans la narration .	169
Chapitre troisième : Les rapports Espace-Temps dans la narration . .	186
A. La condition des personnages dans l'espace-temps .	187
B. La concordance de l'espace et du temps dans la suite des événements .	197
TROISIEME PARTIE : La création de formes d'écriture métissée .	209

<b>Chapitre premier : L'influence des traditions orales et créoles dans l'écriture .</b>	<b>212</b>
<b>A. La constance des genres oraux dans la narration .</b>	<b>214</b>
<b>B. De la transcription des métaphores créoles .</b>	<b>227</b>
<b>C. Les différentes paroles créoles .</b>	<b>235</b>
<b>Chapitre deuxième : Les racines littéraires réécrites dans les romans .</b>	<b>242</b>
<b>A. Les racines créoles dans les romans .</b>	<b>245</b>
<b>B. Les racines françaises dans les romans .</b>	<b>263</b>
<b>C. Les racines latino-américaines dans les romans .</b>	<b>275</b>
<b>Chapitre troisième : Les visées littéraires et idéologiques des romans .</b>	<b>297</b>
<b>A. La création du contexte colonial dans les romans .</b>	<b>299</b>
<b>B. La création du contexte antillais dans les romans .</b>	<b>308</b>
<b>C. La mise en abyme de formes littéraires antillaises .</b>	<b>317</b>
<b>CONCLUSION GENERALE .</b>	<b>335</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE . .</b>	<b>343</b>
A. Corpus des œuvres étudiées .	343
B. Etudes sur la littérature des Caraïbes françaises . .	343
a. Articles . .	344
b. Ouvrages . .	346
C. Etudes sur la Société et l'Histoire des Caraïbes françaises . .	348
D. Etudes générales sur la francophonie et la décolonisation .	349
E. Ouvrages de critique littéraire . .	350
F. Références littéraires extérieures au corpus .	352

---

*A ma famille*



## Remerciements

Je voudrais exprimer ma profonde gratitude à Monsieur Philippe Goudey qui, lors de notre toute première rencontre dans les locaux de l'université Lumière Lyon 2, sur les quais du Rhône, m'a chaleureusement encouragé à entamer des recherches en littérature francophone et Antillaise. Depuis, ses conseils toujours renouvelés, ses remarques sur mon travail, afin d'approfondir la réflexion, développer l'analyse, corriger le style, ses indications d'ouvrages critiques comme littéraires, ont fait naître un plaisir et un enthousiasme qui éveillent mon engagement dans ce travail.

Je témoigne ma reconnaissance à Messieurs les membres du jury, qui ont bien voulu prendre connaissance de ces recherches et me faire part de leurs remarques.



# INTRODUCTION GENERALE

Entre la société créole et l'écrivain antillais, deux rapports au moins apparaissent et fondent le contexte littéraire: les liens affectifs qui préfigurent ce membre complaisant, interprète de la société, et littéraires comme pour suggérer cet artiste acharné, engagé, dévoué à la cause caribéenne. L'écrivain antillais tire sa révérence de sa condition géographique, les réalités du pays influencent les thèmes qu'il aborde dans ses œuvres de fiction. Les textes littéraires, selon cette correspondance naturelle et imaginaire, s'ouvrent sur la métaphore profondément créole qui s'articule selon les particularismes de la société antillaise et la représentation de la culture créole. Et cette image symbolique laisse entrevoir dans la littérature des êtres antillais, là où les récits exposent les événements des îles de la Caraïbe. Dans ce double rapport de l'écrivain avec la société, une vérité littéraire se dégage : la recherche de l'identité, engageant des auteurs et des hommes, une culture et des valeurs insulaires. Il s'agit là de l'harmonie antillaise, appelons-la simplement identité créole, car la société antillaise est dite créole, historiquement, par la langue parlée qui est le créole,<sup>1</sup> et, culturellement, par le métissage de multiples cultures, surgies d'origines diverses. L'esclavage des Noirs au début du XVI<sup>e</sup> siècle et la Colonisation française, conséquence de l'abolition, ont pourvu un héritage, le métissage culturel. Le terme « créole » signifie tout à la fois culture, langue, modes de vie,

<sup>1</sup> Anne-Marie Busque et Michel Tétu, « Caraïbe », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F, 2002, pp. 74-75. Les co-auteurs donnent une définition du mot « créole » originaire du portugais « crioulo », signifiant un serviteur nourri dans la maison. Repris par les Espagnols, le mot désigne des êtres métis et des langues mélangées. Ainsi selon ces auteurs, les langues dites créoles « résultent principalement de la greffe d'une langue occidentale sur une base grammaticale africaine. » p.122.

mœurs, difficultés quotidiennes et problèmes d'existence typiquement créoles. On comprend la constance de la thématique de l'identité dans les « Lettres créoles », sa fortune littéraire est la source intarissable qui abreuve, jusqu'à les opposer, poètes et romanciers des îles françaises mais des Caraïbes. Trois événements historico-littéraires expliquent ce renouveau de l'identité créole dans les romans antillais, qui sont des espaces dramatiques, des lieux d'antagonisme entre l'individu et la société, l'homme et sa culture, l'écrivain et son peuple « aliéné » par les violences du passé.

1. La décadence des identités originelles, résultat du voyage transatlantique, avait créé le déséquilibre affectif, les esclaves vécurent dans les Plantations, déshérités de leur euphorie primitive. Dès lors, la coupure des racines originelles révoltait les captifs insoumis, nerveusement nostalgiques de leur âme noire, nourrie de légendes guerrières et de rituels mystiques. Inapaisables jusqu'aux cris, lamentations et gémissements, ces esclaves révoltés, aïeux des colonisés, ancêtres des écrivains antillais, étaient les premiers à traduire leurs maux en parole. Plus tard, l'homme antillais, un sujet insatisfait, qui continuera de l'être jusqu'à la période contemporaine, reçoit les mêmes troubles psychiques, et manifeste les mêmes symptômes de l'être exténué par l'identité en crise. C'est à croire que l'histoire coloniale avait créé des zones d'ombre, des blessures, un manque affectif, un vide culturel, bien que le désir de sauvegarder l'identité authentique fût remarquable chez les colonisés martiniquais et guadeloupéens. L'engagement des écrivains antillais prolonge les tâtonnements des esclaves, et les hésitations des colonisés de la Caraïbe confirment la révolte des auteurs.

2. La diversité des cultures, source même du métissage, serait à l'origine des insuffisances de repères d'ordre moral, social, culturel et psychologique concernant l'Antillais. Aussi leur foisonnement n'engendra-t-il pas l'abandon involontaire de quelques habitudes, l'adoption obligatoire d'autres rites, le mélange inéluctable de nombreuses traditions. L'héritage africain, apporté par les Esclaves noirs déportés, les racines de la culture occidentale, prônées par les Colons civilisateurs, les rites mystiques des Indiens, chassés de leur terroir, pendant la colonisation, expliquent la fusion des mœurs, mais aussi la confusion et l'instabilité des structures sociales. C'est dans ce contexte enchevêtré de métissage qu'il faut retrouver le drame de l'Antillais, confronté au problème culturel de la francophonie : il doit faire face à son destin d'homme colonisé. Bien que vivant dans cette société métissée, sa propre société, il n'en demeure pas moins l'exclu, l'exilé, le banni qui recherche sa place au soleil, le déplacé qui veut s'intégrer à nouveau, et par l'identification linguistique, dans l'univers géographique « imposé » mais accepté grâce au créole, langue d'origine contingente :

**« C'est la langue la plus récente inventée sur terre et dont on connaît cependant le moins l'origine. Les linguistes cherchent encore à comprendre la genèse de cette langue qui a trois ou quatre siècles au plus. Voilà que dans l'Océan Indien ou la Caraïbe, des Européens et des Africains ont défini une langue dont nous ne parvenons toujours pas à dénuer la racine originelle. Dans une situation d'opresseurs et d'opprimés, en général l'opresseur impose sa langue... C'est une particularité de la colonisation. La dimension créole au sens de langue métisse est beaucoup plus développée dans les pays d'ancienne obédience française qu'ailleurs. »<sup>2</sup>**

3. Née à peu près au début du XIXe siècle, la littérature antillaise est émergente,

« mineure »<sup>3</sup>, les premiers textes écrits datant du passé récent, postérieur à l'implantation des premiers peuples indiens, noirs et blancs dans les îles. D'abord, écrite par les premiers Békés, descendants des Colons, cette littérature exalte, par la suite, la nostalgie démesurée des grands textes poétiques de la littérature française. Le « décalque », principale orientation de la littérature antillaise à l'origine, aboutit au décalage entre les textes et le contexte culturel des Antilles. Ce sont les grands thèmes du romantisme que ces présumés écrivains antillais imitaient, jusqu'à les épuiser, mais avec quelques références géographiques et insulaires. La nouvelle génération d'écrivains, à partir des années 50, allait « sonner le glas » de ces réécritures quasiment romantiques. Ces hommes de Lettres avaient abandonné sciemment l'imitation servile, mais c'était pour évoquer l'identité du pays colonisé, et représenter la culture créole ; c'était aussi pour dépeindre, selon l'imagination créole, le contexte social et géographique antillais dans leurs textes. Cette dernière est antillaise, et elle mérite, dès lors, l'appellation de l'écriture antillaise.

Voilà les raisons de son émergence, sa particularité, son contexte de littérature secondaire, non pas par le manque de maturité intellectuelle des auteurs, mais par les trois phases caractéristiques. Les mouvements témoignent, tour à tour et de façon différente, du besoin de revendiquer sa condition d'écrivain antillais, d'affirmer sa culture et sa langue, telles la sensibilité littéraire et l'appartenance à la culture. La Négritude<sup>4</sup> est à la fois le refus du colonialisme, l'affirmation des coutumes de l'homme noir, la défense de sa dignité. L'Antillanité<sup>5</sup>, c'est la reconnaissance de l'identité antillaise à travers la langue créole et l'Histoire primordiale, c'est aussi l'adhésion aux mêmes valeurs qui remontent aux temps anciens. La créolité, comme dépassement de la Négritude et de l'Antillanité, reconsidère le vécu quotidien, les réalités collectives, et elle explore la langue créole, comme idiome littéraire, mais encore comme moyen d'exprimer les identités.

D'autre part, le support matériel de ce langage littéraire négro-antillais, c'est le roman, le genre choisi par la plupart des écrivains antillais. Cette forme adéquate reflète les cultures, développe la thématique de l'identité créole, bien que représentant un genre étranger et à la fois nouveau dans les Caraïbes. Parce que né en Occident, le roman ne sera pas masqué dans la littérature francophone des Antilles ; les écrivains de ces îles,

<sup>2</sup> Daniel Maximin « La Genèse après l'exil... », *Entretien d'Yovan Gilles, in revue Les périphériques vous parlent, n° 15, 2001.*

<sup>3</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka- Pour une littérature mineure*, Paris, les Editions de Minuit, 1975. Les auteurs posent le problème de la singularité d'une écriture et d'une production littéraire, dans une situation linguistique donnée et dans différents contextes émergents: social, politique, culturel. Les Antilles, pays colonisé, appartiennent à cette aire culturelle.

<sup>4</sup> .

<sup>5</sup> <sup>5</sup> Le terme de Négritude est un néologisme créé par Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor et paru pour la première fois dans la revue *L'Étudiant Noir* en 1935. Césaire l'utilisera en 1939 dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, pour définir l'identité collective et historique de la diaspora noire. La Négritude pour Aimé Césaire est une revendication de l'identité des Caraïbes.<sup>6</sup> Le terme Antillanité est forgé par Edouard Glissant, qui se démarque de la Négritude et du retour exclusif aux racines africaines. L'auteur considère l'identité antillaise comme intrinsèque à l'histoire de l'esclavage, la culture et la langue créoles.

conscients de leur mission de défendre la culture créole, ne l'occulteront pas dans leur travail littéraire. Une particularité se dégage, de manière générale, dans le roman antillais: la forme traditionnelle du roman français est reprise, car l'intrigue, l'action, la construction des personnages obéissent, à quelques exceptions près, aux structures antérieures, mais aussi à la tradition littéraire et narrative. Au niveau du style, le roman antillais, parce qu'il est francophone, se démarque du roman traditionnel par le métissage des influences culturelles. Selon la structure des thèmes, les textes littéraires antillais s'imposent par des faits nouveaux, qui dessinent le contexte francophone. Les sujets abordés, spécifiquement antillais, sont comme l'exploration des paradoxes qui guettent la société créole. Poser la question du roman francophone et antillais, reviendrait à évoquer l'écriture métissée, une des caractéristiques de cette littérature : c'est le métissage des structures narratives, éclatées par le rythme de la phrase, qui imite le souffle de la langue parlée. L'influence du vocabulaire créole agrmente la lecture des romans. Cette approche libère l'imagination des écrivains, et elle construit le roman antillais. Le peuple a besoin de s'identifier à cette littérature, créée à son image, de retrouver les repères de son identité passée, présente et future. Mais l'écriture métissée, comme la quête d'identité créole, est engendrée historiquement par trois phénomènes :

1. La double appartenance linguistique au français et au créole influence les écrivains, les deux langues s'entrecroisent parfaitement dans les structures narratives : le français, langue du colonisateur, et le créole, langue du colonisé, sont en conflit depuis le début de l'esclavage, comme pour symboliser les affrontements entre Maître et Esclave ; il y a pas de rivalité ni d'antagonisme mais une interdépendance des langues. Si bien que l'une ne peut exister presque sans l'apport lexical de l'autre. Créé par les esclaves, pour communiquer et détourner l'attention des Maîtres, le créole est le mélange de dialectes africains et de mots français. En revanche, le français à l'oral se caractérise par des structures de phrases renversées, la disposition lexicale bouleversée par des expressions créoles. A l'écrit, le souffle insulaire, l'inspiration traditionnelle des griots, le rythme oral des phrases et les métaphores créoles, enracinent le texte dans le contexte antillais. Dans quelques romans de notre corpus, ces rapports littéraires indiquent le métissage dans l'écriture. De nos jours, les écrivains antillais considèrent le créole comme leur héritage culturel, et une partie intégrante de leur identité répandue à travers les îles, les champs, les cases et les Plantations. Le français, patrimoine linguistique colonial, est comme leur langue d'écriture, la langue littéraire, arme indispensable des écrivains pour faire face à la colonisation. A présent, le colonisé, s'il est littéraire, récupère l'outil du colonisateur, le français, pour renverser l'ordre colonial, par la recherche des valeurs traditionnelles propres, et à travers un langage qui défie la paternité littéraire et la bourgeoisie occidentale.

2. L'influence de la culture orale traduit une forme de l'écriture métissée. En fascinant les auteurs antillais, l'oralité présente dans leurs romans la double fonction « esthétique », relative à l'écriture, et « éthique », attachée à la thématique. D'une part, le texte révèle une sorte de « *dissémination* »<sup>6</sup> au niveau du style, du langage et de son apparence : épopées traditionnelles et légendes mythiques brouillent les structures des romans. D'autre part, les croyances ancestrales, les coutumes ainsi que les mœurs s'exposent dans les textes, comme si la littérature créole était un lieu de foisonnement de toutes les

espérances et déceptions. Mais dans quelle mesure l'oralité apparaît-elle dans l'œuvre écrite ? Par la projection des genres oraux, le mythe, le conte, les proverbes, les écrivains charrient le répertoire de l'oral. Ces genres traditionnels participent de la structure des romans, aux confins de la réalité antillaise et de l'imaginaire populaire. Par la référence géographique et culturelle, les œuvres littéraires s'inscrivent dans le contexte de l'oralité. L'écrit et l'oral s'interfèrent, s'entrecroisent, se mélangent, sans jamais altérer les intrigues, dénaturer les événements relatés. On peut lire l'oralité dans la littérature antillaise, le mélange est remarquable.

3. Le « décentrement » est une des « problématiques » de la littérature antillaise en générale, et de l'écriture métissée en particulier. Le « centre », représentant l'Occident, s'oppose à la « périphérie » des pays colonisés comme les Antilles. Ces peuples dominés veulent affirmer leur propre identité dans la littérature. Il s'agit de la décolonisation littéraire, les Antilles demeurent une colonie française. Dans les Caraïbes, francophones notamment, la littérature est un théâtre de témoignages, et c'est pour exposer les particularismes du pays. Le dessein idéologique serait de délocaliser la littérature, transmettre la parole littéraire à de nouvelles voix, celles-ci s'élèvent pour dire des vérités jusque là inconnues, gardées secrètes, à défaut de pouvoir écrire dans le passé. On pourra étudier comment l'écriture métissée fait découvrir ces vérités sur l'identité culturelle et littéraire. Dès lors, l'identité créole et l'écriture métissée aménagent deux caractéristiques de la littérature antillaise. L'une est profonde, c'est la structure des thèmes, et l'autre attache les formes, la construction et les styles. Chaque caractéristique peut sinon s'éclater, du moins se déployer sous différentes formes, pouvant faire appel à des analyses littéraires intéressantes, voilà ce qui explique le choix d'un tel sujet de thèse: l'identité créole et l'écriture métissée dans la littérature antillaise, et plus précisément dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Deux principales raisons peuvent développer le choix du sujet, et dégager la démarche adoptée:

1. L'actualité de l'identité et de la créolité reste liée à des domaines <sup>7</sup> disciplinaires comme la sociologie, l'anthropologie, la psychologie sociale, l'Histoire, la linguistique et la littérature. Dans le champ littéraire, les écrits des auteurs antillais aboutissent à l'avènement de la créolité, quand le réseau thématique autour de l'existence construit la notion de l'identité antillaise. Les approches thématiques sont différentes, mais les dissemblances résultent de la préoccupation des auteurs, des visions autant parallèles que divergentes; il faudrait ajouter le style qui se renouvelle d'un écrivain antillais à l'autre. Pour ces créateurs, le roman est semblable à un vaste univers symbolique, chaque artiste peut construire, à ses propres goûts, ses fictions, et édifier une écriture particulière. Ces auteurs n'abordent pas les mêmes faits, et ils ne traitent pas de la même façon l'embarras

<sup>6 7</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, Collection « Tel Quel », Paris, Seuil, 1972. La citation est extraite du titre de l'ouvrage. On ne prétend aucunement au développement des principes philosophiques et des jugements théoriques que Jacques Derrida porte sur le langage d'écriture, encore moins à l'application de sa démarche aux textes littéraires que nous étudions ; bien que les notions de « Déconstruction » et de « Dissémination » puissent éclairer l'écriture métissée.

<sup>7 8</sup> La Créolité est un champ d'études qui intéresse beaucoup les sciences sociales. Plusieurs travaux en sciences humaines sont effectués dans ce domaine. On peut citer par exemple l'ouvrage de Benoît Catherine, *Corps, jardins, mémoires. Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*, CNRS, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2000.

de l'identité. Nous avons voulu comprendre, dans le cadre d'une thèse, la « fortune » littéraire des écrits sur l'identité créole. Ce désir de clarifier la problématique de la créolité, amène à plus de précision, l'analyse de l'identité selon les démarches et l'imagination de deux auteurs antillais, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart.

2. L'identité créole a déjà fait l'objet d'études littéraires abondantes, dans le milieu universitaire, en témoignent les thèses consacrées à la littérature antillaise<sup>8</sup>. Les orientations d'analyse différentes, les auteurs étudiés et les corpus changent selon l'approche des chercheurs. Autre détail intéressant, le traitement isolé du thème de l'identité est une particularité de ces études littéraires. Nous entendons dépasser cet isolement, afin d'intégrer l'écriture dans la thématique de l'identité, surtout lorsque celle-ci est métissée. L'orientation de notre sujet s'articule selon les rapports entre l'identité créole et l'écriture métissée. Au fond, cette étude peut retracer l'histoire de la littérature antillaise, car au commencement, elle a engendré des liens de l'identité avec la langue, la référence spatiale et temporelle des textes étant l'insularité.

Il convient de définir le choix des auteurs, deux guadeloupéennes, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, elles se souviennent de leurs études primaires à Pointe-à-Pitre, dans les années 40. Cette sélection répond, en premier lieu, au contexte littéraire, l'analyse du corpus de ces auteurs pourra révéler des représentations « étonnantes » de l'identité créole, et des formes « magnifiques » de l'écriture métissée. Avec leur talent de conteuses, les deux écrivains abordent abondamment des contextes reliés à la réalité antillaise. Des visions symboliques de l'identité libèrent leur imagination: les tableaux, décrits comme évoqués, se ressemblent, s'opposent et se complètent, sans un grand contraste entre la démarche de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. En second lieu, le choix des auteurs suppose une analyse concernant le rapprochement des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, les deux auteurs n'ont pas été l'objet d'une « étude comparatiste ». Des affinités rapprochent ces auteurs, dans le domaine littéraire. Au-delà des origines guadeloupéennes communes, de l'enfance à Pointe-à-Pitre, les deux femmes partagent le destin de « nomades », leurs études à la Sorbonne, les voyages en Afrique, en Amérique, puis le retour à la terre natale, leur ont valu ce titre. Leur créolité s'envisage dans une création beaucoup moins théorique que dans les essais d'Edouard Glissant, notamment dans *Le Discours antillais*<sup>9</sup>. Les deux auteurs retrouvent poétiquement ce qu'Edouard Glissant émet en enseignement dans *Tout-Monde*<sup>10</sup>. La structure narrative de leurs romans est moins parsemée de signes créoles, comme chez Patrick Chamoiseau. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart s'approprient différemment

<sup>8 9</sup> Nous pouvons citer quelques thèses soutenues en France sur la littérature antillaise : ces travaux étudient, avec des différences claires, l'identité et le roman antillais. (Voir bibliographie générale) - Françoise Simasotchi-Brones, *Personnages romanesques et société antillaise*, thèse de doctorat 3<sup>e</sup> cycle, sous la direction du professeur Daniel-Henri Pageaux, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, UFR de littérature générale et comparée, 2000. - Jean-Marie Luc Théodore, *Les Antilles entre l'assimilation, la négritude et l'antillanité*, thèse de doctorat 3<sup>e</sup> cycle, sous la direction du professeur Jean Verdeil, Université Lyon 2, Faculté des Lettres, Sciences humaines et Arts, 1989. - Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance. Essai de représentation sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, thèse de doctorat 3<sup>e</sup> cycle, sous la direction de Mme le professeur Henrielle Levillain, Université de Caen, 1998.

<sup>9</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

la langue d'écriture, le français, pour la soumettre à la musique créole :

**« Leur écriture [les écrivains antillais] s'accommodera des modélisations littéraires offertes par le centre dominant. Elle aura tendance à les imiter pour se constituer une ligne vertébrale dans le flou déroutant de notre communauté. Elle avalera les dogmes de l'écrit pour s'extraire du magma inoubliable. Notre parole, elle, son génie délaissé se réfugiera dans le folklore des résistances. »**<sup>11</sup>

Ces phrases métaphoriques traduisent l'apparence délectable de l'écriture métissée, celle de la parole transcrite ou même « marquée ». Notre analyse ne sera pas fondée sur la théorie de l'écriture et du métissage, mais bien plutôt sur les caractéristiques de l'écriture métissée dans quelques romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Le choix et la délimitation du corpus correspondent à la recherche d'identité, engageant les personnages dans des espaces romanesques dramatiques. Le style et l'écriture métissée synchronisent avec le corpus, avec comme critère principal les structures narratives. Le genre choisi est le roman, parce qu'il développe avec plus de clairvoyance les problèmes de la société antillaise. Composé de sept romans, dont quatre de Maryse Condé et trois de Simone Schwarz-Bart, le corpus principal cherche à enchaîner, au-delà des ressemblances et des divergences, les circonstances de l'identité créole et les soubassements « esthétiques » de l'écriture métissée. Afin d'aborder les objectifs du travail, il importe de présenter brièvement les romans du corpus. Ceux de Maryse Condé, choisis, sont publiés entre 1986 et 1997. Cette délimitation isole les textes écrits dans la période appelée le retour à l'identité créole, en ces temps-là l'auteur était rentré à la Guadeloupe, en gardant un pied aux Etats-Unis. Mais cet intervalle précède l'engagement politique de l'écrivain. Maryse Condé avait enlevé le manteau de militante, et le communisme, parti dans lequel elle avait milité, ne correspondait plus à ses habitudes. Les idéaux politiques, en changeant progressivement, et en se détruisant notamment, auraient façonné un nouvel écrivain, du nom de Maryse Condé : le goût pour l'île, la sensation de la culture antillaise, le renouveau littéraire, allaient constituer les thèmes passionnels de ses écrits à l'inspiration poétique. Postérieurement à ses voyages en Afrique, Europe et Amérique, rappelant le triangle de la traite des Nègres, Maryse Condé contemple son île et sa société créole, mais à travers des romans qui les représentent et les englobent :

On retiendra d'abord le magnifique témoignage *Moi, Tituba sorcière...*<sup>12</sup>. Publié un an après son quatrième roman, la saga africaine *Ségou : la terre en miette*, le texte entre dans le cycle identitaire des romans de Maryse Condé<sup>13</sup>. Une auto-fiction à seconde main est significative dans ce roman, consacré à la femme antillaise et à ses combats identitaires : elle dévoile l'existence contraignante d'une mère tyrannisée au caractère

<sup>10</sup> Edouard Glissant, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993. Cet auteur préfère le terme créolisation à créolité, et il définit la créolisation comme un processus culturel qui intègre les cultures du monde. « La pensée du divers » définit le Tout-Monde, et privilégie la diversité, le chaos du monde actuel. Edouard Glissant conçoit également la créolisation comme un « rapport de transversalité » des cultures.

<sup>11</sup> Patrick Chamoiseau, *Ecrire au pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p.179.

<sup>12</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, Collection « Histoire romanesque », Paris, Mercure de France, 1986.

insolite : accusée de sorcellerie et condamnée lors du célèbre procès des sorcières noires de Salem en 1692, Tituba ne cédera pas à la persécution des détracteurs, elle n'abandonnera pas non plus la lutte libératrice. À ses adversaires, elle oppose une âpre résistance, semblable peut-être à la révolte littéraire de Maryse Condé, rebelle à toute forme de dépendance à la culture ancestrale. Maryse Condé, à travers la personne narrative du « je », raconte l'histoire de cette femme emblématique, symbole de la résistance coloniale. Le personnage féminin se rapproche, et on ne saura pas par quelle coïncidence, de Télumée, l'héroïne de *Pluie et vent...* Le début du roman oriente le lecteur vers la fiction autobiographique : Tituba s'approprie la parole révolutionnaire et raconte avec amertume son histoire familiale, sociale, culturelle et, au-delà, celle de toute une communauté :

**« Tituba et moi, avons vécu en étroite intimité pendant un an. C'est au cours de nos interminables conversations qu'elle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confiées à personne. »**<sup>14</sup>

Ce début est un faux début, c'est un ornement, un détour narratif, car la suite des pages change la perspective du roman. La signification de cette technique narrative est moins la connaissance d'une vie que la transformation allégorique de l'histoire individuelle en histoire collective. *Moi, Tituba sorcière...* se lit comme l'identité collective des Caraïbes.

On ne pourra pas éloigner du corpus *Traversée de la Mangrove*<sup>15</sup> : le roman finira par réunir les membres méfiants et jaloux de la petite communauté isolée, Rivière au Sel, à déballer inlassablement leur passé, à tour de rôle, pendant la veillée funèbre à la mémoire de Francis Sancher. La recherche hasardeuse de ses origines inconnues, conduit le héros principal, Francis Sancher, jusqu'à ce village perdu dans la mer où il mourra comme un chien, son corps pataugeant dans la boue. Bien que les voix narratives se multiplient, les témoignages habituels et bizarres n'en renseignent pas moins sur la vie secrète et le passé mystérieux de celui dont on célèbre les funérailles. Avant la fin du roman, avant même les premières lueurs du jour, on mettra son corps lourd, vêtu d'un costume noir, dans la tombe creusée hâtivement à l'intérieur du cimetière marin de Rivière au Sel pavé de coquillages. Les personnages ont juste le temps de prier, bavarder et témoigner à cœur ouvert. Mais le roman manifeste au fond les paradoxes de la société claustrée à la recherche de ses racines identitaires. L'espace insulaire du roman se joint à la thématique du retour et de la mort, tandis que le récit gomme l'auteur de l'espace de la narration. Des personnages d'origines diverses expriment leurs maux en paroles tristes, dans un style narratif où se défoulent les émotions profondes et où la nature, elle-même métissée, agit sur la mentalité déplorée de la communauté. Cette dernière cherche, difficilement, à traverser la « mangrove » de l'identité. Le temps présent est subverti par le

<sup>13</sup> Les romans de Maryse Condé appartiennent à un registre polysémique qui contribue à tracer plusieurs cycles. Les premiers romans, *Heremakhonon* (1976), *Une Saison à Rihata* (1981), *Ségou* (1985), s'inscrivent dans le cycle africain. Tandis que les textes du corpus se lisent sous l'angle du cycle identitaire, peinture de l'univers insulaire et portrait dramatique du personnage antillais et colonisé.

<sup>14</sup> **Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, op. cit., p.7.**

<sup>15</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989.

passé, et la narration décousue mêle les êtres à la nature créole. L'auteur, sous le voile des personnages, s'interroge sur la créolité, par « la mise en abyme » du roman incomplet, inachevé de Francis Sancher qui ne finira jamais son ouvrage, fauché par la mort. Le personnage écrit un roman du même titre, *La Traversée de La Mangrove*, le lecteur est en train de lire ce texte.

Le beau titre *Les derniers rois mages*<sup>16</sup> est attirant, mais la structure, l'intrigue en double tiroirs, les récits imagés du roman le sont davantage. On vénère langoureusement un ancêtre, Béhanzin, roi africain déchu, banni de son royaume, puis exilé en Martinique. Il était roi à Abomey au Bénin, avant la colonisation. *Les cahiers* de Djeré, fils du roi, reconstruisent cette figure royale. Le contexte familial et social du roman est hostile à la liberté des personnages, le style ironique de l'auteur le révèle, quand il tourne en dérision la recherche identitaire entamée par Djeré. L'histoire individuelle de l'ancêtre déchu est allégorique, et celle collective des Antilles se découvre à l'arrière plan. Car, la descendance antillaise de l'ancêtre est divisée entre la reconnaissance royale et la contestation de l'histoire du roi.

La tentation est énorme pour *Desirada*<sup>17</sup>. Le titre expressif n'a rien d'une carte postale, c'est le nom dérivé de l'île « désirée », baptisée ainsi par Christophe Colomb en 1493, durant sa seconde expédition dans les Amériques. La thématique familiale et les métaphores de l'insularité créole, les mœurs, l'île, la nature, les rapports sociaux contrariés, enjolivent les structures narratives du roman. L'intrigue simple reflète l'histoire familiale : c'est le symbole de l'univers social et culturel des Antilles. Abandonnée à sa naissance douloureuse par sa mère révoltée, qui préfère s'exiler en France, pour se libérer *in extremis* du poids social, Marie-Noëlle entreprend la recherche pénible des origines paternelles. Cette fiction vraisemblable dans le contexte conjugal antillais, installe des conflits de cultures et de générations. Entre *Desirada*, *Traversée de la Mangrove* et *Les derniers rois mages*, des parallélismes apparaissent sur la destinée des personnages. Le premier roman dépeint un personnage féminin, et on verra pourquoi il a quitté son île étouffante vers la Métropole, puis en direction de l'Amérique du Nord. Le personnage incompris par l'entourage est à la recherche d'une identité dépourvue de toute dépendance culturelle. Le second roman juxtapose la recherche des racines individuelles, collectives et identitaires. La société guadeloupéenne menacée par le monde moderne lutte pour conserver l'héritage culturel. C'est à peu près le même schéma narratif dans *Les derniers rois mages* : l'obsession de Djeré, celle de retrouver résolument l'identité d'origine, est contradictoire à la vie quotidienne de sa famille, insouciante de cette royauté perdue. Les membres font face à la société antillaise en pleine mutation. Maryse Condé, dans ces trois romans, amène les personnages au point de départ ; c'est-à-dire à la certitude de l'existence qui se nourrit de toutes les racines culturelles et littéraires des Antilles.

Plus passionnels, mais autant littéraires, les romans de Simone Schwarz-Bart s'inscrivent dans la période littéraire de la créolité : *Un plat de porc aux bananes vertes*

<sup>16</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, Paris, Mercure de France, 1992.

<sup>17</sup> Maryse Condé, *Desirada*, Paris, Editions Robert Laffont, S.A., 1997.

est publié en 1967. A cette date, la prise de conscience de certains intellectuels antillais offrait une considération nouvelle de la créolité et de l'identité locale.

Roman captivant et frappant, *Un plat de porc...*<sup>18</sup> l'est à bien des égards. Ecrit en collaboration avec son mari, André Schwarz-Bart, *Un plat de porc...* est une fresque historique, une autobiographie dépouillée des règles du genre. Une vieille femme, exilée à Paris, s'exerce à la narration de son passé insulaire, avec une nostalgie poignante qui dégage, au-delà de la réminiscence, toute la littérature créole, antillaise mais aussi francophone. Dans ce roman passionnant, apparaît une brûlante condition féminine. La narratrice Mariotte et sa famille sont victimes de cette condition sociale qui opprime les femmes paysannes, et qui les enferme jusqu'aux derniers sursauts dans la misère créolisée par Simone Schwarz-Bart. Tout commence de façon habituelle et insignifiante : *Un plat de Port...* théâtralise l'existence du personnage reclus dans un hospice à Paris; la pensionnaire du « trou » raconte son histoire d'enfance au pays natal : c'est le prétexte narratif pour décrire l'esclavage, l'histoire familiale, culturelle et sociale des Antilles. Cette vision de la société des Caraïbes se retrouve dans les romans de Maryse Condé, en étalant les thèmes identitaires qui structurent la littérature antillaise. La vieille Mariotte, comme bien des personnages condéens, parle de ses « écritures » de son « style ». Elle expose également son histoire « fantasmatique », dans un style qui enchâsse les expressions créoles et reproduit le style oral familier propre au patois des paysans.

Qui aurait oublié le talent de Simone Schwarz-Bart dans *Pluie et vent sur Télumée miracle*<sup>19</sup> ? L'univers des Antilles, le folklore créole, le métissage de la société, les scènes champêtres..., se déroulent magnifiquement au fil des pages. Télumée raconte l'histoire douloureuse de sa famille en deux cahiers ou parties. Chaque carnet reconstruit la courbe psychologique et sociale de la femme antillaise, qui se bat opiniâtement pour ne pas être victime de la société oppressante. Mais les femmes sont reléguées au bas de l'échelle sociale.

Enfin *Ti Jean L'horizon*<sup>20</sup>, un roman pour les amoureux de la littérature orale; c'est dans cette oralité que réside le choix. Le roman, écrit en neuf Livres, dévoile un conte traditionnel créole ou antillais, celui du jeune héros aventurier qui cherche à explorer fatalement tout l'univers, son regard de conquérant pointé à l'horizon ; ce roman est une fiction « merveilleuse ». La créolité apparaît à travers le mythe, le proverbe, la légende. Comparé avec les autres romans de Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon* présente des différences thématiques: l'auteur entreprend l'écriture de l'oralité comme fondement de la recherche d'identité, la structure du roman imite celle du conte. Une subdivision de l'oeuvre permet de comprendre la double quête d'identité: la recherche des origines paternelles et culturelles du héros, et la prospection littéraire entamée par l'auteur. Simone Schwarz-Bart soumet l'oralité aux structures du roman, soumission si dramatique qu'elle annonce la fin de l'oral. Parce que l'écrit et l'oral forment deux styles différents,

---

<sup>18</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux Bananes vertes*, (en collaboration avec André Schwarz-Bart), Paris, Seuil, 1967.

<sup>19</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>20</sup> Idem., *Ti Jean L'horizon*, Paris, Seuil, 1979.

ayant des structures syntaxiques et sémantiques particulières. Les objectifs du travail, s'articulant selon le besoin de retrouver les particularismes créoles, le désir d'analyser la construction des personnages, l'ambition de confronter les romans, peuvent être définis autour de trois points :

1. Le travail analysera de façon équitable la notion de l'identité créole, dans les romans choisis de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Les enjeux littéraires de la comparaison soulignent les particularités de la créolité chez chaque auteur, mais encore dans les romans, c'est pour apercevoir, au bout du compte, les ressemblances, malgré les divergences et la complémentarité de leurs représentations. Entre les dissimilitudes et les continuités, il serait possible d'observer, sans confondre les pistes d'analyse, le rôle et la place de l'identité culturelle dans les œuvres de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. On pourra rechercher les passerelles entre les romans du corpus principal et ceux de la littérature antillaise, les textes s'ouvrent sur d'autres, écrits par Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Edouard Glissant, Daniel Maximin, Gisèle Pineau... En confrontation avec le corpus secondaire, puisé dans les textes littéraires antillais, les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart présentent des particularités géographiques, et des caractéristiques amarrées au style des auteurs. Les rapports avec des romans antillais semblent d'autant indispensables qu'ils démontrent les affinités entre identité créole et écriture métissée selon chaque auteur antillais.

2. Le premier objectif amène à l'analyse thématique de la société antillaise, à l'étude de l'histoire caribéenne, représentée et décrite finement par les auteurs. Il s'agira d'expliquer le dépassement, par la métaphore et l'allégorie, des structures sociales, culturelles et anthropologiques de la société des Caraïbes. Car, à l'encontre de l'intellectuel et de l'artiste, du sociologue et du littéraire, se trouve l'écrivain antillais, ici représenté par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Ces deux auteurs observent minutieusement leur communauté et parlent d'elle en utilisant toutes sortes de formes littéraires susceptibles d'exprimer l'âme humaine, la sensibilité créole, la musique orale, le rythme quotidien de leurs compatriotes antillais.

3. Le dernier objectif, conséquence des précédents, ne se trouve ni dans les thèmes, ni dans les préoccupations des auteurs. Il s'agira de comprendre ce qu'il convient d'appeler « le roman créole ». L'association des termes roman et créole semble à priori paradoxale, mais elle souligne, implicitement, le métissage littéraire. Les romans choisis pourraient révéler, d'une part, ce métissage créé et, d'autre part, le mélange parfait du roman occidental, des traditions littéraires de l'Amérique hispanique avec la créolité. Notre analyse s'efforce de distancer la thématique de l'identité, par une recherche sur l'esthétique guadeloupéenne, et sur le roman francophone créole. Les trois objectifs de la recherche organisent le travail en trois grandes parties.

La première partie pourra illustrer l'influence de la culture créole, ses multiples reflets, dans la structure narrative des romans présentés. Les images de la culture antillaise annoncent le dialogue fructueux et permanent entre l'écrivain lucide et le peuple presque endormi : l'entrecroisement des thèmes identitaires résultera de ces conversations imaginaires, parce que balayées par la multitude de personnages et leurs convictions, leurs actions, leurs motivations irréalisables. Cette diversité des thèmes éparpillés pourrait éclairer la nature « polysémique » des textes, regorgeant de symboles sociaux et

culturels. On saura pourquoi la description perspicace de la société et des hommes aboutit au conflit entre jeunes et vieux, traditions et valeurs modernes: des rapports sociaux entre les personnages, mais encore des conflits entre les protagonistes tourmentés dans leurs valeurs culturelles. Les romans ne sont pas des traités sociologiques autour de la société antillaise, qui recherche perpétuellement ses identités mélangées. Les ouvrages symbolisent les états d'âme des individus embarrassés, qui se révoltent dans la société romanesque, métissée dans sa culture et ses mœurs. Une figure semble emblématique, celle de la femme antillaise. Elle métaphorise l'identité féminine mal maîtrisée et constamment niée. La femme, opprimée et écrasée, se relève pour déclarer brutalement sa souffrance et affirmer sa liberté. Le rapport qu'entretient l'écrivain avec son milieu insulaire permet de peindre l'image de la femme négro-antillaise, vouée aux seigneurs de la colonisation et à ses propres frères de sang. Les personnages issus de la société antillaise, comme Télumée, Francis Sancher, Tituba la sorcière, Ti Jean et tant d'autres, deviennent alors des insoumis. La thématique du combat, du retour au pays natal, de la recherche des origines, de la mort, comme formes narratives de la créolité, déterminent, en filigrane, la recherche entamée par les héros, de quoi précisément, de leur identité bafouée, en crise.

La deuxième partie du travail dégagera les caractéristiques littéraires et symboliques de l'identité créole : l'Histoire antillaise, l'espace caribéen et le temps créole dans les romans, se joignent pour dépeindre sinon cette identité quasiment impossible, du moins sa recherche obstinée par des personnages passionnés comme Ti Jean et Francis Sancher, révolutionnaires à l'image d'Amboise de *Pluie et vent...*, Reynalda de *Desirada*. L'histoire retracée à l'intérieur de la narration ne se limite pas à la chronique, elle ne fonde pas non plus le récit, mais elle s'intègre avec souplesse dans les intrigues comme bribes du passé que s'efforcent de reconstruire à la fois écrivains, narrateurs et personnages. La toile de fond de tous les romans du corpus, c'est l'Histoire des Caraïbes, ressuscitée comme expérience humaine, vécue perpétuellement, semblable à la mentalité individuelle mais encore collective :

**« Les romanciers, les poètes, les peintres, les musiciens, plus nietzschéens qu'hégéliens, nous ont permis de comprendre qu'il est impossible d'intégrer complètement l'être humain dans un projet rationnel. Hommes et femmes, nous objectons trop de visions, esthétiques, érotiques, irrationnelles, à toute tentative d'harmonisation intégrale avec l'Etat, la corporation, l'Eglise, le parti, ou encore avec la fiancée légitime de toutes ces restitutions, « l'Histoire ». Créateurs d'une autre histoire, les artistes sont cependant immergés dans notre histoire. D'elles deux naît la véritable Histoire, sans guillemets, qui est toujours le résultat d'une expérience et non d'une idéologie antérieure aux faits. »<sup>21</sup>**

Cette catégorie des temps accomplis ne permet-elle pas de lire le passé guadeloupéen et martiniquais, traversé, franchi et marqué par l'esclavage, les auteurs le prouvent dans *Traversée de la Mangrove*, *Un plat de porc aux bananes vertes*, *Les derniers rois mages*. C'est la métaphore du miroir qui reflète les fantasmes d'antan et les aspirations identitaires tournés en dérision dans quelques romans comme *Les derniers rois mages* et

---

<sup>21</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Erasmus : Epopée, Utopie et Mythe dans le roman hispano-américain, traduit de l'espagnol par Eve-Marie et Claude Fell, Paris, Editions Gallimard, 1990, p. 16.*

*Pluie et vent...* Nous verrons comment L'Histoire pénètre dans la narration, par la mémoire collective, élément extensible de sa métamorphose. La narration dévoile les souvenirs enfouis profondément dans la mentalité nostalgique des personnages, la communauté s'approprié la parole pour exprimer l'Histoire, sans se laisser emporter par ce qu'Edouard Glissant appelle le « *désiré historique* »<sup>22</sup>, retour inconscient, machinal, étourdi et involontaire aux racines perdues. Les personnages entretiennent avec l'Histoire des rapports de retour mélancolique mais aussi de détour éphémère. Le double rapport crée des liens entre le passé colonial et le présent antillais. Le jeu de l'Histoire amène les narrateurs et les personnages à s'identifier à l'espace-temps métissé.

On assiste enfin de compte à la dilatation de l'espace. La subversion des lieux, entourages difficiles, voire impossibles des personnages, aboutit à la fraction de l'espace, à sa dislocation. L'espace réel, c'est l'île ; l'espace imaginaire, c'est l'ailleurs ou le rêve, car l'imagination littéraire des écrivains entraîne des espaces symboliques. Les deux intervalles se métissent, c'est pour former un espace romanesque de l'identité. Le cadre spatial, s'éclatant par le voyage, répond au temps du roman qui semble effacé, imprécis, inexistant. Ce dernier ballote entre l'historique, l'oubli, le rêve, le magique et le mythique. *Ti Jean L'horizon* évoque l'absorption du temps réel, existant et concret, devenu temps mythique, par le voyage onirique du héros dans le passé de ses ancêtres. La période dans les romans mélange le cosmique, l'eschatologique et le biblique, un temps d'exil et un temps d'angoisse hantent profondément les personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. La structure narrative de leurs romans métisse les périodes, les balaie l'une après l'autre dans les intrigues, pour laisser la place au temps créole, au temps insulaire, faits de rêve et de poésie orale. On s'achemine vers la négation du temps romanesque. Car, le foisonnement apporté par chaque narrateur qui crée son propre temps narratif, mythifie la dimension temporelle des romans. La construction littéraire de l'identité collective passe par la création d'une « mythologie » commune. La société antillaise souffre d'un manque de mythes, puisque la transplantation des fables africaines dans les Caraïbes est interrompue, elle ne s'est pas achevée complètement, malgré la permanence des contes et légendes d'origine africaine. La survivance de quelques mythes culturels s'affrontait avec la culture du Colonisateur qui a laïcisé, progressivement, le sacré mythique par l'éducation et l'enseignement coloniaux. Et, la composition ascendante de la nouvelle société antillaise, s'était accompagnée aussi d'une schizophrénie mythique ; la population antillaise était comme frustrée devant ce manque identitaire :

**« La société antillaise souffre d'un sentiment de frustration et les écrivains consciemment ou inconsciemment se sont efforcés d'offrir à leurs peuples des mythes de remplacements. »**<sup>23</sup>

Investis d'une mission sacrée, à l'image de Ti Jean L'horizon, d'un devoir social de lutte comme Télumée, Tituba, d'un pouvoir de recherche identitaire comme Francis Sancher et Marie-Noëlle dans *Desirada*, les personnages antillais empruntent au héros moderne du

<sup>22</sup> Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p 147.

<sup>23</sup> Maryse Condé, « *Aspects du mythe dans la littérature des Antilles francophones* », in *Mythes : images, représentations, Actes du XIV Congrès de la S.F.L.G.C., (Limoges, 1977), p.21.*

roman occidental sa déchéance tragique, sa confrontation dramatique avec le monde extérieur. Cet héroïsme moderne est créolisé. C'est le nouveau mythe de l'identité créole, à défaut de la vraie continuité culturelle et mythique.

La troisième partie sera consacrée à l'étude formelle de l'écriture métissée dans les romans retenus. Il s'agira principalement de voir comment ces documents littéraires enchâssent les formes du genre oral ; et comment les techniques d'écriture traditionnelles du roman sont retravaillées par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Leurs romans révèlent une « esthétique » créole et métissée. La quête de l'identité créole se dédouble par la recherche de l'écriture, cette fois-ci métissée, par les apports de l'oralité et de la métaphore orale. Ce métissage littéraire détruit, tout en la construisant, la structure narrative des romans. La voix du conteur s'entend, au-delà de la structure du récit écrit. Parce que ces récits empruntent au conte la structure rythmique et le dialogue oral. La parole romanesque se double du discours « diglossique », appelé mélange de langues. On peut lire le vocabulaire et les formules orales qui agrémentent le récit, mais éclatent les structures syntaxiques et lexicales. Le conte cache le roman, en tout cas fonde la narration par le foisonnement des voix narratives. Il reproduit, de même, la légende, le chant, les proverbes et les digressions culturelles. Mais comment les auteurs peuvent-ils exprimer leur identité ou la construire à travers une écriture orale appelée « oraliture »<sup>24</sup>

? Dans quelle mesure cette forme narrative métisse-t-elle les genres oraux avec le modèle romanesque ? Cette technique littéraire, usuelle depuis le Moyen Age, avec les romans de chevalerie ou les chansons de geste, est considérée par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart comme le renouvellement de la littérature orale. L'écriture est ici le synonyme de la créolité antillaise. Les conséquences « esthétiques » peuvent être le métissage et la fin de l'oralité, laquelle se coule indistinctement dans le modèle romanesque. Le foisonnement des voix narratives, comme forme de l'écriture métissée, engendre le développement des récits : les quelques discours rapportés construisent la narration, la parole des personnages se superpose aux récits, on reconnaît par là l'une des théories du langage littéraire chez Mikhaïl Bakhtine. Car, « ***l'objet principal du genre romanesque qui le « spécifie », qui crée son originalité stylistique, c'est l'homme qui parle et sa parole.*** »<sup>25</sup>

Nous verrons comment l'affrontement des « ***langages sociaux*** »<sup>26</sup> dans les récits, engendre des divergences dans la caractérisation des identités, et souligne des problèmes de reconstruction exacte des analogies. Autre détail dans cette troisième partie : les romans du corpus comportent, en eux-mêmes, des réflexions sur l'écriture et le roman francophone : la mise en abyme développe le rôle de l'écrivain antillais, en suggérant la fonction de la littérature aux Antilles. Dans un contexte culturel et hybride, semblable aux Caraïbes, les auteurs utilisent des styles qui s'apparentent, à bien des égards, à un Art Poétique créole. Leur talent littéraire enchâsse la réglementation, les codes de l'écriture dans les Antilles francophones. La preuve, les personnages sont en

---

<sup>24</sup> Patrick Chamoiseau, *Ecrire au pays dominé*, op. cit., p. 255.

<sup>25</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 152-153.

<sup>26</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., 153.

même temps des narrateurs manipulés et des écrivains maladroits qui hésitent, tâtonnent, s'intéressent aux diverses formes d'écriture, à l'histoire, au conte ; comme si les auteurs recherchaient des formes romanesques qui conviendraient à l'écriture de l'identité et du métissage. Nous essayerons de voir également les thèmes métissés, le style des romans influencé par les formes occidentales puis sud-américaines, comme chez Alejo Carpentier qui transforme la réalité en magie. L'étude analysera tout naturellement les techniques romanesques, les formes d'écriture métissées, les nouvelles explorations du champ romanesque chez Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Tributaire du roman occidental, dont il se démarquera progressivement, le roman antillais, tel qu'il apparaît dans les œuvres du corpus, subvertit le réalisme occidental, reconstruit la réalité merveilleuse latino-américaine, et recouvre en fin de compte une dimension « *polymorphe, anthologie de toutes ces modalités narratives.* »<sup>27</sup> selon Daniel-Henri Pageaux.

Il nous semble important de voir comment toutes ces écritures se métissent avec la créolité pour exprimer l'identité littéraire. C'est dans ce contexte de l'identité et du métissage, que quatre vocables reviendront, de façon répétitive, tout au long du travail ; il s'agit de « caractéristique », « fantasme », « obsession » et « écriture » : le premier terme peut énoncer les titres, illustrer les particularités des thèmes, enchaîner les caractères des personnages et souligner les marques de style. Les deux mots suivants suggère les obsessions des personnages, leur identité, et le désir des auteurs, pour instaurer une écriture, imposer leur marque, et affirmer les fantasmes de l'identité littéraire aux Antilles francophones. Enfin, le terme « écriture » donne presque son importance et son intérêt au travail, il faut recourir régulièrement à ce mot, précisément dans la dernière partie, pour le comprendre. Et en guise d'illustration, la créolité et la francophonie littéraire méritent d'être introduites, avant toute analyse des textes: l'avant-propos distingue les positions en quelque sorte antinomiques de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sur la créolité et la francophonie. La démarche comparatiste retenue et la méthodologie adoptée pourraient également être annoncées.

---

<sup>27</sup> Daniel-Henri Pageaux, *Naissances du roman*, Paris, Editions Klincksieck, 1995, p. 133.



# Avant-propos

## A. Contextes francophones et littéraires recréés aux Antilles

La francophonie dévoile des réalités politiques, linguistiques et culturelles, survenues du contexte historique de la colonisation française. Cette notion actuelle comprend intégralement trois dimensions significatives des enjeux qu'elle engendre : la francophonie tourne autour de la politique, telle la conséquence de la démarche des chefs d'Etats des anciennes colonies françaises, à l'image de Léopold Sédar Senghor poète et président du Sénégal, impatients de créer un espace de communication consubstantiel ; un cadre de rencontre moral qui les rapproche de l'ancienne colonisatrice, la France. Comme grande communauté linguistique, la francophonie rassemble des espaces géographiques, ayant en commun l'usage du français, leur héritage colonial. La dimension culturelle dépend des pays hétérogènes, les traditions de tous les horizons s'affrontent dans cet espace linguistique, la francophonie admire les particularismes de chaque pays membre, le français demeure l'outil de communication. C'est le commencement du métissage des cultures et des langues. Dans le domaine littéraire, l'usage exclusif du français véhicule la culture, non pas française, mais locale, indigène au sens noble du terme, la culture du terroir mêlée aux réalités politiques et

sociales du colonialisme. Il va de soi qu'une sensibilité littéraire, relative aux origines culturelles, découvre énormément la littérature francophone. Le rapport affectif avec la langue française définit exactement cette sensibilité de l'écrivain francophone. Loin de déconstruire la syntaxe, de remettre en cause le français, ce langage littéraire et francophone cherche à revoir sa condition d'existence, ses rapports traditionnels avec le centre littéraire. Pour l'écrivain francophone, le centre symbolise l'espace imaginaire à subvertir afin de le délocaliser. L'objectif qui est spécifiquement imaginaire est d'affirmer une « poétique » de la périphérie :

**« L'identité francophone est, en effet, paradoxale : née dans la plupart des cas dans le contexte de la colonisation, elle émerge à partir de la déconstruction d'une littérature dominante et elle est marquée par l'hétérogène. »<sup>28</sup>**

En revanche, s'il existe une littérature francophone, elle paraît discrètement la contestation idéologique de la littérature du « centre » dominateur, et l'affirmation des réalités disparates de la « périphérie »<sup>29</sup>. Cette décolonisation symbolique de la littérature, on l'a aperçu antérieurement, confirme la déclaration des valeurs d'identité par les écrivains francophones. Le roman francophone, parce qu'il est rénovateur dans le sens de décollement et perfectionnement, développe un nouvel espace littéraire et symbolique : le français, héritage culturel, linguistique et littéraire, déclenche des besoins de création qui affirment l'identité littéraire :

**« L'identité francophone est donc une configuration d'éléments multiples et l'espace littéraire francophone subvertit le paysage institué par l'historiographie littéraire française dans les années soixante et soixante-dix en faisant entendre des voix nouvelles à la périphérie de l'aire linguistique du français. »<sup>30</sup>**

Dans cette récente littérature, la langue française inspire à des jeux d'écriture, comme celui du chat épouvantable avec la souris patiente et mortelle: l'amusement caractérise l'activité ludique et littéraire de l'écrivain francophone, habile à des retouches, les structures de ces romans bouleversent les techniques traditionnelles; la conséquence, on la devine, c'est le renversement des constructions littéraires que les provenances linguistiques engendrent. Au vrai, l'écrivain francophone dépend favorablement du « contexte culturel multilingue, souvent affecté des signes de la diglossie. »<sup>31</sup> Aussi bien « francographe »<sup>32</sup> que francophone, ce créateur digne de ses langues, fonde l'écriture sur le problème du langage, comme tout écrivain d'ailleurs. Symboliser les réalités locales et transmettre au texte un imaginaire plaisant, telles sont les marques de la plume de

<sup>28</sup> Christiane Albert, *Francophonie et Identités culturelles*, Paris, Editions Karthala, 1999, p. 5.

<sup>29</sup> Jean-Marie Grassin, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique. », in *Francophonie et Identités culturelles*, op.cit., pp. 301-314.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>31</sup> Lise Gauvin, « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », in *Francophonie et Identités culturelles*, Paris, Editions Karthala, 1999, pp. 13-29.

<sup>32</sup> Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Editions Karthala, 1997, p. 13.

l'auteur francophone. Autre preuve exemplaire de la distance littéraire dans les écrits francophones : la créolité est comme une prière, une méditation sur le français, pour aboutir à la naissance spontanée et recherchée à la fois d'une littérature visionnaire dans ses formes et ses fondements. Pour d'incontestables écrivains antillais, comme Edouard Glissant et Maryse Condé, la créolité exprime l'identité des Caraïbes, et elle suggère la création littéraire, attentive aux attentes du peuple antillais, originaire de l'authentique métissage ethnique, culturel et linguistique. Si, malgré la permanence de la langue coloniale, le français, l'écrivain antillais éprouve la concupiscence du mot « créole », c'est parce qu'il recherche le discours identitaire, voire régionaliste. L'exaltation des valeurs de la communauté des colonisés, structure la parole bâtisseuse de la culture. Cette approche synchronique de la francité littéraire aux Antilles, par opposition aux autres espaces francophones, peut être expliquée par l'esclavage des noirs, l'origine de la création de la langue créole, du moins du dialecte mélangé, le créole : cette arme linguistique deviendra l'instrument de l'écriture francophone que les Caribéens utilisent, la conquête de leur passé commun et douloureux. Cette écriture reconsidère l'histoire coloniale, dégage les problèmes de la société antillaise, et elle construit le roman dans le théâtre des « *voix multiples de la Caraïbe*. »<sup>33</sup> C'est l'apprentissage révolutionnaire que découvre la communauté antillaise, historiquement divisée ; la création de la langue d'écriture véhicule cette éducation :

**« Les littératures caribéennes sont nées avant tout du besoin de valorisation et de réhabilitation de collectivités humaines brimées par l'Histoire et en proie à un vif questionnement identitaire. Dans ce travail d'écriture où la thématique identitaire domine se conjuguent deux langues et deux cultures qui se croisent dans un français souvent créolisé, et vice-versa. »**<sup>34</sup>

La francophonie et la créolité, deux images littéraires, ont quelque chose de significatif en commun : elles s'enchevêtrent réciproquement dans le roman antillais, leurs enchaînements déroulent des formes poétiques et romanesques, soubassements des exaltations qui dépeignent l'âme noire, fêlée, dépouillée de son identité morale : c'est la peinture de la « *société morbide* »<sup>35</sup>, selon Edouard Glissant, parce qu'ébranlée par « *un climat de tension, d'anxiété collective, d'affrontement racial, de pulsions incontrôlées* ».<sup>36</sup> En rendant spécifiques les « *actualités politiques, sociales des divers pays francophones* »<sup>37</sup>, le post-colonialisme défend les rapports de l'écrivain avec son milieu social, libéré des dépendances réglementaires. Il faudrait apporter des

<sup>33</sup> Priska Degras, « La littérature caraïbe francophone : esthétiques créoles », in *Notre librairie: cinq ans de littératures, 1991-1995, Caraïbes 1*, no 127, juillet –septembre 1996, pp. 6-16.

<sup>34</sup> Michel Tétu et Anne-Marie Busque, « Caraïbe », in *Le dictionnaire du littéraire, op.cit. pp.74-75*.

<sup>35</sup> Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 167.

<sup>36</sup> <sup>29</sup> Ibid., p. 168. <sup>30</sup> Jean Bessière et Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et Francophonie : conférences du séminaire de littérature comparée de Sorbonne*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, p. 7.

<sup>37</sup> <sup>31</sup> Patrick Chamoiseau, « Un rapport problématique », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Editions Karthala, 1997, pp. 35-47.

éclaircissements : le contexte politique antillais est toujours marqué par la colonisation, contrairement à d'autres espaces francophones indépendants de l'ancien protectorat.

Le foisonnement culturel et le rejet provocateur des postulats de la Négritude, mais aussi de la littérature impropre aux Antilles, engendrent sinon l'esthétique antillaise, du moins la littérature créole : il ne s'agit pas d'une prose créolophone, écrite spécifiquement en créole, mais de l'imaginaire alléchant qui reflète le contexte hétérogène de la société antillaise. Patrick Chamoiseau, en analysant cette littérature créole, la compare conjointement à « *une mise en convergence des langues, des valeurs, des peuples.* »<sup>38</sup> C'est le contexte du métissage culturel, linguistique, littéraire qui admire le retour aux « *pratiques coloniales, à l'enracinement culturel et à l'hybridation caractéristique d'un contexte social* »<sup>39</sup>. Cette critique réfléchit localement sur les notions de métissage et de créolité, Edouard Glissant étant le précurseur et le moraliste de cette littérature de la créolisation. Ses discours littéraires et idéologiques ont dégagé les problématiques générales de la littérature antillaise. Trois principaux discours synthétisent les thèmes généraux qui annoncent cette prose antillaise, abordée différemment par les auteurs, eu égard à leur expérience de vie personnelle et celle de l'entourage :

1. Le « *discours oral traditionnel* », en reconstruisant l'univers « folklorique » des Plantations, évoque la révolte des esclaves dans ces lieux de labeur machinal. Hantés perpétuellement par le regret du paradis perdu, le pays natal, les esclaves chantent leur douleur pour exorciser la souffrance physique. Une sorte de « *blues* » et de « *negro spiritual* » dépeint ce discours oral, qui désormais ébranle les trames romanesques de quelques écrivains antillais.

2. Le « *discours élitaire* » exprime l'angoisse existentielle qui envahit la communauté antillaise. Ce discours est vide selon Edouard Glissant, parce qu'il n'intègre pas la totalité du monde créole, et ne prend pas en compte sa diversité culturelle.

3. Le « *discours délirant* »<sup>40</sup>, la somme des discours précédents, symbolise la tragique confrontation avec l'histoire coloniale, provenance primordiale du drame moral qui brise le silence des cales dans lesquelles étaient entassés les captifs africains. Pour Edouard Glissant, la parole est fondatrice d'une littérature, elle transforme le cri nègre dans le bateau en plainte, c'est pour entretenir la création « *d'une poésie enfin libérée.* »<sup>41</sup> Edouard Glissant s'interroge sur le langage de l'écrivain antillais, la tâche consiste à faire trembler l'écriture, en produisant la forme qui pourra rendre moins ambiguës et plus apparents le monde créole et l'oralité :

**« Contre la neutralité stérilisante de l'expression à laquelle on a conduit les Martiniquais, le travail de l'écrivain est peut-être de « provoquer » un langage de choc, un langage antidote, non neutre, à travers quoi pourraient être exprimés les**

38

39 Jean Bessière et Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p.38.

40 Ces trois concepts sont développés dans *Le Discours antillais*, op.cit., p. 165.

41 Ibid., p. 245.

**problèmes de la communauté. Ce travail peut exiger que l'écrivain « déconstruise » la langue française dont il use et qui est une des données de la situation. »<sup>42</sup>**

Patrick Chamoiseau refuse avec légèreté l'activité qui déconstruit la langue d'écriture, le français, non pas comme l'objet de cette besogne mais le résultat de l'art. En revanche, il prône le retour aux sources orales et créoles, comme pour perfectionner le travail du littéraire. Pour cet auteur, défenseur de la créolité, le texte littéraire incarne le lieu culturel, l'endroit qui célèbre mais aussi exécute la parole du conteur. Avec Patrick Chamoiseau, la littérature antillaise épouse l'oralité, et l'écrivain, qui est « *marqueur de paroles* »<sup>43</sup>, doit rechercher inlassablement cette forme traditionnelle, pour percevoir enfin les fondements de la « *culture créole particulière, habitée, investie, irriguée par la langue créole et la langue française.* »<sup>44</sup> Le style créolisé de Patrick Chamoiseau, c'est la transcription de l'oralité ou *oraliture*, son inspiration, c'est le souffle du conteur, inspiré par la nature insulaire, les animaux sauvages, les auditeurs extatiques. Comme appropriation des stratégies oratoires que détenait le conteur, l'oraliture suppose l'enchaînement de l'oralité à l'écriture. Le conteur créole traditionnel, effarouché par le pays moderne, cède la place à « l'écrivain »<sup>45</sup> antillais contemporain, armé de la double tradition orale et écrite : l'Antillais reconnaît ce talent mélangé de l'écrivain, surtout quand celui-ci maîtrise son art. Mais ce prolongement, nous le verrons dans l'exemple de *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart, semble inachevé et même impropre, car l'oralité et l'écriture véhiculent des structures syntaxiques particulièrement différentes.

Autre caractéristique de la créolité de Patrick Chamoiseau : pour symboliser la diversité du monde, et peindre la réalité planétaire, Patrick Chamoiseau imagine paradoxalement un univers qui est allégorique opaque ; le mélange délectable du modèle romanesque occidental avec la parole délirante du conteur : l'opacité qui caractérise le langage créole, l'extravagance du verbe et la parole mystérieuse, qui rendent ennuyeuse la transcription des mythes, proverbes et légendes créoles. Cette forme d'écriture orale découle lentement d'une genèse : l'étouffement de l'écrivain, amoindri par des conflits sociaux, aboutit à l'impuissance de l'auteur, victime de son art dans un pays dominé culturellement comme les Antilles. Ce pays étrange est partagé entre l'asservissement colonial et la nostalgie qui rappellent les valeurs culturelles, et qui renforcent l'angoisse de l'écrivain antillais, le cœur chancelant, essoufflé par les mêmes divergences morales de son peuple :

<sup>42</sup> Edouard Glissant, « *Le chaos-monde, l'oral et l'écrit* », in *Ecrire la « parole de nuit » : la nouvelle littérature antillaise, textes rassemblés et introduits par Ralph Ludwig*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 111-129.

<sup>43</sup> Patrick Chamoiseau, *Ecrire au pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 98. L'expression « marqueur de paroles » traduit la nature orale de l'écriture chez Chamoiseau. L'écrivain ne fait que transcrire la parole, tremplin du conte, du mythe, de tous les genres oraux, tout comme elle exprime la métaphore orale.

<sup>44</sup> Patrick Chamoiseau, « un rapport problématique », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, op. cit., pp. 35-47.

<sup>45</sup> Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? Dans la Tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », in *Ecrire la parole de nuit » : la nouvelle littérature antillaise*, op. cit., pp.151-158.

**« Comment écrire alors que ton âme s'abreuve du matin jusqu'au soir à des rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? »<sup>46</sup>**

Ces proclamations tourmentées dirigent la création qui reproduit la littérature orale, habile à démontrer les préoccupations identitaires traumatisant la communauté créole. Daniel-Henri Pageaux, dans l'approche post-coloniale de la créolité antillaise, découvre les traces « *d'une littérature traversée par l'oralité, d'une écriture qui pratique l'hybridation linguistique et stylistique.* »<sup>47</sup> Par là même, la littérature francophone antillaise retrouve sa racine orale : le foisonnement des voix narratives, dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, et les origines ethniques de leurs personnages, glosent ces obsessions. Les narrateurs sont tantôt des conteurs chevronnés qui racontent leur propre histoire, tantôt des biographes de leur vie, qui exhibent, à tour de rôle, comme dans *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé, tous les fantasmes traditionnels, sociaux et quotidiens. La littérature antillaise découle en conséquence de l'influence des cultures africaines, celles-ci entraîneront progressivement la naissance de la créolité. Pour Ralph Ludwig, rédacteur de l'ouvrage *Ecrire la parole de nuit*, la « *force motrice de la littérature antillaise* »<sup>48</sup>, c'est son caractère hétérogène, la rencontre entre deux mondes, deux univers différents, le « *monde européen de l'écrit et le monde de l'oralité, de la langue créole* »<sup>49</sup> Le roman antillais approprie indifféremment ces communautés, que les auteurs symbolisent diversement. La démarche semble être le désir qui laisse entrevoir les tempéraments, réclame l'indépendance littéraire, qu'on pourrait développer avec les exemples de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart.

## **B. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : deux écrivains antillais, deux destins littéraires**

La description de la société antillaise, les tableaux de la vie créole, l'analyse psychologique, rapprochent Maryse Condé de Simone Schwarz-Bart. L'exposition des thèmes de l'identité révèle des ressemblances, proches des préoccupations qui engagent chaque auteur. Les deux femmes ont en commun le destin d'écrivains d'origine guadeloupéenne et porte-parole des voix féminines. La dépendance qui les lie avec le milieu social, culturel et intellectuel, propre aux Caraïbes, depuis leur enfance, influencera la thématique des révoltes sociales que les romans font apparaître. La double éducation,

<sup>46</sup> Patrick Chamoiseau, *Ecrire au pays dominé*, op. cit., p. 17.

<sup>47</sup> Daniel-Henri Pageaux, « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque », in *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, pp.83-114.

<sup>48</sup> Ralph Ludwig, *Ecrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise*, op.cit., p.15.

<sup>49</sup> <sup>46</sup> Ibid.

créole et française, explique leur style romanesque, confronté à la problématique littéraire qui caractérise la francophonie. Mais ces ressemblances apparentes ne doivent pas faire oublier les divergences d'approche : on souligne des dissimilitudes dans la manière de construire les personnages, de décrire des objets, mais les visions se croisent au carrefour des traditions créoles. Pour mieux le comprendre, il importe de rechercher l'itinéraire de chaque auteur, le parcours d'abord humain, puis littéraire de chaque femme romancière.

Maryse Condé semble rejeter la subordination qui relie l'oralité avec l'écriture. Elle conteste tout naturellement les postulats idéologiques qui renfermeraient l'écrivain dans la nostalgie de la langue créole, et qui exigeraient la déconstruction syntaxique et lexicale de la phrase française. Sa créolité isole la transcription de la parole du conteur, envisagée par Patrick Chamoiseau. Celle-ci est plutôt la composition concordante qui réalise le texte créole, dans lequel la floraison du lexique est bannie, tout de même la parole est l'apanage de la communauté, et la vie familiale, une fascination, une des obsessions de l'auteur. Rebelle à toute forme d'idéalisation de l'Histoire antillaise, dont le récit fonde l'écriture chez Edouard Glissant, Maryse Condé est d'une manière implicite contre le lyrisme décadent de certains auteurs qui mythifient le peuple antillais et la culture créole. Ces romans mettent à distance l'oralité créole pour mieux en parler ; ses textes dévoilent la lucidité de l'auteur, les misères sociales et les particularismes culturels, à travers un style littéraire tout à la fois maîtrisé, relâché ironique et moqueur. Ses œuvres littéraires qui sacralisent la société antillaise traduisent la revanche sur une réalité méconnue. Une bourgeoisie parentale écrasante, empêchait Maryse Condé d'ouvrir les yeux sur les conditions d'existence du peuple antillais, la condition humaine. Dans les souvenirs de son enfance, elle regrette avec amertume cette éducation aristocratique, la raison importante et profonde de son aliénation sociale et culturelle.

**« Mon père ancien séducteur au maintien avantageux, ma mère couverte de somptueux bijoux créoles, [...] et moi, bambine outrageusement gâtée, l'esprit précoce pour son âge »<sup>50</sup>**

La bourgeoisie, loin d'être un luxe, une prérogative sociale, par rapport à la réalité extérieure lamentable, était angoissante pour Maryse Condé, étouffée et inassouvie dans l'univers familial convenable; delà à imaginer le goût pour le communisme et la révolte que mènent ses personnages comme Reynalda dans *Desirada* :

**« A cause de cette paranoïa de mes parents, j'ai vécu mon enfance dans l'angoisse. J'aurais tout donné pour être la fille de gens ordinaires, anonymes. J'avais l'impression que les membres de ma famille étaient menacés, exposés au cratère d'un volcan dont la lave en feu risquait à tout instant de les consumer. Je masquais ce sentiment tant bien que mal par des affabulations et une agitation constantes, mais il me rongait. »<sup>51</sup>**

Ses romans de la quête de l'identité antillaise, *Traversée de la Mangrove*, *Les derniers rois mages*, *Desirada*, *Moi*, *Tituba sorcière...*, réhabilitent cette aliénation, intolérable selon sa condition d'écrivain. Elle aborde avec beaucoup de méfiance la créolité, qu'elle

<sup>50</sup> Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer : Souvenirs de mon enfance*, Paris, Robert Laffont, S.A., 1999, pp. 12-13.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 47.

envisage dans une perspective purement narrative, et qui retrace en filigrane, dans ses romans, son expérience de « *nomade inconvenante* », <sup>52</sup> selon le titre du mélange qui lui est offert. A seize ans, c'est-à-dire en 1953, elle quitte son île pour des raisons d'études à Paris, elle y retournera trente-trois ans plus tard, en 1986, entre temps elle découvre l'Occident, l'Afrique et les Etats-Unis. Les structures spatiales de ses romans, nous le verrons, ressuscitent ces lieux d'errance, d'exil, d'angoisse et de mort. La créolité, dans les romans de Maryse Condé, est symbolisée par les croyances traditionnelles qui laissent apercevoir dans l'arrière-plan la réalité antillaise. Cette vision sociale défie nonobstant l'enfermement insulaire, et s'ouvre sur la diaspora noire. Son imaginaire poétise de façon symbolique le jeu des personnages, confrontés aux réalités insulaires, en narrant la sensibilité paysanne des femmes guadeloupéennes, coupeuses de Cannes, sous le soleil de plomb qui anéantisse les Caraïbes.

Simone Schwarz-Bart, de son côté, trouve dans la créolité une manière stratégique d'exprimer, sans embarras, la parole orale et le proverbe antillais qui apparaissent dans la trame de ses romans. La phrase narrative imite le verbe créole des personnages, généralement de vieilles paysannes, elles aussi soumises aux terreurs de la Plantation. La romancière construit des êtres créoles, héros de la vie militante guadeloupéenne, à l'image de Télumée, contrairement au manque d'engagement vers lequel Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant avaient orienté le récit autobiographique de Télumée. <sup>53</sup> Les romans de Simone Schwarz-Bart, qui ne témoignent pas de l'engagement politique, manifestent, néanmoins, quelques caractéristiques de la littérature créole, telle que ces auteurs la définissent :

**« La littérature créole, plus que toute autre, est engagée. Elle exprime des urgences : conflits ethniques, frustrations de classe, antagonismes religieux, douleurs des langages, troubles intérieurs, appels du monde, désirs de fuite hors de l'habitation... »** <sup>54</sup>

La détermination de Simone Schwarz-Bart est donc d'appivoiser la littérature orale collective, de façon admirable, dans des figures littéraires adéquates. Le conte oral s'intègre dans le récit. La légende populaire apparaît dans la narration, épousant à la fois le souffle de la voix rythmique et la cohérence du récit, qui sont proches des contes médiévaux. Maryse Condé a déploré ses origines bourgeoises, de la petite bourgeoisie, Simone Schwarz-Bart semble plaindre son éducation trop scolaire qui l'a détournée, dès l'enfance, du parler créole. Son milieu familial est antagonique au désir de dialoguer en langue locale, le créole :

**« Je n'ai jamais eu à apprendre les langues que je pratique parce que le créole, dans mon enfance, m'était interdit. Ma mère était directrice d'école et institutrice : elle m'interdisait la langue créole mais je l'ai toujours pratiquée parce que je**

<sup>52</sup> Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudelino, *Maryse Condé une nomade inconvenante : Mélanges offerts à Maryse Condé*, Guadeloupe, Editions Ibis Rouge, 2002.

<sup>53</sup> Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres Créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991, p. 182.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.204.

***fréquentais les petits villageois qui ne parlais que le créole. »*<sup>55</sup>**

Le besoin de représenter l'île natale, mais peu connue par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, explique leur désir naturel de communiquer avec les autres, les siens. Le dialogue romanesque mêle la sensibilité créole qui remonte et reconforte les auteurs avec le français. Pour Simone Schwarz-Bart, la recherche de l'identité créole est également la reconquête linguistique du passé qui est fugitif et évasif, mieux c'est la transgression de l'interdit, celle de la parole parentale. La désobéissance apparaît dans le texte littéraire, par l'insertion du mythe africain qui semble être créolisé. Cet auteur multiplie les perspectives que lui offre la langue littéraire, celle du français auquel s'ajoutent et s'intègrent des stratégies ambiguës d'écriture. Voilà pourquoi Simone Schwarz-Bart retrouve, plus que Maryse Condé, le mythe du créole, enchâssé dans des structures narratives éclatées. La culture de l'héritage est dépeinte dans une rhétorique énonciative qui dévoile le système lexical, phonique et métaphorique du créole : « *quand j'écris, dit-elle, je me représente d'abord des phrases en créole et elles dansent, elles sont fortes, elles m'entraînent.* »<sup>56</sup> Simone Schwarz-Bart ne peut résister à la tentation qui la repousse vers le créole. Et dès lors comment vaincre cette ardeur linguistique, si le français s'envisage sous la forme de fantasme érotique, et le créole comme le prince, le géniteur du texte littéraire au style fortement métissé ? L'obsession passionnelle qui veut découvrir le créole trouve son assouvissement songé dans le français :

***« Quand je suis en train d'écrire, la langue créole ensoleille, rend vraiment vivante ma pensée française. Sans le créole, cette langue française m'apparaît comme la Belle au bois dormant, quelque chose d'endormi: le Prince charmant, c'est le créole. C'est lui qui vient féconder en quelque sorte cette princesse-là. »***

<sup>57</sup>

Cette fascination de la langue régionale se dessine à la liaison de ses romans, comme une conséquence de l'âme créole à la recherche de ses identités culturelles. Ecrire pour Simone Schwarz-Bart est une façon de vivre pleinement son identité, sa négritude créolisée, son antillanité retrouvée. Car comment faire cohabiter exactement l'identité et l'écriture, si ce n'est par la transposition du quotidien des femmes guadeloupéennes qui affrontent la misère depuis les Plantations de Cannes à sucre? Mais la mise en évidence des structures de la société, et les fantasmes des personnages, traumatisés par le passé, portent les marques de cette écriture engagée dans l'ordre social. Sa vision formidable de la créolité, tout comme celle de Maryse Condé, épouse les apparences développées par les écrivains de *l'Eloge de la créolité*<sup>58</sup> : ces formes sont remises en cause dans les romans du corpus. La fonction attribuée au temps, à l'espace et aux personnages

<sup>55</sup> Simone Schwarz-Bart, « *la Belle au bois dormant* », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, op. cit., p.119-123.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993. Comme l'indique le titre, ces auteurs antillais définissent la créolité sous la forme d'Art Poétique. Les différents aspects de la créolité reviennent parfois avec des nuances évidentes dans les textes de notre corpus. L'analyse du corpus essaiera plus loin de faire le point.

contribue à critiquer la créolité de Bernabé, Chamoiseau et Confiant. Autre caractéristique littéraire, qu'il faut à ce niveau signaler : l'engagement de l'écrivain face à la créolité, la condition de l'auteur, livré à la pratique des langues, et la représentation littéraire de la réalité évasive, parce que bigarrée, sont les points communs entre Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Ces repères relatifs à la créolité joignent et opposent, en même temps, les romans de ces auteurs. C'est leur position respective sur la créolité qui rend compte des personnages antillais, les prototypes de ces derniers se trouvent dans la vraie société caribéenne. La méthode comparatiste adoptée développe ces représentations qui exposent le tableau de la culture, et qui soulignent la littéralité des romans.

## C. La méthode d'approche et de comparaison des romans du corpus

En 1967, parut un ouvrage collectif qui définit la notion de « Littérature comparée ». Ce domaine amène les auteurs à en définir les orientations théoriques et littéraires. Ils découvrent l'étendue du comparatisme, en soulignant les vastes et diverses dimensions de la littérature comparée, qui confronte des textes de cultures différentes :

**« La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles décrire les parties d'une même tradition, afin de mieux les comprendre et les goûter. »**<sup>59</sup>

De cette définition, nous retiendrons deux apparences caractéristiques de la littérature comparée :

1. Le comparatisme est la discipline des frontières, cela permet aux comparatistes d'être à la fois dedans et dehors, de se situer aux carrefours des littératures. Cette branche réfléchit sur les différences entre les traditions culturelles, s'interroge sur la spécificité du fait littéraire, et appréhende les jeux d'influences entre littératures et traditions. L'interdisciplinarité installe la recherche comparatiste dans la comparaison des textes sous l'angle culturel, linguistique et littéraire. Le processus de commerce intellectuel « transnational » détermine la littérature comparée. Faisant nécessairement des généralités sa spécialité, le comparatisme :

**« S'attache à l'étude de tout ce qui se passe d'une étude littéraire à une autre, mais que le but ultime de la littérature comparée est de se tenir « au-dessus » des frontières et d'aspirer à être une étude, une science du « transnational ». »**<sup>60</sup>

Cette observation des frontières littéraires, suppose une communication qui relie

---

<sup>59</sup> Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967, p.174.

<sup>60</sup> Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p.18.

simultanément des cultures différentes, découvre des sensibilités diverses sur un thème d'écriture, ou tout simplement sacralise les mythes littéraires.

2. L'analyse intertextuelle des œuvres littéraires, issues des contextes semblables, et appartenant à la même aire culturelle et linguistique, est une priorité des études comparatistes. Il existe des espaces culturels, linguistiques, littéraires et historiques tenus « *pour homogènes et unifiés* »<sup>61</sup>. Ces aires sont définies à partir des barrières nationales et culturelles. Cette orientation du comparatisme convient ici aux recherches francophones, mais dans l'analyse des thèmes et des écritures de ces littératures dites « nationales ». On retiendra la dernière caractéristique de la littérature comparée, mais on isole, dans la perspective adoptée, le terme de « littérature nationale », condamnée déjà par le philosophe allemand Goethe. Il est indispensable de constater l'espace littéraire étanche, la production de textes littéraires qui s'articulent autour des thèmes et des modèles d'écriture: « *L'universel, c'est le local sans les murs* »<sup>62</sup>, laissera entendre l'écrivain portugais Miguel Torga, qui analyse l'intertextualité comme mode d'écriture, mais entre les œuvres venues de la même aire culturelle, du même espace géographique. L'intertextualité permet donc de lire et de connaître les littératures émergentes. Ce comparatisme interne peut être illustré dans les textes du corpus, qui se croisent difficilement autour du thème d'époque, celui de l'identité, et des formes littéraires, survenues dans la même époque, la créolité et l'écriture francophone. Car, « *le dialogue entre le texte et son langage, entre l'auteur et sa culture, entre différentes stratifications de sens. Voilà le comparatisme.* »<sup>63</sup> La question du style, comme appropriation de la forme créole, dans un espace-temps littéraire, rapproche la thématique de son écriture, et l'œuvre intégrale de l'époque littéraire donnée : « *Les traits fondamentaux d'un style ne sauraient ressortir que d'une exploration menée dans les langages, à partir de la connaissance des conceptions fondamentales à une époque.* »<sup>64</sup> La convergence des écritures vers un style vraisemblablement à la mode, en quelque sorte prédéfini, soutient la méthodologie adoptée. C'est pour mieux éclairer la contribution de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart au débat littéraire, à la remarque de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant sur « *le roman créole francophone* »<sup>65</sup>. Deux théories du comparatisme sont principalement essentielles : la première suggère l'intertextualité culturelle du texte littéraire, et ce serait pour retrouver

**« La trace d'une culture dans l'écriture [...] culture latérale définissant un code linguistique et des références à la vie, culture profonde constituant la mémoire**

<sup>61</sup> Ibid., p. 21.

<sup>62</sup> Cité par Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, op. cit., p. 22.

<sup>63</sup> Francis Claudon et Karren Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée : Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Nathan, 1992, p.12.

<sup>64</sup> Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, p. 74.

<sup>65</sup> Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres Créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, op. cit., p. 182.

**qui s'inscrit dans le grimoire du texte. »<sup>66</sup>**

La deuxième théorie, en soutenant l'écriture métissée dans le texte créole francophone, justifie, dans la démarche adoptée, ce que Hans Robert Jauss appelle, après René Etiemble, « *l'élaboration d'une poétique, d'une rhétorique et d'une esthétique comparée.* »<sup>67</sup> Ces théories se résument finalement en une seule théorie comparatiste de la littéralité. Car il s'agit bien d'un phénomène de littéralité devant souligner les zones d'hésitations, d'incertitudes, et la spécificité du fait littéraire de l'identité, chez Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Les occurrences narratives de leurs textes se croisent aux confins de la problématique qui particularise l'écriture, celle de la création du roman francophone et créole. Notre « poétique comparée » cherchera à répondre aux questions qui interpellent globalement la littérature antillaise à travers le genre romanesque :

**« Le résultat final, qui en même temps représente l'objet essentiel de la poétique comparatiste, constitue une modalité différente, nouvelle, de penser la littérature, de la situer, de l'étudier, de la définir, de poser son problème. »<sup>68</sup>**

L'analyse littéraire des textes sera soutenue par une méthodologie, éclatée par l'apport théorique des sciences sociales: la sociologie, l'anthropologie, la psychologie sociale et l'histoire des Caraïbes, permettront d'apercevoir la construction ethnologique dans les romans du corpus. D'autre part, la méthode structuraliste et l'approche thématique, aideront à souligner les visions symboliques de l'identité, les métaphores orales et créoles, les techniques romanesques et l'écriture métissée. Ces méthodes ne fondent pas l'étude, mais elles éclairent notre analyse littéraire des textes du corpus.

<sup>66</sup> Daniel Poiron, « *Ecriture et réécriture au moyen âge* », in revue *Littérature*, no 41, 1981, p 117.

<sup>67</sup> Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, P.U.F., 1988, p. 25. Hans Robert Jauss a écrit un article, « esthétique de la réception et communication littéraire », paru dans la revue *Critique* en 1981, dans lequel il a abordé l'approche du comparatisme sous l'angle des formes d'écriture, des métaphores et des figures rhétoriques. Cette approche, au-delà de la confrontation des littératures, fait du texte littéraire l'objet de l'étude comparatiste. Nous nous sommes inscrit dans cette logique au sujet de l'écriture métissée. Adrian Marino, op. cit., p., 291.

<sup>68</sup> *Ibid.*

## PREMIERE PARTIE : L'affirmation de l'identité antillaise dans les romans

Cette partie, consacrée à l'affirmation de l'identité antillaise, analyse la représentation de la société créole dans les romans. Les récits des personnages, à l'intérieur de la narration, traduisent cette peinture morale, sociale et psychologique, qui offre au lecteur, s'il n'est pas antillais, des images capables de le dépayser temporairement, et de le plonger dans les scènes de ménage. Dans le déchiffrement, le lecteur est tout naturellement emporté par les énergies des êtres représentés, tellement qu'ils sont vivants, à l'image de Francis Sancher de *Traversée de la Mangrove* qu'on pourrait croiser dans les ruelles de Rivière au Sel la nuit ou le jour. N'importe quelle femme vivant à Fond Zombi, dans un quelconque village guadeloupéen, pourvu qu'elle soit paysanne, pourrait être Télumée de *Pluie et vent...*, les risques de confusion sont énormes. Simone Schwarz-Bart avait rencontré une guadeloupéenne courtoise, et dans une causerie amicale, la femme débattait l'histoire de ces ancêtres, celle de sa lignée, mais elle ignorait la présence devant elle d'une romancière. Quelques années plus tard, en 1972, Simone Schwarz-Bart avait publié un récit à peu près autobiographique, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, en réminiscence des histoires de cette femme émouvante, mais l'auteur avait pris le soin de brouiller le témoignage, en modifiant les noms des personnes et des villages. Les deux personnages, Francis Sancher et Télumée, doivent cette correspondance à la clairvoyance de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Leur plume déploie devant la société le miroir, qui ne caricature pas les êtres mais révèle leurs défauts, en rendant plus approximatif la société créole. Il faut voir la place de cette société dans la littérature

antillaise, qui reflète dans la perspective du miroir, le monde créole. Une place de choix, en raison de l'instabilité des réalités sociales, des phénomènes culturels, ne pourrait être que la plus belle vénération de la société dans le roman. Cette société-là, le lieu d'antagonisme, des habitudes opposées, de rivalité entre les hommes et les cultures, est le pays des angoisses d'un peuple né sous l'esclavage.

Troublée par la mosaïque culturelle, la société antillaise subsiste dans le roman, exposant ses tares, et on aperçoit dans les intrigues des *Derniers rois mages*, *Ti Jean L'horizon* et *Un plat de porc...*, des héros sombres mais humains, comme Xantippe le fou dépositaire du passé de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove*. Les comportements individuels, imprécis et hasardeux, les auteurs ne les ont pas occultés dans la peinture psychologique. L'instabilité de la famille, depuis la Plantation, est une des thématiques de l'identité. On comprend pourquoi la société antillaise, qui a du mal à assumer sa culture, trouve son image dans le roman ; et pourquoi l'écrivain antillais, conscient du passé tragique, se révèle comme le porte-parole de cette société opprimée, perdue, en quête perpétuelle de ses repères éparpillés dans les îles. Le roman, aux Antilles, est l'allégorie de la société, à la fois, coloniale et contemporaine, décrite selon le tempérament de chaque écrivain. Depuis Aimé Césaire, le roman antillais francophone est le tableau pictural des Antilles : le drame colonial, social et quotidien, le traumatisme des personnages, voilà les modes de représentation de l'identité créole. Trois faits caractérisent l'image de la société antillaise dans le roman : la vision du monde créole comme réalité vécue, la création de l'univers littéraire symbolique, par l'imaginaire des îles, et les problèmes de la société caribéenne. Il s'agit de l'exposé historique, sociologique et ethnographique des faits sociaux dans les romans, mais à travers l'humour que les auteurs ont hérité de la culture, c'est à peu près la remarque de Dominique Combe qui soulève la primauté des fondements idéologiques dans les littératures francophones : « *La littérature est le parent pauvre des études francophones, où prévalent le plus souvent les préoccupations idéologiques, sociologiques, ethnographiques.* »<sup>69</sup> L'approche sociocritique du roman par Lucien Goldman, voit dans l'œuvre littéraire une idéologie, une vision du monde. Cette évocation n'est pas seulement le reflet de la société, mais encore les problèmes humains qui sont créoles aux Antilles.

Les deux théories de Lucien Goldman, « *la conscience tragique* »<sup>70</sup> et « *le structuralisme génétique* »<sup>71</sup>, pourraient s'appliquer, à bien des égards, au roman francophone antillais, qu'il soit écrit par Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau. Parce que la tragédie de l'esclavage est vécue, psychologiquement, par le personnage du roman antillais, qui est fatalement un héros tragique, condamné à affronter l'étroitesse de l'île, avec tous les dangers de la fermeture. Le structuralisme génétique analyse l'œuvre littéraire sous l'angle des comportements humains, le roman antillais est une mise en spectacle de ces conduites. Car en abordant

---

<sup>69</sup> Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Collection « Contours littéraires », Editions Hachette, 1995.

<sup>70</sup> Lucien Goldman, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans Les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1959, p.38.

<sup>71</sup> Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1980, p.345.

la société antillaise, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart semblent affirmer les particularismes et les paradoxes qui élaborent globalement l'identité du terroir. Dans ce relâchement qui libère les fantasmes sociaux, pareillement culturels, les auteurs révèlent au lecteur les tourments de la communauté des îles. La coexistence de deux sociétés, au sein de la même réunion antillaise, expliquerait les obstacles identitaires: l'héritage traditionnel et l'héritage colonial s'affrontent dans le contexte social et culturel, et aboutissent à la naissance de sociétés parallèles qu'on observe dans les romans : la déstabilisation des valeurs dans *Desirada* de Maryse Condé, le déséquilibre des personnages, la recherche de l'identité mal maîtrisée, par les êtres de *Traversée de la Mangrove*, du même auteur, tiraillés entre les deux cultures, embarrassés par les deux sociétés. Les personnages présentés par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sont confrontés aux problèmes et tourments de la francophonie. De la transparence du miroir, on regarde la peinture de la société divisée, fragmentée, métissée, par le mélange ethnique, mais aussi par l'alliance des cultures. La conscience de soi, une conscience difficile, née du malaise, du mal-être social, se double de la conscience culturelle, une conscience de l'exclusion transitoire, découlant de « l'entre-deux »<sup>72</sup>. L'homme et la société sont respectivement victime et artisanne de cette double conscience, c'est le début de l'affirmation de l'identité antillaise. L'anthropologue Jean Benoist a recherché, sous l'angle sociologique, cette angoisse individuelle et culturelle, comme les signes, tant intérieurs qu'extérieurs, de la quête d'identité. L'analyse tire sa pertinence aussi bien des hésitations individuelles que de l'instabilité des valeurs :

**« A la différence de ce qui se produit dans les sociétés colonisées ou les groupes s'opposent clairement, aux Antilles cette lutte entre deux sociétés se fait au sein de chacun. C'est là que siègent les fluctuations de comportement de la quête permanente d'une identité qui se dérobe faute d'unité sous-jacente. »**<sup>73</sup>

A la place du sociologue, examinant des faits concrets, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart désamorcent les ambitions réalistes, en dressant un tableau pittoresque qui représente, comme dans un long-métrage de suspense, la quête permanente. Ces deux auteurs ont essayé de dépasser les fluctuations de comportement, tour à tour par l'affirmation de l'identité créole et par le métissage culturel, les deux axes d'analyse dans cette partie. Bien que la créolité et le métissage fondent la réalité et l'imaginaire, les femmes n'en occupent pas moins une place de choix. L'identité des femmes, c'est aussi l'identité des Antilles, une société où les femmes, à l'image de Télumée, héroïne sans véritable pouvoir de *Pluie et vent...*, se redressent pour revendiquer leur identité féminine, bafouée, piétinée par les hommes qui les écrasent, les terrorisent, mais aussi pour défendre leur féminité, niée par la société traditionnellement misogyne. Dans un recueil de voix littéraire des Antilles, lors de la commémoration des combats menés par les

---

<sup>72</sup> Nous avons emprunté cette expression au psychanalyste Daniel Sibony, dans son ouvrage : *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991. le titre est significatif : les origines culturelles diverses créent un déséquilibre, qui situerait l'individu dans ce que l'auteur appelle « entre-deux », c'est-à-dire entre deux cultures, deux mondes, deux univers, deux imaginaires, cette situation correspond bien à celle des Antillais.

<sup>73</sup> Jean Benoist, *L'Archipel inachevé, culture et société aux Antilles françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972, p.112.

Afro-caribéens, Gisèle Pineau et Marie Abraham célèbrent dès l'introduction la révolte féminine : « *En ces temps troublés où la morale s'accommodait si aisément de l'honneur, beaucoup de ces femmes furent les solides guerrières de l'ombre et de la soumission toujours feinte.* »<sup>74</sup> Mais les Maîtres des Plantations approuvaient plus la naissance des garçons que celle des filles, la force musculaire des hommes en est la raison.

## Chapitre premier : Les reflets de l'identité créole dans les romans

**« En comparant des auteurs d'îles divergentes quoique voisines, comme la Martinique et la Guadeloupe, on constate une problématique qui traduit les mêmes préoccupations identitaires, mais aussi une réaction différente à ce défi culturel. »**

75

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sont originaires de la même île, la Guadeloupe, les problèmes identitaires évoqués peuvent se ressembler, mais les auteurs symbolisent différemment les préoccupations. Le ton distant et ironique de la première romancière dégage la complaisance du second auteur. Sans indulgence, Maryse Condé dépeint la déchéance mortelle de Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove*, le portrait de Béhanzin dans *Les derniers rois mages* révèle un sadisme littéraire et une peinture psychologique et humoristique, qui enfoncent davantage le roi dans sa dégradation morale. Derrière les pérégrinations harassantes de Télumée dans *Pluie et vent...*, Simone Schwarz-Bart invente des situations triomphantes, et l'héroïne peut jubiler dans les dernières pages du roman : « *j'ai déjà lavé et rincé les hardes que je désire sentir sous mon cadavre...Je mourrai là, comme je suis, debout, dans mon petit jardin, quelle joie !...* »<sup>76</sup> On ne saura pas avec quelle indulgence, elle compose le retour victorieux de Ti Jean à la Guadeloupe, malgré le séjour cahoteux au royaume des Morts, alors que Maryse Condé achève les jours du roi Béhanzin dans son exil définitif à Alger. L'analyse de l'identité antillaise reviendrait donc à observer les structures narratives des romans du corpus La chaîne des événements réunit la totalité des îles Caraïbes, qu'elles soient francophones ou anglophones. Peindre la réalité antillaise d'une part, et décrire les implications de cette réalité dans la psychologie des personnages d'autre part, telles se présentent les « préoccupations identitaires » de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Mais reconnaître ces obsessions, c'est déjà déceler des points communs entre Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart: leurs romans symbolisent l'identité de la société, antillaise par sa géographie, et créole par son histoire, sa culture et ses individus. Tous

<sup>74</sup> Gisèle Pineau et Marie Abraham, *Femmes des Antilles, Traces et Voix : cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*, Paris, Editions Stock, 1998, p.7.

<sup>75</sup> **Nathalie Schon, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003, p.5.**

<sup>76</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 255.

les romans s'inscrivent dans la pure réalité des îles françaises de la Caraïbes. Cette inscription, prétexte littéraire pour distancer les faits, envisage les significations de la quête d'identité : le retour de Marie-Noëlle, héroïne de *Desirada*, à la terre natale, est plein de symbole, c'est la reconquête des racines originelles. Le point de départ de cette recherche, c'est le roman. Les deux auteurs sont les premiers à vouloir retrouver l'identité mais littéraire, par la connaissance et la récupération de la réalité dans l'imaginaire:

**« Un effort de récupération de tout le réel. Non pas seulement du réel sensible ou rêvé, mais aussi de celui que l'on pense, que l'on médite, que l'on prévoit. C'est un essai de totalisation du détail ; de tous les détails en vue d'une connaissance absolue. »<sup>77</sup>**

Cette connaissance est l'affirmation de l'identité. Mais l'harmonie créole, ce n'est pas seulement la langue parlée. Elle figure dans les romans aussi convenablement le paradoxe de l'existence, la misère des rapports humains, que la présence amusante de la famille antillaise dans le nœud narratif. Chaque roman entretient avec la réalité une relation étonnante, qui rend confuse, multiple et aléatoire l'identité créole. La créolité paysanne dans *Pluie et vent...* est dissemblable à la mentalité des habitants de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove*. Ces deux romans sont néanmoins les exemples de la quête d'identité créole. D'autre part, les tourments de la vie familiale dans *Desirada* s'opposent à l'exaltation de la famille créole dans *Un plat de porc...* Peu importent les divergences, les deux romans se croisent à la recherche de la conscience de soi, qui présage l'identité collective. Les différences autour de l'identité créole s'articulent selon le réalisme de Maryse Condé et la fantaisie de Simone Schwarz-Bart, des auteurs qui ne dévisagent pas la même image des événements, des faits, de la culture, des hommes, simplement de la société et des mœurs créoles. Les romans du corpus s'entrecroisent aux confins de différents contextes, qui les définissent et caractérisent les identités des personnages. Ces concordances, remparts de l'évocation identitaire, sont d'ordre géographique, social, familial et individuel. Voici la démarche des auteurs : en ordonnant tous les romans dans la hiérarchie insulaire, et en pourvoyant à ces contextes des valeurs littéraires, les auteurs cherchent à enraciner les textes dans le débat littéraire, celui de l'identité dans les Antilles. Car il fallait retrouver des motifs littéraires pertinents, pour mieux contempler les caractéristiques de l'identité masculine et féminine. Suite logique ou cohérence interne, le parcours narratif enchâsse ces circonstances, qui prouvent la référence à la réalité insulaire, comme si les auteurs annonçaient les signes avant-coureurs de l'identité créole, selon le déterminisme géographique, social et culturel : les différents liens constituent les préludes des combats menés par les personnages masculins ; les oppressions subies par les personnages féminins le confirment.

## A. Les contextes de l'identité antillaise dans les romans

---

Dans l'ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine distingue le foisonnement des structures sociales dans le roman, leur révélation préparatoire impose au texte une cohérence culturelle : « le roman est le genre constitué en contact avec la réalité, il se construit dans une zone de contact avec la société contemporaine. »<sup>78</sup> En

<sup>77</sup> Edouard Glissant, « Un effort de récupération de tout le réel », in *Les Lettres Nouvelles*, n° 1, 11 décembre 1958, 1, 4.

représentant la réalité, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart n'offrent pas non plus le portrait de la société, mais un tableau allusif, dans lequel les personnages peints retrouvent leurs racines identitaires, voilà la sensation que dégagent les romans. La société invraisemblable, retracée par les auteurs, notamment dans *Traversée de la Mangrove*, *Les derniers rois mages* et *Pluie et vent...*, n'adoucit pas les aspirations des protagonistes. A l'image de Télumée et Francis Sancher, les personnages découvrent l'étrangeté de leur propre milieu. Ce paradoxe est fondateur de l'identité créole et même de la poétique créole, revendiquée par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, les fondateurs de *Eloge de la créolité*. Pour ces auteurs, « la thématique de l'existence »<sup>79</sup> est la stratégie narrative qui affirme l'identité créole, tout événement en rapport avec la société mérite d'être évoqué dans l'art du roman :

*Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé et *Pluie et Vent...* de Simone Schwarz-Bart, textes fondateurs de la créolité, ont été publiés avant *Eloge de la créolité*. Les auteurs y ont conté malgré cela le quotidien antillais, le conflit des héritages, l'obsession de l'identité et les rapports humains, qui résument la thématique de l'existence, exaltée et louée déjà par ces auteurs « créolophones » ou « créolistes ». Le miroitement qui fait voir la société, et rappelle l'identité créole, s'articule selon trois repères : d'abord les auteurs arrangent les romans dans le contexte de l'île, chaîne géographique et sociale, quoique *Ti Jean L'Horizon*, *Un plat de porc...* et *Desirada* franchissent le milieu insulaire. Les intrigues dévoilent ensuite le cadre de la famille, contexte révélateur, et première structure de la société. Les contextes de la filiation<sup>80</sup> et de l'altérité<sup>81</sup>, démontrent, enfin, le drame psychologique. Qu'importe que les personnages soient courageux, ils existent comme victimes du conflit permanent, vécu par la sorcière Tituba dans *Moi, Tituba sorcière...*, ou comme les figures de la révolte, revendiquée par Reynalda, quand elle est étouffée jusqu'au bout par sa propre famille dans *Desirada*. Le sujet de l'identité se situerait donc dans une double perspective de rejet et d'acceptation ; le comportement de Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove* en est une illustration : incapable de vivre en harmonie avec les habitants de Rivière au Sel, Francis Sancher rejette leurs habitudes, dissimule sa vraie personnalité, mais accepte, tout de même, de fréquenter de manière équivoque et audacieuse les femmes du village, Dinah, Mira, Vilma l'indienne du lieu. La condition de ce héros obscur est angoissante, l'homme est à la fois repoussé et aimé, affectueux et haï. Maryse Condé aurait reconduit la même idée, d'un roman à l'autre, de *Traversée de la Mangrove* à *Desirada*. Reynalda abandonne le terroir natal, en rejetant le milieu familial ; et Francis

<sup>78</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 78.

<sup>79</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité*, op. cit., p. 33.

<sup>80</sup> Dans le sens juridique du terme, la filiation est le lien qui unit un enfant à ses parents. Ce lien peut-être établi par le sang, la loi ou par jugement d'adoption. Nous avons utilisé ce concept pour l'analyse des liens familiaux et leurs rapports à l'identité dans les romans de notre corpus.

<sup>81</sup> L'altérité peut-être brièvement définie comme le rapport à autrui. C'est aussi la découverte d'un « autre moi ». Le terme permettra d'analyser le complexe culturel, la vision de l'Autre et l'image de soi dans la psychologie des personnages romanesques.

Sancher niera tout, jusqu'à ses origines parentales et culturelles. On sait dans les deux situations que les personnages cherchent, avec amertume, à fonder une identité propre.

### a. Le contexte géographique et social des romans

Le contexte géographique des romans, c'est l'univers insulaire des Caraïbes. Le cadre du déroulement des actions, c'est la Guadeloupe ou la Martinique. Le village représente le décor, lorsque la case, l'habitat traditionnel, en phase d'être modernisé, demeure le territoire des personnages. Des tableaux sociaux apparaissent dans la vie au village. La Guadeloupe et la Martinique ne sont pas seulement des îles, elles offrent dans les romans des mésententes sociales. Les Caraïbes, archipel magnifique pour le socle des romans, décor charmant et exotique, ne masquent pas les allures sociales. Au fond, il existe des rapports, des liens entre le contenant, les îles, et le contenu, les faits sociaux. Les deux contextes ne peuvent pas s'exclure, leur connexion ne fait pas défaut aux textes, mieux elle illustre la dépendance des couleurs locales à l'archipel, en développant le rapport du folklore paysan et rural au contexte de l'insularité.

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, en édifiant le milieu insulaire, selon des révélations sociales, transmettent aux Antillais une comparable image d'eux-mêmes. Les villages et les cases, les plantations et les rues, les rivières et les îles sont nommés, avec un réalisme exotique, mais un exotisme exposé de l'intérieur. Les tableaux insulaires s'ouvrent sur des réalités agréables. Maryse Condé avait déjà annoncé, concernant les contextes de l'écriture aux Antilles, que l'œuvre littéraire devait « *intégrer divers aspects de la réalité.* »<sup>82</sup> Le choix du titre d'un de ses romans, *Desirada*, n'annonce-t-il pas, du moins implicitement, le récit de vie d'une communauté villageoise, dans une île portant le même nom. Le lecteur pourrait s'attendre à la description de l'île, à un portrait des habitants, à une fiction autobiographique. *Desirada*, roman insulaire s'il en est, se déroule dans l'île de la Désirade, cadre des événements bouleversants. Les rapports sociaux sont décrits, mais l'essentiel se trouve ailleurs, dans la relation du personnage avec son milieu géographique. Reynalda et sa fille Marie-Noëlle, héroïnes principales du roman, sont nées à la Désirade, dans cette île « fantastique » de la Guadeloupe ; son histoire étonnante et son passé fascinant sont enfouis à jamais dans l'imaginaire populaire :

**« Les gens de la Guadeloupe ont une mauvaise idée de la Désirade à cause des sacripants et des lépreux qu'on y envoyait dans le temps et aussi, que rien n'y pousse. Rien. Ni canne à sucre. Ni café. Ni coton. Ni igname. Ni patate douce. »**<sup>83</sup>

Fond-Zombi et L'Abandonnée, deux îles de petites dimensions, structurent *Pluie et Vent...*, roman non moins insulaire de Simone Schwarz-Bart, tout comme Désirade représente l'île de la narration dans *Desirada*. Mais née à L'Abandonnée, quelques années après l'abolition de l'esclavage, Télumée peut relater ses rapports avec la communauté humaine et sociale, sa passion pour l'île. La narration part de l'histoire sociale de L'Abandonnée ; le prétexte, c'est l'évocation du village de Fond Zombi qui noue l'intrigue du roman. La fiction est simple, et tout commence de façon assez ordinaire :

<sup>82</sup> Maryse Condé, « Habiter ce pays, la Guadeloupe », in *Chemins Critiques*, n° 1, décembre 1989, pp. 5-14.

<sup>83</sup> Maryse Condé, *Desirada*, *op.cit.*, p.62.

l'esclavage, toile de fond du roman, vient d'être aboli, les esclaves, à la recherche d'une terre d'asile, se lancent naïvement dans l'errance. Parmi eux, figure Minerve, arrière-grand-mère de Télumée. « *Minerve avait erré, cherchant un refuge loin de cette plantation, de ses fantaisies, et elle s'arrêta à L'Abandonnée.* »<sup>84</sup> La persécution des esclaves fugitifs, aventuriers d'île en île, avait créé une instabilité de la société antillaise et de ses individus. La naissance du village, par un regroupement hasardeux d'esclaves évadés, craignant le retour des « *temps anciens* »<sup>85</sup>, fonde la communauté, Télumée est la garante. Les membres y tissent des liens affectifs et conjugaux. On voit comment l'auteur établit des rapports entre le milieu géographique, difficilement acquis, à force d'errance, de révolte, et le milieu social, largement soumis à l'évolution des mentalités, à l'alliance des habitants, obligés de s'unir, de s'entendre, puisqu'ils viennent d'inaugurer leur village. Mais à apercevoir de près *Traversée de la Mangrove*, la fermeture du village de Rivière au Sel, avec ses habitants emmurés, sortant eux aussi récemment de l'esclavage, on ne peut qu'admirer le contexte géographique et social du village côtier, ce cadre de vie maritime le rapproche de *Pluie et vent...* Les sorts des personnages sont communs ; et si l'on passe d'un roman à l'autre, les mêmes conditions de vie apparaissent, le même déterminisme géographique et social réintègre de manière anaphorique la narration :

**« Ici, tout le monde est à la hauteur de tout le monde, et aucune de nos femmes ne peut se vanter de posséder trois yeux ou deux tourmalines dormant au creux de ses cuisses »**<sup>86</sup>

On ne constatera pas plus de précarité sociale dans *Pluie et vent...* que dans *Traversée de la Mangrove*, quand l'infamie à Fond Zombi rappelle la triste destinée des habitants de Rivière au Sel. Dans cette communauté, les hommes étaient depuis l'aube des temps des « *travailleurs du bois* »<sup>87</sup>, ils ne trouvaient pas d'explication à leur destin commun, qui les unissait à l'activité forestière, sans savoir pourquoi. Les plus robustes parmi eux « *partaient à l'assaut des géants de la forêt dense* »<sup>88</sup>, ils trouvaient du travail aux habiles charpentiers, les maîtres ébénistes qui « *sculptaient des commodes d'acajou ou de bois rose, des lits de courbaril et des guéridons de laurier-rose délicatement incrustés de magnolia.* »<sup>89</sup> Cette communauté existe dans n'importe quelle île de la Guadeloupe, elle représente n'importe quel village antillais. Maryse Condé réinvente le cadre social, pour exprimer la profondeur d'âme des êtres antillais, qui ont tissé des liens sacrés avec la nature complice. La distance avec le milieu insulaire est visible dans l'autre roman de Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...* : contrairement au contexte social dans

<sup>84</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et Vent...*, op.cit., p.12.

<sup>85</sup> Ibid., p.12.

<sup>86</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 15.

<sup>87</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 37.

<sup>88</sup> Ibid., p. 37.

<sup>89</sup> Ibid.

*Traversée de la Mangrove*, l'auteur coordonne les actions à Paris. Mais ce n'est qu'un mirage de la narration, l'action imaginaire représente les Antilles, parce que le texte fait allusion, au fil des pages, à la communauté martiniquaise.

La narration névrotique de Mariotte, comme le récit autobiographique de Télumée, dramatise l'univers social et créole, celui de l'enfance, qui s'offre au lecteur, grâce aux souvenirs marins, à l'imaginaire de l'île, au village créole dans lequel s'étendent la nostalgie, les interrogations et les craintes de Mariotte. C'est l'univers géographique de la Martinique qui reflète la légende sociale. On sait que les coauteurs, le couple André et Simone Schwarz-Bart, ont recherché cette impression, cette analogie entre la référence du milieu et la *mimésis* de la société. La narratrice peut dès lors exécuter le choix des auteurs, son imagination replonge dans l'île, lorsqu'elle redécouvre le spectacle social :

**« Et voici soudain qu'une haute lampe du temps dépose, sur la plage désolée de mon esprit, la silhouette de grand-mère assise dans sa berceuse créole, sous la véranda... »**<sup>90</sup>

Les romans se rapprochent et se ressemblent à bien des égards. Dans *Les derniers rois mages*, le récit se déroule dans deux îles guadeloupéennes, le morne Verdol et la Pointe. La première est le lieu de vénération d'un ancêtre, le roi Béhanzin, et d'adoration presque mystique du souverain sans trône. Cette île s'efface du texte au fur et à mesure que la narration avance, elle s'ouvre sur la deuxième, le morne Verdol, les êtres du roman s'y entassent. Les coïncidences sont remarquables entre deux personnages, Djeré des *Derniers rois mages* et Mariotte de *Un plat de porc*... La réclusion contraignante, dans l'hospice de Paris, amène Mariotte à enraciner les événements dans les Antilles. Djeré, le descendant du roi mage, relate l'histoire du monarque dans l'île qui reflète la réalité antillaise. Face à l'étroitesse des îles, à l'impossibilité d'en sortir, Maryse Condé retrouve tous les faits sociaux, hérités de cet environnement clos et conséquences de la fermeture insulaire. Pour le comprendre, constatons le contexte social dans *Ti Jean L'horizon* : le lieu ne sort pas du néant, les personnages ne l'ont pas inventé non plus, mais il leur a été imposé par les forces de la nature, par les avatars de leur milieu géographique. L'île de la Guadeloupe disparaît, face à l'ouverture du roman vers l'Afrique, évoquée sur le plan mystique et mythique. Mais le texte se réfère à une île antillaise que Simone Schwarz-Bart a déjà représentée dans *Pluie et Vent*..., Fond-Zombi ; elle surgit dans un contexte originel :

**« Au cœur de ce pays perdu, il y a encore plus perdu et c'est le hameau de Fond-Zombi. Si la Guadeloupe est un point sur la carte, évoquer cette brouille de Fond-Zombi peut sembler une entreprise vaine, un pur gaspillage de salive. Pourtant ce lieu existe et il a une longue histoire. »**<sup>91</sup>

Autre représentation du contexte géographique : la nomination, sans feinte, des noms d'îles et de pays, rappelant les origines des auteurs. Dans *Moi, Tituba sorcière*..., on contemple l'enracinement du texte dans la Barbade, pays natal de Tituba, île des Caraïbes convoitée tant par les Anglais que par les Français, dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Barbade est à l'image de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove*, de

<sup>90</sup> André et Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc aux bananes vertes*, op.cit., p.42.

<sup>91</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, op. cit., p.10.

l'Abandonnée dans *Pluie et Vent...*, de Fond-Zombi dans *Ti Jean L'horizon*. Par le truchement des villages insulaires, des liens sociaux se tissent, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart raccommodent les univers des Caraïbes, et elles exposent la réalité insulaire, quand elles parlent des mornes, des îles, des communautés créoles. Ces deux voix féminines instaurent pareillement un véritable dialogue social, quelquefois douteux, entre les différents protagonistes, mettant au grand jour leurs problèmes ontologiques, c'est à peu près le jugement que Milan Kundera porte sur le roman : « *N'empêche que la fidélité à la réalité historique est close secondaire par rapport à la valeur du roman. Le romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence.* »<sup>92</sup>

L'écriture d'un roman, qui s'appuie sur les racines de la société créole, s'articule autour de ces points : l'individu et sa parole, l'homme et sa culture, la société et ses valeurs. Télumée, qui parle de sa vie sociale, morale, de son existence de femme noire, rappelle Tituba, la femme accusée de sorcellerie et qui lutte pour retourner à sa Barbade natale. De part et d'autre, la narration montre l'individu dans un théâtre populaire, celui de la société, comme acteur principal. Le retour de Marie-Noëlle aux Antilles est une illustration de ce lieu social théâtralisé dans *Desirada*, à travers la description du spectacle quotidien qui se déroule dans la Rue Nozières, microcosme de la Guadeloupe :

**« Marie-Noëlle ressortit dans la foule des gens pressés qui allaient sans perdre de temps à leurs affaires et des flâneurs qui flânaient. Le vacarme des voitures et des motocyclettes l'assourdissait. Elle ne voyaient rien de se qui se passer autour d'elle. »**<sup>93</sup>

Les références à la vie sociale semblent plus présentes dans les romans de Simone Schwarz-Bart, les structures plus développées exposent davantage le vacarme urbain et le rituel villageois, qui expliquent la dimension paysanne dans les textes littéraires de cet auteur, désigné pour l'inauguration du musée de Pointe-à-Pitre en 2001, dénommé « An tan lontan », on lit en français « aux temps anciens ». Les modes de vie créole du XIXe siècle sont exposés dans cette galerie d'art. La sensibilité à la saga créole, et l'obsession du terroir, traduisent les indications du milieu antillais. *Pluie et vent...* mêle les événements à l'évocation de Fond Zombi, dans une sorte de peinture rupestre qui participe à cet art de vivre créole :

**« Fond-Zombi avait un aspect désertique, et le mal semblait dans l'air la seule chose capable, que les gens fixaient hébétés dès l'après-midi durant. Les femmes allaient par la rue avec une célérité déconcertante, et à peine pouvait-on deviner leur maigreur, la tristesse de leurs yeux. »**<sup>94</sup>

Maryse Condé prolonge cette représentation dans *Traversée de la Mangrove*, mais l'évocation du contexte social est moins explicite que chez Simone Schwarz-Bart. Plus équilibrée, la vie sociale situe *Traversée de la Mangrove* à l'intérieur de la Guadeloupe, avec les couleurs locales, les impressions des habitants, et leurs déceptions coutumières vieilles de millénaire. Dans cette communauté villageoise, Rivière au Sel, les individus

<sup>92</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, essai, Paris, Gallimard, 1968, p. 58.

<sup>93</sup> Maryse Condé, *Desirada*, op. cit., p.147.

<sup>94</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et Vent...*, pp.148-149

sont indifférents les uns des autres, seule la mort d'un étranger peut les réunir, durant la cérémonie funèbre. Emile Etienne, l'historien et ami du défunt, reconnaît l'« *ennuyeuse formalité* »<sup>95</sup> de l'enterrement, chacun est pressé de rentrer à la maison, à la fin de la cérémonie, et « *c'était maintenant qu'on cessait de faire route ensemble.* »<sup>96</sup> Dans cette morale sociale, la division des êtres est critiquée, leur antagonisme dévisagé : Maryse Condé cherche à détruire les préjugés sociaux. Car l'enfermement bouleverse la communauté et ses valeurs. Les habitants essayent péniblement de fonder une identité au rythme de leur existence. C'est en quelque sorte la plus agréable remarque que Simone Schwarz-Bart fait dans *Pluie et vent...*, le contexte social de Fond Zombi est lié aux traditions, des facteurs qui unissent la communauté guadeloupéenne. Dans *Traversée de la Mangrove*, l'alliance est rompue par le manque de traditions sûres, de cohésion sociale. Les ambitions sont différentes dans *Un plat de porc...*, Mariotte vit un drame intérieur, prolongement du conflit entre le passé dans les Antilles et le présent dans l'hospice de Paris. La culture du terroir, culture traditionnelle, survécue dans les îles, semble s'opposer à la culture imposée, culture coloniale, apparue également dans les Caraïbes. La force de ce double contexte social très opposé, réside dans la critique du passé, de l'esclavage, des valeurs coloniales et idéologiques. Dans une de ses visions oniriques, Mariotte revit la cruauté du passé. Elle était accompagnée par Moman, sa mère. Elles traversaient, toutes les deux, le marché de Saint-Pierre, et passèrent devant une ancienne prison d'esclaves :

**« Où l'on voyait encore l'arbre-fouet, à demi calciné, avec ses curieuses pousses vertes qui naissaient à même les plaques cendreuses du tronc noir- témoin indifférent de notre servitude, et symbole blessé des journées qui suivirent l'abolition de l'esclavage »**<sup>97</sup>

Les romans de notre corpus révèlent deux univers parallèles, complémentaires et agissants : l'univers géographique et social. Ce cadre géographique des Antilles, recréé par les auteurs, dévoile une vie sociale. Il existe nonobstant des particularités dans chaque roman, parce que le thème de l'identité géographique présente des écarts. *Desirada* s'approprie le contexte de l'île, pour en faire un cadre symbolique de l'identité. Le contraire se présente dans *Pluie et vent...*, les valeurs paysannes des femmes, libérées de l'esclavage, fondent l'identité créole. Simone Schwarz-Bart réutilise, à peu près, la même vision dans *Un plat de porc...* qui décrit la Martinique comme cadre géographique et imaginaire, avec ses croyances religieuses et sociales. Dans *Moi, Tituba sorcière...*, l'île de la Barbade est un prétexte pour décrire les conflits sociaux entre Maîtres et Esclaves. Par contre, *Ti Jean L'horizon* n'est pas à lire comme les romans précédents, le texte dévoile une double condition géographique et sociale, l'Afrique et les Antilles. Le contexte de *Traversée de la Mangrove* est atypique : l'insularité permet de définir l'identité de la communauté. On comprend l'approche de Mireille Rosello, quand elle analyse le contexte géographique des romans de la littérature antillaise comme

---

<sup>95</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, op.cit., p. 233.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Simone et André Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, op.cit., p. 108.

moyen d'exprimer l'identité : « *L'identité construction et la géographie comme projection imaginaire sont irrémédiablement liées dans la littérature antillaise.* »<sup>98</sup> La situation des romans a dévoilé cette identité, celle-ci n'est pas acquise mais infligée. C'était aboutir à une identité insulaire que de figurer les Antilles, comme archipel, dans les romans. Et dans cette figuration, il y a une gradation, une succession, car les auteurs ne photographient les îles, immobilisées dans les textes, que pour arriver à un autre contexte, celui de la famille, microcosme des clichés.

## **b. Le contexte familial des romans**

Fidèles à une tradition littéraire bien antillaise, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart évoquent la famille guadeloupéenne dans leurs romans. Blessées par les mensonges entre parents, aguerries par leur propre expérience familiale, elles choisissent de recomposer la famille éparse, douloureuse, balayée par des querelles ; cette famille-là est antillaise. Sa représentation dans les romans pose des problèmes : la famille représente l'univers créole dans sa plus grande affiliation, mais encore dans sa plus grande dispersion. Il s'agit d'une famille romanesque, à la fois soudée, divisée, suscitant haine, jalousie, amour ou tension entre les membres. Bien qu'elle soit éclatée, la famille n'en demeure pas moins un des fantasmes des auteurs, une des thématiques retenues, pour percer les secrets de la société antillaise. L'importance de cette thématique, sa vérité littéraire, et sa réapparition dans tous les romans, se mesurent à l'approche de chaque auteur. Une analyse opposée, parce que Maryse Condé, contrairement à Simone Schwarz-Bart, fidèle à une tradition familiale écrasante, aborde la famille antillaise avec un recul, une distance critique : la révision des postulats familiaux rend exemplaire l'approche de Maryse Condé. Les épreuves de l'histoire coloniale, qu'elle évoque dans ses romans, confirment davantage sa critique. Dans sa thèse sur les *Personnages romanesques et sociétés antillaises*, Françoise Simasotchi-Brones analyse la notion de « roman familial » aux Antilles. Les personnages des romans antillais, notamment ceux de Joseph Zobel, Patrick Chamoiseau et Edouard Glissant, ont des rapports difficiles avec leur famille. L'auteur de la thèse explique cet accident conjugal par l'Histoire antillaise :

**« La famille antillaise n'est ni africaine, ni européenne ; en raison de son histoire, cette communauté a vu naître un nouvel ordre familial qu'il lui a fallu instaurer et accepter dans son propre espace d'existence. »**<sup>99</sup>

L'ordre familial imposé apparaît, il est vrai, dans l'espace des romans antillais, mais dans ceux de nos auteurs, la famille est le symbole qui transforme la quête d'identité. Les auteurs enregistrent des réalités familiales typiques dans leur analyse littéraire : le désir de repositionner le personnage dans son univers véritable d'existence, renseigne sur le mode d'habitation et éclaire le rôle des femmes au sein de la famille. Télumée dans *Pluie et vent...* retrouve l'identité de la femme paysanne, identité confuse et imprécise. La

---

<sup>98</sup> Mireille Rosello, « Les derniers rois mages et la Traversée de la Mangrove : insularité ou insularisation. », in *Elles écrivent des Antilles : Haïti, Guadeloupe, Martinique*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 175-189.

<sup>99</sup> Françoise Simasotchi-Brones, *Personnages romanesques et sociétés antillaises*, thèse de Doctorat troisième cycle, sous la direction du Professeur Daniel-Henri pageaux, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, U.F.R de littérature générale et comparée, 2000, p.340.

famille retrace les repères, en fixant les normes, et dans cette distribution des tâches, la femme semble offensée. Les fonctions se réfèrent à des valeurs morales et sociales, héritées du passé colonial et africain, dont nous parlerons subséquemment. D'autre part, dans la famille, naît le premier regard de l'individu sur la société. Mais dans les romans, surgit le premier conflit, c'est-à-dire la rivalité entre les personnages. L'historienne Myriam Cottias, dans son étude de la société antillaise, expose la double particularité de la famille, comme facteur de cohésion, mais aussi de rupture : « *aux Antilles, la famille justifie les solidarités ou les conflits individuels, modèle les relations sociales.* »<sup>100</sup> Les exemples, abondants dans les romans, peuvent illustrer cette double caractéristique de la famille.

Dans *Desirada*, on lit en filigrane la confusion des valeurs, la mésentente entre personnages et le conflit des générations ; les vieux profondément nostalgiques du *tan lontan* ne s'entendent plus avec les jeunes épris de la culture moderne, occidentale et afro-américaine. *Desirada*, univers mystérieux qui attache les liens de parenté et les détruit, offre un cadre familial abusif, n'autorisant d'autres valeurs que les hostilités excessives, les querelles outrancières entre générations opposées; dans cet univers des rêves constamment avortés, chaque personnage éprouve le désir d'évasion, hors de la structure familiale. Au départ, la famille est composée de trois femmes, Ranélise, sa sœur Marie-Claire et Reynalda. Tout se joue alors autour de Ranélise, femme dévouée, et gardienne de la stabilité familiale, comme cela se faisait dans les traditions anciennes. Un conflit sans précédent s'en suivit : Reynalda renonce à la notion de famille, quand elle abandonne sa fille, Marie-Noëlle dès la naissance. Ce renoncement inaccoutumé constitue un revers de la tradition familiale, les abandons et les suicides y sont bannis, comme dans toutes les sociétés du monde. Reynalda, enceinte, échoue dans sa tentative de suicide, mais réussit, malgré tout, à abandonner sa fille. L'enfant sera découverte par la femme Ranélise, durant une nuit paisible et sans histoire :

**« Chez elle, elle trouva la nouveau-née, posée là où on l'avait oubliée et profondément endormie. Sa figure minuscule était toute maculée de merde et de sang séché. Elle sentait le poisson pas frais. Malgré cela, des rayons d'amour partirent du cœur de Ranélise et irradièrent le petit corps. »**<sup>101</sup>

La lignée familiale se rompt par l'abandon et la fuite, l'héritage tout comme l'hérédité en pâtissent ; la survivance des valeurs n'en sera que mal assurée. Simone Schwarz-Bart serait consciente de cette dégradation morale, de cette désagrégation des valeurs, c'est pourquoi elle ne s'inscrit pas dans la perspective de Maryse Condé ; elle exalte, au contraire, dans *Pluie et Vent...* une autobiographie familiale, les racines remontent à la période de l'esclavage. Télumée, femme stérile, défend noblement la survivance de la famille, rompue dans *Desirada*. La fiction choisie par l'auteur est à la fois belle et impressionnante : de nombreuses générations se succèdent, selon des lois d'hérédité biologiques et sociales. Télumée raconte l'histoire émouvante de sa famille depuis sa bisaïeule Minerve, la femme « *libérée d'un maître réputé pour ses caprices cruels.* »<sup>102</sup> A l'origine de cette intrigue, la femme Minerve est abusée, sexuellement, par un esclave

<sup>100</sup> Myriam Cottias, « Maman Doudou », in *Autrement*, Série Monde n° 41, Paris, octobre 1989, p.163.

<sup>101</sup> *Maryse Condé, Desirada, p.15.*

d'un village environnant, venu chercher aventure à L'Abandonnée. Cet homme « *s'éclipse à l'annonce même de sa paternité.* »<sup>103</sup> Première faute, semblant a priori à l'aveuglement du père, mais l'auteur retarde cette intrigue. Un autre personnage du nom de Xango jouera le rôle paternel, il est entièrement dévoué aux valeurs morales de la famille. On voit la naissance, particulière, de la famille antillaise : l'histoire a construit des liens familiaux, prouvant ce que fut cette famille à ses débuts dans les Plantations. L'idée de la fragilité des liens familiaux, serait de la sorte mal venue dans *Pluie et vent...* Cette opinion s'effondre devant le rôle de Télumée, celui de préserver les valeurs sociales unissant les membres. Conservatrice de la famille traditionnelle, Télumée enseigne la morale positive, et s'impose comme maîtresse du foyer créole, la fin du roman révèle qu'elle est la dernière de la longue lignée familiale. Ce personnage mythique est fortement farouche dans les tâches champêtres. Dany Bébel-Gisler, née en 1935 à Pointe-à-Pitre, est guadeloupéenne, sociologue et linguiste, elle réclame pleinement le rôle de la mère, de la grand-mère dans les foyers antillais. Elle appartient à la génération de Maryse Condé, de Simone Schwarz-Bart, des écrivains qui défendent la culture de leur pays, et construisent le personnage moral de la femme antillaise. Dans un récit passionnant, mélange de souvenirs et de traditions, Dany Bébel-Gisler raconte ses liens affectifs, ses rapports sociaux avec sa grand-mère, plus que sa mère, dans un contexte champêtre qui fait de la femme la responsable de toutes les activités :

**« Je suis restée avec grand-mère moins longtemps qu'avec maman. Maman était en meilleure santé, elle ne buvait pas, mais grand-mère a plus fait pour moi que maman. Elle m'a beaucoup appris. Et surtout à ne pas compter sur les yeux des autres pour dormir. Elle m'a enseigné le travail de la terre, à organiser un jardin, à planter des légumes. A reconnaître aussi les plantes qui soignent, celles qui sont bonnes pour le ventre, pour la toux pour les blessures. »**<sup>104</sup>

Son parcours narratif et son itinéraire moral, à quelques exceptions près, rappellent l'éducation de Télumée et celle de Tituba, dans *Moi, Tituba sorcière...* A la différence de *Pluie et vent...*, les générations antérieures n'entrent pas dans le récit de Tituba. Seul le viol de sa mère, Abena, souligne l'événement daté, mais ne signifie pas davantage une chronique familiale. C'était une parenthèse dans le roman, un bref rappel, pour suggérer la cruauté dans le texte, la tragédie familiale en train de naître :

**« Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du Christ the King, un jour de 16\*\* alors que le navire faisait voile vers la Barbade. C'est de cette agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris. »**<sup>105</sup>

On constate des parallélismes avec le récit de Télumée : Maryse Condé fait apparaître Yao, un jeune esclave révolté, habile à « *planter la canne, à la couper et à la charroyer en moulin* »<sup>106</sup>. Ce personnage fondera avec Abena une famille, en adoptant Tituba, comme

---

<sup>102</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et Vent...*, p.12.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Dany Bébel-Gisler, *A la recherche d'une odeur de grand'mère ; D'en Guadeloupe « une enfant de la Dass » raconte...*, Guadeloupe, Editions Jator, 2000, pp47-48.

<sup>105</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p.13.

Xango avait accepté, sans regret ni remords, de redresser le tort infligé à Minerve en l'épousant. Les deux figures paternelles, Xango dans *Pluie et Vent...*, et Yao dans *Moi, Tituba sorcière...*, créent une harmonie familiale, elles démentent l'idée de l'instabilité permanente dans les familles d'esclaves : les deux personnages, engagés et symboliques, se croisent au carrefour de la recherche qui installe l'équilibre familial, leur identité domestique. Cette paternité, dévouée jusqu'à ses limites, dévoile des figures atypiques de la société asservie, quand celle-ci, et c'est vrai, a besoin de stabilité conjugale. Détruire les vieux mythes et stéréotypes, renverser les certitudes et l'instabilité, natives de l'esclavage, telles se présentent les obsessions des auteurs, telle est leur aspiration à l'identité littéraire; qu'ils construisent dans les textes, à travers l'image de la famille, dans l'humilité de quelques personnages. L'affection que Xango éprouve pour sa fille adoptive, Toussine, témoigne de cette identité familiale et caribéenne à construire :

**« Quand elle revenait des bois, un énorme tas d'herbages sur la tête, Xango exultait à la voir ainsi, le visage caché par les herbes. Aussitôt, il dressait ses deux bras en l'air et se mettait à hurler...haissez-moi, pourvu que vous aimiez Toussine...pincez-moi jusqu'au sang, mais ne touchez même pas le bas de sa robe...et il riait, pleurait devant cette fillette rayonnante. »**<sup>107</sup>

D'une manière différente, *Moi, Tituba sorcière...* énonce cette affection parentale, et il ne s'agit pas d'illusion ni de rêve, mais de la vérité confessée par la narratrice :

**« Pourtant je ne souffrais pas de ce manque d'affection, car Yao m'aimait pour deux. Ma main, petite dans la sienne, dure et rugueuse. Mon pied, minuscule dans la trace du sien, énorme. Mon front, au creux de son cou. »**<sup>108</sup>

Une autre manière d'aborder le contexte de la famille, consiste à voir, dans les romans, des faits insolites et des antagonismes prodigieux. Ces réalités crapuleuses présentent autant de décors et d'anecdotes, qu'elles éclatent le réseau actantiel, sous le signe des humeurs antinomiques. Les personnages mariés négligent l'espace matrimonial, et ils s'en glorifient par plaisanteries, comme ces hommes de Fond Zombi dans *Pluie et vent...*, réunis autour de l'eau-de-vie, blâmant les épouses soi-disant fautives : c'est l'envers de la famille. Dans *Traversée de la Mangrove* et *Les derniers rois mages*, la famille est perpétuellement déconstruite, l'absence de valeurs solides et de repères cohérents fait défaut. La famille n'existe presque pas dans *Ti Jean L'horizon*, elle est franchie et mythique par l'absence du cadre familial, malgré la constance de Wademba, la figure du père géniteur, qui hante la psychologie des personnages. Le roman de Simone Schwarz-Bart évoque la légende d'une famille surnaturelle : Wademba, « le nom-là même qu'il avait ramené d'Afrique dans les cales d'un bateau négrier »<sup>109</sup>, épouse Abooméki et fonde le foyer, dont est issue Awa, future mère de Ti Jean. Awa fut baptisée Eloïse en épousant Jean L'horizon, une famille maudite, condamnée dans l'impossibilité d'avoir un

<sup>106</sup> Ibid., p. 14.

<sup>107</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p.13.

<sup>108</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p.18.

<sup>109</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p.16.

enfant : la mort brusque, brutale et bizarre de chaque nouveau-né. Dans cette tragédie, le chiffre six est symbolique : au sixième mois de chaque grossesse, les « *espérances tournèrent en eau et en sang.* »<sup>110</sup> Le pouvoir mystique, celui de l'Ancêtre Wademba, détient le couple dans la tragédie : dans un accident, « merveilleusement » provoqué par Wademba, Jean L'horizon meurt, sa femme est possédée, comme dans un rêve, par un être invisible ; cet être-là est incarné par son père Wademba. Il faudrait signaler l'inceste, sa fonction allégorique dans la mythologie afro-caribéenne, on découvre l'univers magique, et le lecteur plonge dans un contexte « fantastique » : il ne s'agit pas d'un viol, comme dans *Moi, Tituba sorcière...*, mais d'une relation incestueuse, entre père et fille, relation légitime dans les croyances divines : la conséquence fait progresser le récit, et le héros Ti Jean naîtra de cette copulation : « *Lorsqu'on lui présenta le ti-mâle, elle [Eloïse] reconnut aussitôt l'arête frontale épaisse, têtue, qui faisait comme une avancée de casque au crâne solaire de Wademba.* »<sup>111</sup>

Cette famille mystérieuse, n'est-elle pas symbolisée par Wademba., et n'est-elle pas élargie par l'errance de Ti Jean, figure de la rédemption. Le retour aux origines familiales, qui fonde le mythe de l'éternel recommencement et de la faute originelle chez William Faulkner<sup>112</sup>, explique l'aventure narrative : le héros, poursuivi jusqu'en Afrique, affronte la mort et la Bête, figure mythologique du mal. La représentation de la famille est parallèlement celle de l'identité antillaise. À la fuite vers les terres de l'ancêtre géniteur et père symbolique, l'auteur oppose les périples du héros, avide des identités parentales. Les personnages ont des origines diverses dans *Traversée de la Mangrove*, et au fond, ils ne réclament pas le pouvoir de réagir face à leurs divergences. Le mépris des liens familiaux semble plus fondamental que l'admiration des siens. Les origines parentales inconnues, les personnages se consolent de la solitude ; il y a un détail occulté par Maryse Condé : l'attachement des personnages de Simone Schwarz-Bart à leurs racines familiales, paraît la dérision à l'endroit de Francis Sancher, véritable héros de roman moderne, et portrait fâcheux de l'anti-famille dans *Traversée de la Mangrove*. Ce phénomène est rare dans la littérature antillaise qui fonde à peu près sa thématique dans l'enjeu familial. Contre la tradition littéraire antillaise, Maryse Condé véhicule une nouvelle conception de la famille, incarnée par des personnages aussi extravagants qu'ils osent nier toute structure sociale. Francis Sancher, fossoyeur de la famille, rejette ses origines familiales qu'il est venu rechercher, paradoxalement, à Rivière au Sel. Durant une discussion amicale avec Moïse maringouin le facteur, Lucien Evariste et Emile Etienne l'historien, Francis Sancher révèle le drame de sa famille, une famille damnée, du côté paternel. Son père, portant le signe du tragique, Francis Sancher avait « *l'impression qu'il était toujours vêtu de noir tant tout son être évoquait [...] la mort.* »<sup>113</sup> C'est le moment

<sup>110</sup> Ibid., p. 19.

<sup>111</sup> Ibid., p.26.

<sup>112</sup> Les personnages de William Faulkner, condamnés fatalement à l'errance, et confrontés à leur destin funèbre, se débattent dans un monde sans Dieu, gouverné par le mal. Dans la pièce *Requiem pour une nonne* écrite en 1951 avec Albert Camus, William Faulkner enferme les personnages dans la faute originelle, la prostitution, le crime, d'autres acteurs incarnent la rédemption pour sauver l'humanité.

des prières pour écarter de loin la malédiction qui guette la famille :

**« Tous les soirs, ma mère nous faisait mon frère et moi, mettre à genoux au pied de son lit dans sa grande chambre carrelée de rouge et les yeux fixés sur le Crucifix nous faisait prier pour lui. Nous savions qu'une malédiction pesait sur la famille. »**<sup>114</sup>

Fait étrange et surprenant, toute sa lignée paternelle s'est éteinte à l'âge de cinquante ans, « *par des morts subites, brutales, inexplicables* »<sup>115</sup>. Aussi Francis Sancher, le dernier de cette parenté dangereuse, refuse-t-il de fonder une famille. Il contraint Dinah, la femme qui porte son enfant, à l'avortement, souhaitant expier le crime originel commis par ses ancêtres, la faute de l'esclavage :

**« Il ne faut pas que cet enfant-là ouvre ses yeux au jour. Il ne faut pas. Un signe est sur lui comme sur moi. Il vivra une vie de malheur et pour finir, il mourra comme un chien, comme je vais bientôt mourir. Si je suis venu ici, c'est pour en finir. Boucler la boucle. Tirer le trait final, tu comprends. Revenir à la case de départ et tout arrêter. »**<sup>116</sup>

Simone Schwarz-Bart conteste cette vision pessimiste de la famille, socle de l'identité, elle l'illustre dans *Un plat de porc...*, lorsque Mariotte idéalise sa famille, comme reflet flatteur et signe apparent de la créolité. Maryse Condé, plus critique et ironique, ne relie pas tout à fait ses personnages à des valeurs familiales. Jalousement conservées, les valeurs de l'héritage culturel, appelées créolité, se manifestent chez Simone Schwarz-Bart dans la vie de tous les jours : décors quotidiens, identité culinaire, illustrée par le titre du roman *Un Plat de porc aux bananes vertes* : le plat que la mère de l'héroïne, Moman, offre chaudement à Raymonique, dans sa cellule de prison. Avec Simone Schwarz-Bart, la famille antillaise est décrite sous l'angle exotique, la passion de la famille inspire l'auteur. Maryse Condé a apaisé cette ardeur partisane dans le spectacle attendrissant qu'offrent les mœurs familiales condamnées à être transformées. *Desirada* en donne l'exemple : le contraste entre les valeurs qui sont héritées et incarnées par les vieilles Ranélise et Marie Louise, et les valeurs du « modernisme », réclamées par Reynalda et Marie-Noëlle, renversent la famille traditionnelle. La première rupture, c'est le départ prompt de Reynalda. La deuxième dispersion, l'envol de Marie-Noëlle, elle doit poursuivre ses études auprès de sa mère à Paris. Dès lors, comment les séparations se manifestent-elles dans le texte ? Par la désunion, douloureuse, l'affliction, conséquence des départs, loin de la patrie, et par le vide affectif, la famille se désagrège intégralement. La correspondance de Reynalda, envoyée depuis Paris, symbolise cette atomisation des liens familiaux :

**« Ranélise commença par tomber en état. Les voisines accourues en vitesse durent lui frotter le front et la paume des mains avec de l'alcool camphré. »**<sup>117</sup>

<sup>113</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 222.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 109.

*Les derniers rois mages*, autre roman de Maryse Condé, réaffirme l'éparpillement : Djeré, aveuglé par la croyance au roi, ne l'emporte pas devant ses détracteurs dans sa propre famille. Un jeune personnage, le révolté Spéro, s'élève contre lui, et cette figure antithétique, autant arrogante que rénovatrice, est une des antithèses qui obsèdent Maryse Condé. Des constructions contraires, découlent de vérités littéraires : la modernité l'emporte sur la tradition. Djeré s'enracine plus dans la famille que Spéro, l'adversaire incontesté des défenseurs de la famille, comme Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove* :

**« Peut-être Spéro avait-il commencer d'oublier l'ancêtre le jour où sa fille était née : par sa naissance il avait rompu la tradition et cette transgression l'amarrait dans le présent, manifestant que hier était bien hier, que seul comptait l'aujourd'hui. »**<sup>118</sup>

L'identité créole ne se mesure pas, pour Maryse Condé, à l'enfermement dans la famille, au sens des valeurs, coutumes, mœurs. C'est l'ouverture au monde qui rend compte de la présence affirmée dans la société moderne. Télumée ne retiendra pas la leçon, car dans *Pluie et vent...* elle retrouve son identité dans la culture créole, paysanne, triviale, rurale et mystique. Sauvegarder les valeurs familiales, c'est le combat de Télumée, mais le contexte s'y oppose, sa défaite est à la dimension du désir coupable et irréalisable : « *alors une nostalgie m'étreint, ma personne m'échappe et je ne reconnais plus mon temps.* »<sup>119</sup> Pour comprendre la déroute, on peut admettre, avec Edouard Glissant, l'antithèse des valeurs traditionnelles, héritées de l'Afrique, et hostiles au contexte moderne et culturel des Antilles. Ces valeurs « *n'ont pas été assez fortes pour s'imposer dans un processus de structurations « autonomes »* »<sup>120</sup> affirme Edouard Glissant. Pour Maryse Condé, cette autonomie ne pourrait pas définir, à elle seule, la société antillaise mais elle résiderait dans le métissage. La famille antillaise, dans les romans de Maryse Condé, subit diverses influences, efface momentanément l'héritage africain, et délie le nœud conjugal. On comprend pourquoi ses personnages oeuvrent pour la création de l'identité personnelle, qui défiera la famille. *Traversée de la Mangrove*, le roman des rituels créoles, dénonce la famille guadeloupéenne, soulève des questions relatives à l'identité, celle-ci se mesure aux incidents, au silence des plus faibles, à l'autorité outrageuse des plus forts. Cette déchirure morale s'illustre, d'une part, par la communauté humaine, divisée par la haine, la jalousie, et, d'autre part, par l'autorité féroce et blessante du père polygame, Monsieur Lameaulnes, le seul dans Rivière au Sel à « *tutoyer tous les directeurs de banques, le Président de la Chambre de commerce et celui de l'office de tourisme.* »<sup>121</sup> Il est la figure du père innocent, le symbole du dominateur, le tyran de la famille, dont il devrait être le gardien. Dinah, épousée en

<sup>117</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p.26.

<sup>118</sup> *Ibid.*, *Les derniers rois mages*, p. 34.

<sup>119</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p.255.

<sup>120</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, op.cit., p.98.

<sup>121</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 52.

seconde noce, et considérée comme « *une zombie devant lui* », <sup>122</sup> perd le pouvoir sur ses enfants, terrorisés par leur père, Monsieur Lameaulnes. Ironie du sort, le père trouve des excuses pour arrêter la scolarité de son fils Joby :

**« Pourquoi est-ce que je dépense mon argent à t'envoyer à l'école, hein ? Tu ne vaux pas mieux que les nègres haïtiens qui charroient du fumier dans ma pépinière. »** <sup>123</sup>

Mira, sa fille, souffre du manque d'affection, depuis sa naissance, depuis la mort de sa mère, disparue dans les douleurs de la délivrance. Tous les soirs, elle se réfugie dans la forêt, au bord de la ravine, pour consoler sa douleur :

**« J'y descends à chaque anniversaire de la mort de Rosalie Sorane qui est celui de ma naissance et j'essaie d'imaginer ce que serait la vie si elle était là en chair et en os pour me regarder grandir. »** <sup>124</sup>

Mira invoque sa mère défunte, dans un contexte familial, hostile et dégradant. La fortune du père, géniteur à la limite, ne perturbe pas ce recueillement de Mira. On retrouve cette violence des hommes, à l'égard de leurs enfants, dans *L'espérance-macadam* <sup>125</sup> de Gisèle Pineau. La folie s'empare des pères et perturbe la famille antillaise dans ce roman. La malédiction des personnages, notamment des femmes, est l'un des premiers obstacles de l'identité antillaise décrits par Gisèle Pineau. L'univers familial, dans les romans du corpus, expose et rappelle la permanence du thème de l'identité antillaise. La tension familiale démontre les difficultés qu'éprouvent les personnages à retrouver leur propre identité, chaque roman décrivant un cadre familial différent. Dans les romans de Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, *Desirada* et *les derniers rois mages*, la famille forme, en fait, un huis clos.

Dans *Huis Clos* <sup>126</sup> de Jean-Paul Sartre, les personnages dans un théâtre de cruauté incarnent chacun l'enfer des autres. Victimes des jugements et préjugés qui les font débattre, mentir et médire, les trois personnages de cette pièce, Inès, Garcin et Estelle, souffrent des habitudes et des coutumes. *Les derniers rois mages* représentent une famille divisée, à cause des préoccupations différentes qui attirent les regards curieux d'autres personnages semblablement médisants. Ceux de *Traversée de la Mangrove* endurent l'enferment qui les isole dans des habitudes comme leur châtiment originel. Ce bouleversement des coutumes expliquerait l'engagement critique de Maryse Condé, face aux mœurs familiales. La famille retracée par Simone Schwarz-Bart dans *Pluie et Vent* et *Un Plat de porc...*, apparaît comme une réminiscence de la culture créole, depuis

<sup>122</sup> Ibid., p. 57.

<sup>123</sup> Ibid., p. 59.

<sup>124</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, pp. 52-53.

<sup>125</sup> Gisèle Pineau, *L'espérance-macadam*, Paris, Stock, 1995.

<sup>126</sup> Jean-Paul Sartre, *Huis Clos suivi de Les Mouches*, collection « Folio », Paris, Gallimard, 2002. Pièce en un acte créée le 27 mai 1944 au théâtre du Vieux-Colombier, *Huis Clos* expose dans un théâtre infernal, l'animosité et la cruauté des Autres qui empêchent la liberté de leur prochain.

l'esclavage. Différence admirable, la famille rappelle le thème de la noblesse et du sacré dans *Ti Jean L'horizon*. Mais l'univers familial, par-delà les dissimilitudes qui particularisent les approches, pouvant opposer les auteurs, les rapproche autour de la peinture sociale et psychologique. Un tel portrait quasiment réaliste de l'homme antillais, conduirait les auteurs à définir les rapports humains, dans un autre contexte, celui-là plus individuel : le contexte de la filiation, lien unissant l'individu à ses parents, et celui de l'altérité, rapport avec l'Autre, le milieu et l'étrangeté.

### c. Le contexte de l'altérité et de la filiation

Une approche sociologique préliminaire de l'identité, dans les Antilles, pourrait introduire ce contexte de l'altérité et de la filiation. L'identité antillaise, corrélative à la perception individuelle, dépend autrement des liens de parenté, des rapports de « soi » avec « l'Autre ». Ces relations définissent l'identité de la personne : l'homme antillais peut-il vivre pleinement son identité, affirmer dignement sa personnalité dans une société, on l'a vu antérieurement, divisée, rompue, qui recherche ses valeurs ? Quand l'individu est en conflit moral avec lui-même, également avec les autres, peut-il proclamer son appartenance à la société ? Les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart peuvent répondre aux questions : le sujet créole s'avance masqué dans une société historiquement marquée par des déchirures affectives. Dans cette société dernièrement construite, en reconstruction dans la réalité et dans les romans antillais, l'individu s'oppose au groupe, la famille à la société. Le fait « *qu'une chose est exactement de même nature qu'une autre* », et « *le caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe* »<sup>127</sup>, voilà la définition proposée par *Le Larousse encyclopédique universel*, elle s'avère discutable, du fait qu'elle n'explique pas tout à fait l'identité antillaise ou créole. Celle-ci est hétérogène et non permanente, métissée, mouvementée, et non figée dans le temps ; parce que les sujets de l'identité assouvissent difficilement leurs aspirations, et cela entraîne des mouvements éternels, des actions impulsives, des identités instables. Dans le contexte antillais, Marc Gontard remarque ces flottements, notamment dans l'article sur *Le Métissage et la créolisation*<sup>128</sup>. L'identité est un concept ambigu, désignant à la fois « *le même* » (identité ethnique, identité culturelle) et « *le différent* »<sup>129</sup> (identité individuelle). L'auteur approuve la notion de *distinction*, en raison des origines ethniques et des préoccupations individuelles :

**« Comme celle de l'identité, la question de l'altérité renvoie donc à une dialectique qui oppose autrui à son étrangeté assimilable à l'autre dans sa différence irréductible, selon cette seconde relation disjonctive »**<sup>130</sup>

Notre argument sur l'altérité, ce n'est pas l'analyse théorique de cette double relation :

<sup>127</sup> *Larousse encyclopédique universel*, « Identité », Paris, Editions de Larousse-Bordas, n°8, 1998.

<sup>128</sup> Marc Gontard, « Métissage et créolisation : une théorie de l'altérité », in *Ecritures caraïbes*, Plurial n° 10, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 137-144.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Ibid.

l'appartenance culturelle et ethnique, ne pourrait développer toute l'identité créole, surtout dans le domaine littéraire des Antilles, en raison des thèmes et des images caractéristiques des œuvres. Pour le comprendre, voyons comment la psychologie des personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart révèle leur désobéissance aux conventions sociales. On présentera le prototype, Reynalda, femme audacieuse dans *Desirada* de Maryse Condé, qui défie la culture, en désacralisant le pacte avec la famille. C'est l'exemple d'autres personnages, cette fois-ci dans *Traversée de la Mangrove* : les habitants de Rivière au Sel oublient leurs propres valeurs humaines, à force d'être hantés par un « *passé confus et irrécupérable* »<sup>131</sup>.

Des liens de parenté unissent les personnages, les membres d'une même famille entretiennent des rapports de dépendance, mais aussi d'opposition. Il s'agit des liens affectifs, facteurs de leur harmonie comme leur mésentente, à condition que les affections soient contraires. Le parcours narratif de chaque roman révèle des particularités: la filiation repose sur l'hérédité paysanne dans *Pluie et Vent...*, le conflit culturel dans *Traversée de la Mangrove*, l'identité mystique dans *Ti Jean L'horizon* et dans *Moi, Tituba sorcière...*, la nostalgie parentale dans *Un plat de porc...*, et enfin elle s'appuie sur le thème du départ dans *Desirada*. Maryse Condé ne reprendra pas le sujet dans *Les derniers rois mages*, les êtres du roman préfèrent des paroles de révolte. Déçus de leur existence, ils s'en prennent aux parents les plus proches, libres qu'ils sont d'examiner la filiation, avec une verve satirique, comme des penseurs auxquels déplaît le voisinage. On chercherait en vain cette crise de la parenté dans *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart. La mort de Man Eloïse exclut, dès le début du roman, l'évocation négative de la filiation, en consentant la recherche de l'ancêtre paternel. Entre Ti Jean et Wademba, un amour filial sans précédent naît, malgré la distance géographique, l'un se trouvant hors des îles, du côté de l'Océan Atlantique. Alors que cette sensation propulse Ti Jean en dehors de la Guadeloupe, Wademba, par-delà la mort, veille sur le jeune intrépide dont « *la mort est accrochée à celle de Wademba* »<sup>132</sup>. Il faut imaginer Ti Jean heureux, déchargé du fardeau, et Wademba consolé, tous recouvrent l'identité parentale, au-delà de l'errance. Avant la déportation, il y avait la terre des ancêtres, en Afrique, c'est dans ce lieu symbolique que Simone Schwarz-Bart déroule la réconciliation entre père et fils, comme pour suggérer une autre filiation, non pas humaine, mais géographique.

Simone Schwarz-Bart construit l'identité, par la filiation mystique entre l'ancêtre, objet symbolique de la quête, et le héros, sujet nostalgique de la recherche. Cette relation entre *sujet* et *objet*, objet et désir, correspond au schéma actantiel de Greimas<sup>133</sup>, fondé sur la recherche de l'objet perdu, et que doit retrouver le protagoniste selon une structure

<sup>131</sup> Francis Higginson, « Un cahier de racine : Maryse Condé et la traversée impossible », in *Maryse Condé Une nomade inconvenante*, Guadeloupe, Ibis Rouge Editions, 2002, pp. 95-105. Francis Higginson est professeur de littérature française à Bryn Mawr College (Pennsylvanie).

<sup>132</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 136.

<sup>133</sup> Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1983. A la suite du structuraliste russe, Vladimir Propp, (*Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970) qui analyse la structure narrative du conte selon des étapes successives, Greimas aboutit au schéma actantiel, avec le parcours narratif fondé sur la quête d'objet par le protagoniste qui doit affronter des épreuves avant la réalisation du désir.

narrative ascendante. Le recours à ce parcours narratif explique dans *Ti Jean L'horizon* le rapport « hiérarchique », qui présuppose un *destinateur*, la motivation du héros, et un *destinataire*, la possession de l'objet et la satisfaction du désir. L'amour filial encourage le jeune héros, destinataire du récit, à rattraper la figure paternelle, principal destinataire qui entraîne la thématique du voyage ; on peut observer les conséquences dans la transmission de pensée, une particularité du mysticisme noir: la voix caverneuse de Wademba, dormant dans le territoire des Ombres, s'élève et parvient de loin à Ti Jean. Le jeune héros découvre, comme dans une prophétie, le chemin tracé par le défunt aïeul. Car la parole proférée par l'ancêtre est un appel au devoir, un rappel qui interpelle la mission sacrée, celle de retourner à la terre patrie :

**« Il y a des temps et des temps que j'ai quitté mon village d'Obanishé, sur la boucle du Niger, et tous ceux qui m'ont connu dorment dans la poussière. Mais si tu te présentes un jour là-bas, toi ou ton fils, jusqu'à la millième génération, il vous suffira de dire que votre ancêtre se nommait Wademba pour être accueillis comme des frères. »**<sup>134</sup>

La thématique de la recherche filiale, entre père et fils, dans *Ti Jean L'horizon*, est un rapport affectif, entre mère et fille, dans *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé. Comme Ti Jean l'orphelin, Tituba perd sa mère, à la première page du roman, mais la filiation est invariable post mortem. L'image de Wademba guide en toute circonstance Ti Jean, Tituba est pareillement protégée par sa mère défunte, Abena. La sorcière man Yaya enseigne la sorcellerie et la médecine traditionnelle qui indiquent l'apprentissage du pouvoir mystique de guérison. Du reste, elle prophétise l'avenir de lutte perpétuelle : « *Tu souffriras dans ta vie. Beaucoup. Beaucoup* »<sup>135</sup>. Cette prédiction existe dans *Ti Jean L'horizon*, le père devine l'avenir de son fils : « *Ton chemin est parmi les hommes, souviens-toi, ton chemin est parmi ceux d'En-bas et il se nomme tristesse, obscurité, malheur et sang...* »<sup>136</sup> La filiation entre les personnages défunts et Tituba est significative : l'âme des morts pèse sur la conscience des vivants, de même les liens filiaux et mystiques dans *Ti Jean L'horizon* contribuent à l'héritage identitaire. Le roman de Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, répand une vaste fresque d'éducation sociale, résurgence incontestable des traditions. L'influence de l'éducation, léguée par la mère, paraît le vecteur directeur, l'adaptation géographique de Télumée à Fond-Zombi. Toussine, mère de Victoire et grand-mère de Télumée, incarne cette figure emblématique de l'héritage identitaire. On comprend l'attitude morale de Télumée, elle accepte in extremis, comme tel, le contexte social, qui rabaisse la femme noire, depuis les temps de son aïeule Toussine :

**« Toussine était une femme qui vous aidait à ne pas baisser la tête devant la vie, et rares son les personnes à posséder ce don. Ma mère la vénérât tant que j'en étais venue à considérer Toussine, ma grand-mère, comme un être mythique, habitant ailleurs que sur terre, si bien que toute vivante elle était entrée, pour moi, dans la légende. »**<sup>137</sup>

<sup>134</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 65.

<sup>135</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 21.

<sup>136</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 65.

Le modèle est renversé dans *Ti Jean L'horizon*, la réincarnation mystique de Wademba marque ce retournement, bien que Télumée soit le symbole de la survivance de Reine Sans Nom. Dès lors, une particularité se dégage dans *Pluie et vent...* : la naissance de l'identité positive par l'hérédité, celle-ci suggère l'appropriation de quelques valeurs à la fois acquises et enseignées, c'est pour ainsi dire l'explication qu'apporte Serge Gruzinski: « *l'identité est une histoire personnelle, elle-même liée à des capacités variables d'intériorisation ou de refus des normes inculquées.* »<sup>138</sup> On peut comprendre l'identité, dans les romans, tantôt comme l'acceptation des valeurs, tantôt comme la contestation des pensées de l'existence, subvenues dans la société. Mais elle peut être l'aventure individuelle à la fois et tour à tour de rejet et d'acceptation des valeurs héritées. Ti Jean L'horizon, Tituba et Télumée reçoivent l'identité filiale en renouvelant leur culture du pays, alors que les personnages de *Traversée de la Mangrove*, *Un plat de porc...*, *Les derniers rois mages*, *Desirada*, ont une filiation déconcertée. Dans l'intrigue de ces romans, les protagonistes rejettent les croyances cultivées depuis l'enfance, ils sont profondément à la recherche de nouvelles valeurs, telle la discorde entre Reynalda et Marie-Noëlle dans *Desirada*. La mère ne déteste l'adolescente que pour renoncer au rôle traditionnel de la femme. L'absence du père rend davantage contraignante cette tâche sociale, et pour s'en sortir, l'ultime épreuve semble la fuite. On voit comment à travers la thématique de la progéniture, Maryse Condé enchaîne des intrigues, en explorant la psychologie des personnages, et en faisant des réactions l'objet du récit : Marie-Noëlle déteste son père sans le connaître, elle rejette la paternité, comme sa mère avait délaissé la tradition culturelle :

**« Son papa, c'était sans doute possible un homme à peau claire. Un mulâtre ? Un saintois ? Un mauvais chabin rouge comme un crabe cyrique ? Peut-être même un blanc ? Blanc-pays ou blanc-métro, gendarme, C.R.S ? Comment tolérer pareille paternité ? »**<sup>139</sup>

La mère intrigue et obsède la fille, inlassablement plongée dans ses angoisses ; et « *à cause de ses soucis, Marie-Noëlle vécut une fin d'enfance taciturne et morose.* »<sup>140</sup> La raideur entre la mère et la fille est exacerbée par le clivage social. La distance se creuse entre les deux personnages, car « *pendant qu'elle [la fille] plongeait vers le bas-fonds de la société, celle [la mère] qui lui avait donné le jour grimpait vers le soleil.* »<sup>141</sup> Maryse Condé se remémore dans ses romans l'identité qui n'est pas seulement continuité, acquisition, transmission, mais aussi prise de conscience, révolte. Dans *Desirada*, ce n'est pas la filiation qui véhicule l'identité créole, en revanche la rupture des liens de parenté est une étape pour reconquérir l'identité. Les personnages de Maryse Condé, créés à son image, sont trop « rebelles » pour se soumettre à un système filial

<sup>137</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 11.

<sup>138</sup> Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, pp. 47-48.

<sup>139</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 34.

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Ibid, p. 99.

désagréable. L'absence des pères et la mort précoce des mères, mènent les personnages à des péripéties malaisées. Maryse Condé ne dissimule pas qu'elle dépasse l'attachement aux valeurs filiales, thème précieux chez Simone Schwarz-Bart. Ses romans se lisent comme une révision de la paternité, peut-être trop excessive et écrasante. L'auteur privilégie l'ambition sociale, le refus de la soumission, la recherche intellectuelle. Maryse Condé ne condamne pas les valeurs positives de la filiation matriarcale dans *Desirada*. Elle explore plutôt les possibilités offertes à la femme créole de construire son identité « à travers une quête nomade, libre de toute appartenance tyrannique, et elle nous invite à chercher la transmission négative d'une relation maternelle manquée. »<sup>142</sup> Maryse Condé ne trempe pas davantage, contre toute attente, son style dans l'élan féministe. Elle ne livre pas une écriture féministe, mais une quête de l'identité féminine, dans l'engagement littéraire qui se traduit en acte, comme l'analyse Roland Barthes :

**« L'expansion des faits politiques et sociaux dans le champ de conscience des Lettres, a produit un type nouveau de scripteur, situé à mi-chemin entre le militant et l'écrivain, tirant du premier une image idéale de l'homme engagé, du second que l'œuvre écrite est un acte. »**<sup>143</sup>

Bien qu'elle reconnaisse les valeurs positives de la famille, Maryse Condé n'en vise pas moins à consolider les liens affectifs, sociaux et culturels. Dans ces romans, la filiation pose des problèmes aux personnages, incapables de s'adapter à leur contexte parental. Dans *Les derniers rois mages*, la quête de Djeré est tournée en dérision, le roi mage ridiculisé par le village. Le personnage est victime des railleries de sa propre famille. Et dans *Traversée de la Mangrove*, Mira déteste son père, elle ne s'entend pas avec ses demi-frères, Marie-Noëlle ne verra jamais son père. Autrefois, sa mère, qui l'obsédait beaucoup, la repoussait sans ignominie dans l'univers parisien. Maintenant, elle trace son propre chemin dans la recherche universitaire, puis dans l'enseignement de la littérature française, discipline qu'elle transforme en littérature française et francophone à l'université de la Nouvelle-Angleterre. On ne saura pas par quelle coïncidence Maryse Condé a renouvelé la thématique de la déchirure parentale dans *Les derniers rois mages* : la négation de la filiation oppose Spéro à son père Justin. Le père s'acharne à inculquer au fils la culture des origines. Spéro refuse et s'exile aux Etats-Unis, pour vivre sa passion de la peinture, la musique afro-américaine, en militant dans une association politique et culturelle regroupant les Noirs de la diaspora américaine.

La même image scande *Traversée de la Mangrove* : Maryse Condé illustre l'échec des rapports entre père et fils, Rodrigue Ramsaran et Sylvestre. La fonction de la paternité, entre autre l'autorité éducative, se révèle une tâche pénible à abattre dans la société antillaise. Rodrigue Ramsaran échoue dans la double envie, d'abord d'assurer la bonne éducation scolaire, ensuite de perpétuer la tradition indienne des îles. La culture d'origine est célébrée par des rites hindouistes, dans un temple, tous les dimanches. Sylvestre Ramsaran, « qui n'intéressait pas vraiment son père », et que les maîtres des

---

<sup>142</sup> Ronnie Scharfman, « Au sujet d'héroïnes péripatétiques et peu sympathique », in *Maryse Condé une nomade inconvenante*, op.cit., pp. 141-148. Ronnie Scharfman est professeur de littérature francophone à Purchase College-SUNY (Etats-Unis).

<sup>143</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 23.

écoles « *interrogeaient pour la forme trois fois par trimestre* »<sup>144</sup>, avait pris la fuite durant la séance rituelle de sacrifice ; il ne supportait pas le sang giclé : cette fuite est le refus d'une identité filiale, héréditaire, et Sylvestre Ramsaran, en renonçant aux cultes des Anciens, interrompt la propagation à travers des générations. Car, depuis ce jour, chaque fois « *que les Ramsaran étaient réunis, ils ressortaient, exhumaient cette histoire.* »<sup>145</sup> L'instabilité des liens de parenté, conséquence de l'irresponsabilité patriarcale, explique dans *Desirada Les derniers rois mages* comme dans *Traversée de la Mangrove*, la crise de l'autorité du père. Le roman antillais révèle cet échec des hommes à assumer les devoirs familiaux, comme l'éducation et l'enchaînement des valeurs d'identité. Dans sa thèse, Françoise Simasotchi-Brones souligne le rôle inimaginable des pères au sein de la famille créole. La figure du père apparaît dans le roman antillais sous le signe de l'anti-père, de père hors structure familiale :

**« Le roman antillais véhicule souvent une image stéréotypée de l'homme antillais : bon amant, bon géniteur, mais incapable d'assumer la fonction du père. L'infidélité sexuelle dans le roman afro-américain est l'apanage du mâle [...] »**<sup>146</sup>

*Commandeur du sucre*<sup>147</sup>, roman du martiniquais Raphaël Confiant, laisse apparaître un espace tragique, celui de la Plantation : un lieu de désordre conjugal, de violence sociale, mais aussi un cadre de l'héroïsme dramatique des ouvrières. Man Sonson accouche dans la Plantation, le père de l'enfant naturel disparaît ; une autre femme, Man Gesner, perd la vie en drainant les cannes à sucre. Tout porte à croire que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart réitèrent les thèmes d'époque, de l'existence créole dans leurs romans : l'absence du père, thème fondamental dans la littérature antillaise, peut l'illustrer, en raison de sa permanence dans les œuvres littéraires: *Un plat de porc...* efface la figure du père dans l'intrigue, parce que la narratrice, Mariotte, comme bien des personnages du roman antillais, n'a pas de père légitime, celui-ci ne s'est jamais présenté et ne se reconnaîtra jamais comme tel.

*Desirada* et *Un plat de porc...* entretiennent dès lors des relations, s'agissant du père naturel, « bon géniteur » ; leurs héroïnes, Mariotte et Marie-Noëlle, s'engagent dans la recherche des « tutélaires ». Leur destin n'est-il pas semblable, c'est l'abandon par leur père qui les embarque dans la même galère. Mariotte soupçonne Raymoninque, un ouvrier révolté condamné d'avoir tué « *le contremaître de l'usine Guérin* »<sup>148</sup>, d'être son vrai père. L'affection qu'il nourrit à l'endroit Mariotte est passionnante, elle se traduit par des regards tendres, par un attachement digne d'un père, Mariotte en conclut : « *ça m'avait fait une impression étrange de compter secrètement Raymoninque parmi mes*

<sup>144</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, op.cit., p.132.

<sup>145</sup> Ibid., p. 133.

<sup>146</sup> Françoise Simasotchi-Brones, *Personnages romanesques et sociétés antillaises*, op.cit., 2000, p.373.

<sup>147</sup> Raphaël Confiant, *Commandeur du sucre*, Paris, Ecriture, 1994.

<sup>148</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 79.

*présupposés pères.* »<sup>149</sup> L'impression ne sera jamais confirmée. Marie-Noëlle, à son tour, revenue à la Guadeloupe, ne connaîtra pas les secrets de sa naissance. Le doute porte sur un personnage, Gian Carlo, un bijoutier italien venu s'installer dans l'île de la Désirade. Le récit de Nina, amie d'enfance de Reynalda, soulève tout soupçon sur la paternité de Marie-Noëlle : « *Je ne peux t'offrir que la vérité. Je ne peux te raconter que ce qui est arrivé. Gian Carlo n'a jamais été ton papa. Qui c'est ? Seule Reynalda le connaît et peut le dire. Gian Carlo n'a jamais mis la main sur elle.* »<sup>150</sup> L'esclavage engendra l'instabilité du couple, l'orphelinat de la famille antillaise. Aussi loin que l'on remonte à la période de l'esclavage, on peut constater la coutume relative à la naissance dans les Plantations : les pères ont un rôle réduit, limité à la conception. Et le mariage pour être inexistant, n'en était que plus profitable pour les esclavagistes ; il a fallu multiplier le nombre de travailleurs des Canes. Cette tradition a survécu après l'abolition de l'esclavage, et elle est devenue une activité banale. Régis Antoine replace le désordre conjugal dans ce contexte de l'Histoire des Caraïbes, une situation d'inconstance, forcée ou volontaire, des hommes :

**« L'instabilité des couples a pour origine le viol des femmes-esclaves, le droit de cuissage des maîtres, les lois économiques du système des plantations qui ordonnent aussi bien la disposition des individus que le regroupement des couples ou des groupes de travailleurs. »**<sup>151</sup>

Des écrivains antillais, comme Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, ont symbolisé dans leurs romans la parenté large, élargie par la déstabilisation du couple : les membres de la communauté romanesque, sont la plupart des parents séparés. Maryse Condé donne l'exemple dans *Desirada* : la société décrite est un espace tragique, parce que les pères n'assument pas leur rôle, comme dans *Un plat de porc...* Maurice Le Moine, écrivain et voyageur engagé, explique l'échec des liens familiaux dans son ouvrage *Le mal antillais : leurs ancêtres les gaulois*<sup>152</sup>. Les causes de l'inconscience collective remontent à l'esclavage, les conséquences sont l'absence du père, l'inexistence de la famille, et la généalogie mal assurée :

**« L'inconscient collectif en est demeuré marqué, conforté par l'évolution ultérieure qui a toujours nié à l'antillais, et lui dénie toujours l'accès à de véritables responsabilités. »**<sup>153</sup>

Comme des témoignages du manque de responsabilité paternelle, les romans impressionnent et surprennent par la sincérité des auteurs, par la réalité brûlante, la découverte du « cœur » enflammé de la société, et par les faits qu'ils relatent et qui traduisent l'ignominie des hommes. La filiation engendre une identité collective dans un

---

<sup>149</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 111.

<sup>150</sup> Ibid., p. 202.

<sup>151</sup> 149 Régis Antoine, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe, Guadeloupe-Martinique-Guyane : Anthologie et analyse*, Paris, Servédit, Maisonneuve et Larose, 1998, p. 144.

<sup>152</sup> Maurice Le Moine, *Le Mal antillais : leurs ancêtres les gaulois*, Paris, L'harmattan, 1982.

<sup>153</sup> Ibid., p. 126.

espace insulaire. Mais les liens de parenté unissent la communauté et participent à la recherche des origines. Les personnages romanesques de Maryse Condé ont une obsession de leur histoire parentale. Un des personnages de Maryse Condé dans *Desirada* incarne la lucidité historique : l'obsession ou le désir de découvrir une identité par la parenté :

**« Tous les Guadeloupéens sont parents. Premièrement, ils sont pour la plupart sortis du même ventre-négrier, expulsés au même moment, sur les mêmes marchés aux esclaves. Deuxièmement, dans les plantations, des liens se sont noués entre ceux-là et les autres, promiscueux, proches comme des incestes. »**

154

On retiendra dans les romans des caractéristiques différentes de la filiation. Le résultat est l'hétérogénéité de la société antillaise. Les personnages, comiques, héroïques et tragiques, sont unis par le sang, ils composent un univers solidaire et antagonique. La diversité des aspirations personnelles, dans un espace imaginaire unique, celui des Caraïbes, est à l'origine des séparations, des querelles entre personnages, mais aussi des cohésions. La filiation est traversée par un double affrontement, qui dédouble la recherche des personnages : la lutte des Anciens pour la survie des valeurs héritées, s'oppose à l'affirmation de nouvelles valeurs par la nouvelle génération. Le héros de *Ti Jean L'horizon* veut unir deux mondes imaginaires, historiquement séparés, L'Afrique et les Caraïbes. La même quête révèle des paradoxes dans *Traversée de la Mangrove* et *Desirada* : les personnages sont à la fois des résignés et des révoltés, des déprimés et des éveillés de la société. *Moi, Tituba sorcière...* et *Pluie et vent...* proposent des solutions pour guérir cette pathologie, menaçant la filiation : les héroïnes de ces romans, Tituba et Télumée, s'inspirent de la tradition, léguée par les mères, pour affronter le présent et envisager le futur. *Les derniers rois mages*, négation même de la filiation, présentent des personnages, qui sont des êtres voués à la séparation, leurs aventures s'opposent : Djeré continue toujours d'écrire ses Cahiers, les autres personnages, ses frères, fils et petit-fils, tracent leur destin, en manquant l'œuvre frivole du patriarche la famille. Ce roman rappelle *Les arbres magiciens*<sup>155</sup> de l'écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis : trois frères perpétuent, différemment, l'œuvre patriotique de leur père, dans un contexte tragique, baroque et merveilleux, celui de la dépossession des paysans haïtiens de leurs terres, durant la dictature du roi Henri Christophe : Diogène, le prêtre, participe à la campagne contre les cérémonies du vaudou, il va perdre la raison. Son frère Edgar, l'officier, va être tué, mais le temple sacré sera détruit par les soldats. Seul le troisième frère Carle, le poète, connaîtra une brillante carrière politique, comme un vrai héritage du père. Les romans du corpus, on l'a vu, constituent un théâtre d'expression de ces enjeux identitaires et filiaux. Mais hors de la famille, l'individu se heurte au groupe, à la société, aux valeurs communes adoptées par la communauté. Ce second affrontement, qui est l'altérité, exprime un rapport « problématique » avec autrui, avec soi-même. L'altérité, ou la découverte de l'Autre, pose des questions concrètes liées à l'identité. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart dramatisent, comme expression de la sensibilité créole, la société

<sup>154</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 176.

<sup>155</sup> Jacques Stephen Alexis, *Les arbres magiciens*, Paris, Gallimard, 1957.

humaine, à la recherche d'elle-même, à la recherche de ses repères.

*Le Grand Robert de la langue française*<sup>156</sup> situe l'origine du mot « altérité » au bas latin, *alteritas*, de la racine *alter*, qui signifie « autre ». Le « Même » et l' « Autre » traduisent un rapport dialectique, celui de l'identification de l'individu à une communauté. Quand les représentations imaginaires s'opposent, quand les habitudes sont contraires, et quand l'individu affronte le groupe, on parle alors d'altérité. Il est possible d'envisager un double rapport psychologique et social. C'est un rapport de connaissance, de prise de conscience, de perte ou d'aliénation de soi. On le sait, l'altérité suppose l'identité. Dans les sociétés des Caraïbes, l'altérité obéit à la diversité des usages, à la différence de mentalité, et à l'exubérance de l'imaginaire collectif : voilà le double aspect sociologique et psychologique de l'altérité. Pour le sociologue Lucy Bauget, « *les groupes d'appartenance sociologiques constituent des groupes qui structurent l'identité psychosociale.* »<sup>157</sup> L'univers romanesque des personnages témoigne de cet espace « psychosocial ». La narration emporte les personnages, installe le dialogue et le conflit ; les protagonistes désirent connaître l'Autre, le posséder, les exemples abondent dans les romans.

Récit de recherche, *Les derniers rois mages* s'imposent par la liberté des personnages, par leur pouvoir, leur présence dans la société. Spéro et Debbie illustrent cette présence, cette rencontre avec le monde extérieur, attirés qu'ils par la diaspora noire, à Charleston aux Etats-Unis. Ils découvrent la culture musicale, la culture politique et la culture littéraire. Leur fille Anita, porte le nom d'un chanteur afro-américain de *Blues*, que Spéro aimait beaucoup. Debbie souhaitait avoir un fils, alors elle pensait à des noms comme « Sekou-Jomo-Kwamé-Modibo », des figures de l'idéologie politique et révolutionnaire en Afrique. Maryse Condé construit par là des personnages novateurs, à travers les thèmes de la musique, la littérature et la lecture. Leur vie de passionnés symbolise la recherche de l'âme noire, sa possession. Debbie dévorait des ouvrages écrits par des poètes et des intellectuels noirs de renom:

**« Elle était très fière de sa bibliothèque qui ne contenait pas seulement les romans de Tom Morrison, Alice Walker et autres écrivaines nouveau-nées, mais des pièces maîtresses ; telle une édition originale des éditions de Jupiter Hammon, le premier poète noir, esclave qui vécut à la fin du XVIII e siècle, de l'Autobiographie de Frédérik Douglas et de La Case de l'oncle Tom d'Harriet Beecher-Stowe. »**<sup>158</sup>

En rejetant des valeurs reçues, celles-là antillaises, Maryse Condé engage Debbie sinon dans la quête spirituelle, du moins dans la recherche intellectuelle. Les études libèrent les frontières culturelles, rejettent l'existence purement antillaise. On comprend mieux l'exil de Debbie aux Etats-Unis, tout comme Maryse Condé le vivra de 1953 à 1986 en Afrique, Europe et Amérique. Obsédée par l'identité caribéenne, Debbie la définit comme les valeurs culturelles et intellectuelles du monde noir. Ce n'est pas seulement la recherche

---

<sup>156</sup> *Le Grand Robert de la langue française*, « altérité », Collection, tome1, Paris, Editeur Le Robert, 15 nov. 2001, pour la seconde édition.

<sup>157</sup> Lucy Bauget, *L'identité sociale*, Paris, Dunod, 1998, p. 45.

<sup>158</sup> *Maryse Condé, Desirada*, p. 40.

de ce qui « *rattache chaque culture à d'autres ensembles* »<sup>159</sup>, mais la diversité de l'identité créole, et l'universalité de la culture afro-caribéenne. On retrouve les aspects de la Négritude, mais d'une négritude créolisée, ou du moins affranchie par Maryse Condé. Pour Senghor la Négritude contemple le nègre dans sa culture, admire la reconnaissance de celle-ci, la fierté d'être noir. Pour Aimé Césaire, c'est la revendication d'une identité noire, à partir du rejet de la culture occidentale, du refus de l'aliénation morale. Maryse Condé adopte la position différente de celles-ci. Elle dépasse ces deux tendances, et elle les examine dans la position même de Debbie. Le ridicule et l'ironie rendent impossible la recherche de l'identité noire, libérée ou condamnée par le métissage et la post-modernité. L'écrivain mexicain Carlos Fuentes définit dans *Le Sourire d'Erasmus* un contexte « polyculturel » et « multiracial »<sup>160</sup> qui caractérise l'Amérique ibérique. Maryse Condé appartient mentalement à ce contexte, comment en pourrait-il être autrement pour ces personnages ?

L'arrivée de Ti Jean, dans le village d'*Obanishé*, symbolise la découverte d'une communauté traditionnelle, les racines culturelles du héros s'enfoncent dans cette communauté-là, qui lui jette sur la figure le terme « étranger ». Cette exclusion souligne la problématique de l'altérité, comme rapport de conflit entre le « je » et le « nous » : « *qui es-tu, qu'espères-tu trouver parmi nous ?* »<sup>161</sup>, lui demande le plus vieux et le plus sage du village. Le vocable « altérité » expliquerait-il la théorie des origines raciales et des différences ethniques ? Ti Jean veut détruire les barrières culturelles, c'est pour affirmer son appartenance à cette culture primitive. Dans *Traversée de la Mangrove*, les origines, célébrées par Simone Schwarz-Bart, s'affrontent dans une même communauté, Rivière au sel, sans déplacement véritable des personnages. Les habitants y sont condamnés à vivre en communauté, malgré la méfiance envers l'Autre. Ti Jean L'horizon découvre un autre univers géographique, imaginaire, auquel il s'identifiera. Les gens de Rivière au sel, quant à eux, ont une appartenance historique à la même identité créole, aux mêmes modes de vie, à un même espace fondamental. Dans ce roman, Maryse Condé a dramatisé les liens sociaux et humains, liens irréalisables.

L'anthropologue François Laplantine démontre cette difficulté à fusionner les consciences individuelles. Le phénomène est à l'origine de l'abondance des identités, quand chaque individu possède sa propre analogie psychologique. Le groupe social, c'est l'association des identités ; on pourrait dire la communion des membres, « *non pas l'un ou l'autre, mais l'un et l'autre, l'un ne devenant pas l'autre, l'autre ne se résorbant dans l'autre.* »<sup>162</sup> *Traversée de la Mangrove* se résume à une traversée impraticable, les personnages incapables de traverser les barrières individuelles. L'auteur ne résout pas le problème, quand la créolité se situe au cœur du théâtre social, lieu d'expression du rituel

<sup>159</sup> Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, op. cit., p. 46.

<sup>160</sup> Carlos Fuentes, *Le Sourire d'Erasmus : Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, Paris, Gallimard, 1992, p. 12.

<sup>161</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 147.

<sup>162</sup> François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Éditions Le Pommier, 1999, p.32.

quotidien, la division de la communauté, l'exclusion sociale. Moïse Maringouin, le facteur, est la figure de l'exclu, qui vit durement son identité. Francis Sancher se méfiait de lui, ne l'écoutant pas lorsqu'il parlait. Les femmes du village « *lui barraient l'entrée de leurs cœurs, de leurs couches* »<sup>163</sup>. Les hommes « *se moquaient de lui et qu'au fil des années ses rêves avaient séché.* »<sup>164</sup> Il rappelle un autre personnage du roman, Lucien Evariste, l'écrivain qui n'écrit pas, vivant péniblement le rapport avec l'Autre, dont découle pourtant sa prétendue identité d'écrivain. Lucien Evariste racontait à longueur de journée qu'il travaillait sur un roman. Cet exercice à l'écriture lui a valu les railleries de la société :

**« Un écrivain est-ce donc un fainéant, assis à l'ombre de sa galerie, fixant la crête des montagnes des heures durant pendant que les autres suent leur sueur sous le chaud soleil du Bon Dieu ? »**<sup>165</sup>

La création d'une identité collective, dans une société antillaise, est menacée par les préjugés et les clichés. Les personnages sont conscients de la différence de culture. Certains rejettent la culture de l'Autre, comme dans *Un plat de porc...*, *Moi, Tituba sorcière...*, d'autres la dépassent comme dans *Desirada* et *Les derniers rois mages*. Des personnages comme Mariotte, Marie-Noëlle et Tituba découvrent l'étrangeté de leur être, dans une société qui s'oppose aux réalités créoles. C'est pourquoi l'altérité engage l'identité sociale des personnages dans ces romans. *Moi, Tituba sorcière...* le confirme, le texte justifie le principe d'opposition, que Lucy Bauguet analyse comme la création d'une « *identité positive en définissant un groupe opposé ennemi.* »<sup>166</sup> Tituba, accusée de sorcellerie, quitte la Barbade natale, pour le village de Salem, elle sera jugée dans le commune. La reconnaissance des racines et le refus des mœurs coloniales s'affrontent, chez Tituba, comme drame intérieur. Mariotte découvre l'angoisse du temps et s'adonne à la rêverie, quand Tituba rejette la sphère du Colon, et lutte pour le retour à la Barbade. Lucy Bauguet semble donner raison à ces deux figures de l'identité, quand il sépare la reconnaissance des valeurs internes du rejet de l'inconnu :

**« Dans la quête ou lutte pour l'identité, se jouent la définition, la modification, la gestion des frontières entre ce en quoi le sujet se reconnaît : ce qui est soi qu'il inclut comme interne, et ce en quoi le sujet ne se reconnaît pas qu'il exclut en externe. »**<sup>167</sup>

Lucy Baudet analyse la notion d'appartenance, comme phénomène générateur de l'identité sociale de l'individu. Mais es critères *objectifs*, comme l'appartenance à une même culture, langue, société, ne suffisent pas à définir l'identité de l'homme antillais, du moins dans les romans du corpus. La vision de l'Autre bafoue les critères *objectifs*. Par exemple, la perception individuelle de Mariotte creuse l'abîme qui la sépare de l'hospice,

---

<sup>163</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 30.

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Ibid., p. 30.

<sup>166</sup> Lucy Bauguet, *Métamorphoses identitaires*, Bruxelles, Presses Universitaires Européennes, 2001, p. 85.

<sup>167</sup> Ibid, p. 74.

dans *Un plat de porc...* La découverte culturelle engendre la percussive émotionnelle du personnage, blessé dans son identité culturelle, rejeté dans l'hospice, un « dortoir », un « trou ». Chaque pensionnaire occupe une chambre, avec un lit et une table. Mariotte est la figure de l'étrangère, de l'exclue :

**« Seule antillaise de l'hospice, j'ai droit au titre exclusif de « Doudou », et M. Moreau fait appel à mes témoignages pour authentifier ses descriptions les plus mirobolantes de la vie tropicale. Je lui dois la crainte qu'inspire à Mme Bitard ma pratique supposée de l'envoûtement par effigie, photos, rognures d'ongles, etc. »**

168

Autre caractéristique de l'altérité : ce roman de Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, situe le drame de l'identité dans le mélange des cultures. L'hospice est le lieu de la névrose narrative, du tamponnement des cultures, de la rencontre des civilisations. Mariotte subit le heurt, expérimente la rencontre, elle en sort névrosée. Roland Barthes l'évoque dans *Mythologies*<sup>169</sup>, il représente la planète Mars comme un double de la Terre. Les extra-terrestres présentent des similitudes émouvantes avec les êtres humains. C'est l'allégorie du processus d'identification et de la crainte de l'Autre. Car, « *c'est l'un des traits constants de toute mythologie petite-bourgeoise, que cette impuissance à imaginer l'Autre* »<sup>170</sup>, écrit Roland Barthes. La même souffrance morale hante le personnage de Maryse Condé, Tituba. Avec des accents mélancoliques, elle confesse son désarroi du milieu. Elle appréhende la société aliénante et affirme la dignité humaine, comme l'oiseau enfermé dans la cage chante pour recouvrer la liberté :

**« Je hurlai et plus je hurlais, j'éprouvais le désir de hurler. De hurler ma souffrance, ma révolte, mon impuissante colère. Quel était ce monde qui avait fait de moi une esclave, une orpheline, une paria ? Quel était ce monde qui me séparait des miens ? Qui m'obligeait à vivre parmi des gens qui ne parlaient pas ma langue, qui ne partageaient pas ma religion, dans un pays malgracieux, peu avenant. »**<sup>171</sup>

Lucy Bauguet aboutit à la conclusion suivante : les identités sociale et individuelle s'affrontent tout en s'excluant : « *les identités sociale et personnelle sont concurrentes pour l'accession à une identité positive.* »<sup>172</sup> Ce conflit construit l'identité de l'individu ou l'affaiblit, l'homme antillais réadapte les réalités objectives. On parachève à la création d'une identité, née de l'affrontement entre des réalités culturelles, sociales, linguistiques différentes. Le roman de Maryse Condé, *Desirada*, fournit l'exemple de l'identité positive, acquise par les deux héroïnes. En révisant la parenté, ou du moins les liens biologiques, Maryse Condé engage les personnages dans l'instruction : celle de la différence culturelle, de l'opposition sociale, qui amène Ronnie Scharfman à développer la

<sup>168</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 31.

<sup>169</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>170</sup> Ibid., p. 44.

<sup>171</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, pp. 81-82.

<sup>172</sup> Lucy Bauguet, *L'identité sociale*, op.cit., p. 85.

découverte de l'ailleurs par les personnages de Maryse Condé. Elle analyse la révolte des héroïnes de *Desirada* sous l'angle de la libération, mais aussi de la naissance d'une identité :

**« Au cercle vicieux de l'héritage transmis par la violence sexuelle. Cette interruption généalogique n'est plus vécue comme incurable traumatisme mais plutôt comme la promesse d'une production culturelle libérée de la tyrannie identitaire. »**<sup>173</sup>

La découverte de l'ailleurs inexistant dans *Pluie et vent...*, se résume à la totale possession du jardin créole, de la case, la terre natale, des thèmes de l'identité-racine qui exaltent les croyances de Télumée, celles du pays créole. Le roman de Patrick Chamoiseau *Texaco* présente les mêmes apparences symboliques de l'identité-racine : comme Télumée, Marie-Sophie Laborieux n'oublie pas sa généalogie qu'elle raconte, dans un style créolisé, une révélation des réalités les plus sombres de la ville ; le titre éponyme annonce au lecteur les aventures narratives dans Texaco, ville coloniale aux apparences décevantes et attirantes : au-delà, ce sont l'histoire de la Martinique, les révoltes, l'esclavage, l'entassement des cases, la recherche d'une unité et d'une cohésion sociale qui rehaussent la narration. *Texaco*<sup>174</sup> est la ville métaphore la créolité qui est avant tout, pour Patrick Chamoiseau, la marque de la parole des ancêtres, dépositaires du savoir : « ceux-là [les ancêtres] savaient des choses que l'on ne doit pas savoir. Et ils faisaient vraiment ce que l'on ne peut pas faire. Ils avaient mémoire des merveilles oubliées. »<sup>175</sup> La grand-mère, Reine Sans Nom, est la vieille sage, conservatrice du savoir oral dans *Pluie et vent...*

Les romans éclairent, en quelque sorte, le concept de « l'altérité » et celle de l'identité créole qui l'entoure, en présentant des personnages identitaires. Des différences, au niveau de la psychologie des personnages, de leurs motivations, opposent les romans : *Les derniers rois mages* démontrent la vraie identité, il faut la retrouver dans la rencontre avec l'Autre. Les deux auteurs, André et Simone Schwarz-Bart, exposent les dangers du désir de l'Autre dans *Un plat de porc...* La différence de culture ne passionne pas les deux femmes, Mariotte et Tituba. Elles sont obsédées par leur héritage culturel et traditionnel. Les personnages de *Desirada* s'engagent dans la conquête d'un imaginaire différent, loin de l'univers des Antilles. Malgré ces dissemblances, les romans ont en commun la recherche de l'identité par l'altérité. Les textes se lisent comme la découverte d'une culture, d'une communauté, d'un peuple et des mentalités qui les caractérisent. La littérature est pour Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart un lieu de rencontre, mais aussi de connaissance de l'Autre, dans sa conscience et dans sa culture. Jean-Jacques Lecercle, dans un entretien « *Littérature et altérité* », formule ce lieu de découverte, et de connaissance de l'Autre que structure la littérature : « la vraie littérature n'est pas le lieu de revendication d'identité mais plutôt le lieu de contact faste avec l'altérité. »<sup>176</sup> Les

<sup>173</sup> Ronnie Scharfman, « Au sujet d'héroïnes péripatétiques et peu sympathiques », in Maryse Condé *une nomade inconvenante*, pp. op.cit., 141-148.

<sup>174</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>175</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p.45.

romans de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart entraînent le lecteur dans une double aventure : les personnages revendiquent leur identité, d'une part, ils éprouvent la lassitude morale et physique, d'autre part. Il y a lieu alors d'approfondir cette identité des personnages, de comprendre ces caractéristiques, c'est pour mieux apercevoir les figures féminines comme masculines dans les romans.

## B. La crise de l'identité des personnages

---

Entre Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, il y a au moins deux repères en commun : l'approche de l'identité des personnages et l'harmonie mal vécue. De la vie des personnages de *Traversée de la Mangrove*, *Pluie et vent...*, *Ti Jean L'horizon*, *Desirada*, *Moi*, *Tituba sorcière...*, *Les derniers rois mages* et *Un plat de porc...*, les auteurs ne diront pas tout, ils n'évoqueront pas toute leur existence. Et les éléments qu'ils choisiront de deviner seront déterminés par l'intention, bien précise, de canaliser les caractéristiques de cette identité en décrépitude. Il leur a fallu trouver des motifs pertinents, adaptés et, peut-être, justes, pour sortir les personnages de cette éternelle quête d'identité, un thème qui traverse, presque, tous les romans de la littérature antillaise. Mais quels sont ces motifs exposés, ces prétextes destinés à rompre la tradition littéraire de la quête, ces origines d'une identité qui présente bien des particularités ? Il ne s'agira pas, pour les auteurs, de dresser des « biographies », cela implique des conceptions claires de la vie ; pas davantage d'un déballage, d'une exhibition de la vie, passée et présente, des personnages antillais, le pathétique risque de combler cette exposition. Il s'agira plutôt de choisir, dans l'existence de tous les personnages, telle circonstance heureuse ou malheureuse, lamentable et déplorable, mais toujours significative de leur misère, de leur désir de grandeur. Surtout des contingences caractéristiques de l'intention des auteurs : les femmes et les hommes ne partagent pas les mêmes identités ; cette approche différente aboutit à une vérité, celle d'une identité en crise, qui concerne aussi bien les personnages féminins que masculins. Avec Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, les symptomatiques de l'identité féminine sont typiques dans la littérature antillaise. Avant ces auteurs, aucun texte littéraire n'avait presque pas révélé des détails aussi profonds, aussi minutieux, et des figures féminines si saisissantes qu'elles font apparaître le drame qui défie leur identité.

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont su observer le déroulement de la vie des femmes. Parce qu'elles ont pu arranger, dans les récits, les faiblesses de cette vie, les causes sont scrutées, sans complaisance et sans un masque des zones d'ombre. À la singularité de leurs expériences, les auteurs ont projeté, avec une souplesse remarquable, toutes les oppressions, toutes les exactions commises sur les femmes, jusque-là silencieuses. On est loin de la violence des textes de Gisèle Pineau, notamment la férocité des hommes, condamnée par cet auteur dans *L'espérance-macadam*<sup>177</sup>, ou des goûts pour le féminisme qu'on peut découvrir dans *La grande drive des esprits*.<sup>178</sup>

<sup>176</sup> Alexandre Prtojevic, Entretien avec Jean-Jacques Lecercles « Littérature et altérité », entretien publié sur le site Internet [www.vox-poetica.org](http://www.vox-poetica.org), consulté le 13 janvier 2003.

<sup>177</sup> Gisèle Pineau, *L'espérance-macadam*, Paris, Stock, 1995.

L'avilissement des femmes réclame l'imagination de Gisèle Pineau. Il y a donc une lecture propre aux romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, celle de l'analyse des femmes, victimes d'une double oppression : la société et les hommes. Mais un fait commun réunit les écrivains femmes des Antilles : la peinture morale des mères révèle l'amertume ; et les auteurs, loin d'adopter des positions révolutionnaires, retenons l'exemple de Simone Schwarz-Bart, font de cette toile psychologique un constat, une observation ; Maryse Condé, à propos des écritures féminines, ne soutiendra pas le contraire dans son essai *Le Roman Antillais* :

**« A travers leurs œuvres si différentes soient-elles, se retrouvent les mêmes thèmes : émascultation du mâle antillais, difficulté d'édifier l'avenir avec lui, virulence des préjugés de couleur, misère et deuil. Peu d'entre elles se révoltent. Elles constatent. Elles déplorent. Ce sont des écrits marqués d'une sorte de fatalisme, et même de résignation [...] Toujours est-il que la littérature féminine des Antilles a un étrange parfum d'amertume. »**<sup>179</sup>

La fiction désamorce la radicalité des faits, de l'amertume, et les formes narratives, choisies par Simone Schwarz-Bart et Maryse Condé, écartent la rigueur d'une oppression, qui construirait l'ultime caractéristique de l'identité féminine. Les stratégies narratives séparent les oppressions de toute évocation pathétique, de toute dramatisation de la souffrance, de toute exagération de la misère qui terrorise les femmes.

On sait comment Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont caractérisé l'identité masculine contre le modèle des femmes : plus les femmes s'enfoncent dans les « bas-fonds » de la société, plus les hommes aspirent à la grandeur, et plus leur désir de se hisser au sommet de la société s'agrandit. Les auteurs construisent toute une gamme d'actions, de la lutte à la révolte, du rêve au voyage, pour tenter de fixer l'ambition démesurée des hommes, insatisfaits de leur sort, à l'image de Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove* ; des êtres avides de noblesse, à l'image de Djeré dans *Les derniers rois mages* ; des héros soucieux de paraître, à l'image de Ti Jean, le voyageur passionné, l'explorateur des univers visibles comme invisibles. Les exemples abondent dans les romans. D'une part, les auteurs cherchent à dépeindre les chemins déroutants qu'empruntent les hommes ; d'autre part l'ambition, comme quête d'identité, n'existe que par rapport au jeu d'influences entre les personnages, à la défaite des femmes ; Tituba et Télumée n'ont-elles pas haï la société masculine ?

Les conséquences sont la crise des identités, la dégringolade des valeurs, des décadences dévisagées comme une ironie, car l'oppression des femmes, c'était pour aboutir à l'effondrement de la société créole, celle-là décrite dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Et c'était pour approcher l'échec que d'accorder aux désirs des hommes une valeur littéraire, si attachante qu'elle révèle des ouvertures. L'identité s'ouvre sur d'autres caractéristiques, les hommes et les femmes sont condamnés à une seule réalité, celle de leur identité en crise, des vérités littéraires s'exposent : vérité sur les personnages qui ne peuvent raccorder leur être au monde, sur les romans qui créent des passages entre l'identité et la condition humaine,

<sup>178</sup> Ibid., *La grande drive des esprits*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1992.

<sup>179</sup> Maryse Condé, *Le Roman Antillais*, Paris, Editions Fernand Nathan, « coll. Classiques du Monde », 1977, tome 1, p. 11.

sur les auteurs qui refusent d'idéaliser la réalité, mais ils la dépeignent comme une suite de sensations. C'est pour conjindre identités, déceptions, quêtes, aspirations, dans des textes qui les symbolisent et les distancent. Autant dire que le thème de l'identité est un imaginaire pour aboutir à ces vérités.

### a. Les personnages féminins victimes de l'oppression

Il faut voir dans l'oppression la composante de l'identité des femmes, et non pas la description comique de leur destin. C'est pour des raisons liées à l'identité que Maryse Condé a construit des épisodes sur la femme, à la manière de Simone Schwarz-Bart qui prolonge, dans ses textes, les origines et l'actualité des histoires féminines, sanglantes et cruelles. Mais c'est à l'intérieur de la narration que se trouvent ces souvenirs de femmes avilies, dans les rapports entre la réalité et la perception des auteurs. On comprend pourquoi l'oppression permet à Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart de reprendre les mêmes thèmes, de les transformer, et de les coordonner.

Une manière d'aborder cette thématique de l'oppression dans les romans : la possession sexuelle de la femme, les auteurs ne l'ont pas occultée dans les textes. Ces derniers dévoilent ce qu'Edouard Glissant, Aimé Césaire et Patrick Chamoiseau avaient masqué dans leurs œuvres, le pouvoir sexuel des hommes était comme censuré et tabou. Pour enlever ce masque, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont trempé leur plume au cœur des conflits, les femmes en sont les vaincues, les victimes. On retiendra, dans *Les derniers rois mages*, l'exemple de Spéro, mauvais mari et dégoûtant père, qui abandonne sa femme, pour rejoindre une autre, Jeanne, « *quand les premières douleurs avaient pris Debbie* »<sup>180</sup>, la femme délaissée. L'essentiel ne réside pas seulement dans l'abandon, mais encore dans l'affliction, le sentiment d'être trahie, les traits physiques de Debbie le démontrent : « *ses yeux étaient secs, comme si la trop facile consolation des larmes lui étaient refusée, noirs, ternis par une désespérance sans fond.* »<sup>181</sup> Dès lors, le viol est révélateur dans *Moi, Tituba sorcière...*, parce qu'il exprime la force des hommes, reflète la puissance masculine, et suggère la violence des mâles dans une société antillaise et parallèlement romanesque : les hommes « *n'aiment pas. Ils possèdent. Ils asservissent* »<sup>182</sup>, tel est le jugement de man Yaya sur les mâles. Le roman tout intégral donne cette impression du drame, Christopher s'exulte de ses conquêtes nombreuses, il se « *tourne et se retourne sur sa couche et n'a plus goût à ses femmes.* »<sup>183</sup> Impression aussi de l'ironie, puisque Tituba, trompée, abusée plusieurs fois, violée par les hommes, se plaint de son sort, et pour prouver ses ardeurs sexuelles, elle se compare à une bête de somme, Tituba croit ne pas encore être « *défaite, déjetée comme une monture qui a porté de trop lourds fardeaux.* »<sup>184</sup> Pour comprendre cette métaphore animale, on

<sup>180</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 235.

<sup>181</sup> *Idem.*, p. 278.

<sup>182</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 29.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 268.

peut rappeler les origines paternelles incertaines, la naissance de l'enfant naturel dans *Un plat de porc...*, un scénario se construit, une enquête s'ouvre, mais Mariotte continuera de multiplier le nombre de ses pères présumés : « *J'aimais Milo, ça m'avait fait une impression générale de compter secrètement Raymonique parmi mes présumés pères.* »<sup>185</sup> Et l'auteur continuera de renforcer, dans cette image bestiaire, le désordre social, l'instabilité conjugale, l'absence des pères et l'abandon des femmes ; la société antillaise, celle-là reflétée dans les romans, ne masque pas ces déséquilibres.

Cette possession sexuelle a ses origines, elle remonte à la période de l'esclavage, aux temps de l'objet sexuel et du bétail humain qui caractérisaient la femme esclave. Vouée à satisfaire les fantasmes érotiques des Maîtres, la femme était plus qu'une esclave, une servante, elle était une propriété sexuelle : il fallait développer le « cheptel humain », la population esclave. La femme fut contrainte à ce rôle, à la procréation forcée, et plus tard, malgré l'abolition de l'esclavage, la coutume continuera, les esclaves libérés se substitueront aux Maîtres, et les femmes se plieront à leur cupidité. Pourquoi ne pas déchiffrer, dans cette oppression sexuelle, le complexe d'Œdipe, le destin tragique de ce personnage mythique, qui tuera son père, sans le savoir, et épousera sa mère ; telle était la prédiction de l'Oracle. Le père, l'ennemi à abattre, la personne à tuer, l'objet de toutes les jalousies, symbolise l'esclavagiste, qui possédait la femme, l'objet de toutes les convoitises. Il faut détruire le mystère érotique, renverser les rôles, violer les règles, et c'est pour protéger le sujet post-esclavage antillais dans son nouveau rôle, car il a détrôné son Maître : il s'est accaparé de son rôle, celui de l'inconstance. On comprend pourquoi dans *Desirada* Maryse Condé expose, en tableaux organisés, cette servitude, quand elle évoque la légèreté des mœurs, surtout celles de Nina qui « *n'avait jamais su qu'écartier les jambes, se faire prendre par des hommes et empocher des salaires de misère.* »<sup>186</sup> Et quand elle souligne le péché de la chair, les femmes de Grande-Anse l'ont banalisé, l'histoire leur a donné raison : « *Ce péché-là, tout le monde le commettait à la Guadeloupe. Je n'étais pas la première à avoir un bâtard et je ne serais pas la dernière.* »<sup>187</sup> Dans cet abandon à la pente des fantasmes sexuels, Maryse Condé recourt à une description érotique, et en exhibant, sans tabou, les penchants d'une femme, elle rappelle cette oppression charnelle de la femme antillaise :

**« Je m'étais sur le vaste lit en bois de combaril, la moustiquaire pareille à un ciel au-dessus de ma tête. Ah ! Il me semblait que l'amour avait un autre goût dans ce lit-là. Il me semblait qu'un Kimbwa m'avait transformée du jour au lendemain et que d'esclave, de bonne à tout faire, j'étais devenue la maîtresse. Libre de prendre mon plaisir. Je n'étais plus Nina. Je me gênais plus pour crier, faire toutes sortes de bruits. J'étais un cheval sans frein ni licou qui galopait dans le plaisir. »**<sup>188</sup>

<sup>184</sup> Ibid. p. 234.

<sup>185</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 111.

<sup>186</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 107.

<sup>187</sup> Ibid., p. 189.

Au vrai, les corps féminins rencontrent leur double dans les romans : les hommes, des bourreaux, sacrifient les femmes sous l'autel de la pulsion, et Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove* ne calmera jamais ses ardeurs sexuelles, jusqu'à sa mort : les « filles engrossées, les vierges dépuclées, les enfants sans papa »<sup>189</sup>, telle se présente son œuvre posthume. Lucien Evariste prendra sa défense, en replaçant l'inconstance ou l'adultère dans les réalités antillaises : « Dans ce pays, la vie sexuelle de tout homme est un marécage dans lequel il ne fait pas bon mettre le pied. Pourquoi prétendez-vous assécher celui-là ? »<sup>190</sup> D'où l'importance du jeu des enfants, Anatole et Elvina, dans *Ti Jean L'horizon*, l'ironie dans leurs propos caractérise la « maison », métaphore dégradante de la femme antillaise :

**« Veux-tu que je te dise ? Ta maman est une maison qui se fait ouvrir par n'importe qu'elle tôle, n'importe qu'elle paille ; tous les hommes vont vers elle, c'est malpropre. »**<sup>191</sup>

L'image du fruit pressé jusqu'à la perte de la saveur, traduit au-delà de l'humour, au-delà du divertissement des enfants, une des réalités antillaises, une des composantes de l'identité des femmes :

**« C'est un fruit à saveur déjà passée et qui tourne en eau, elle peut bien rester jusqu'à la fin des temps sans qu'aucun ne la visite. Ma mère n'est jamais montée sur un toit pour héler un homme, mais prends bien garde, Anatole, prends bien garde que ça n'arrive à la tienne. »**<sup>192</sup>

Autre caractéristique de cette identité trouble des femmes, l'oppression sexuelle s'ouvre sur une domination plus grande : la bêtise des hommes, et l'emprise totale des mâles sur les femelles. C'est le prétexte des auteurs pour replonger dans la société antillaise, mais aussi leur motif pour dépeindre les rapports humains, pervertis par le « machisme », ternis par le mythe, peu fondé, de la puissance mâle qui résulte, d'une part, de la force physique des hommes et, d'autre part, de la sensibilité morale des femmes. Ce mythe-là correspond bien aux contextes géographique, social et culturel des Antilles, parce que la fermeture des îles engendre des conflits de toutes sortes ; les hommes sont les maîtres des relations conjugales, là où la soumission des femmes est un héritage culturel, un devoir traditionnel. Mais dans le contexte des romans, ce mythe est restreint, et les auteurs ne donnent pas l'impression de l'idéaliser ; ils s'éloignent de toute évocation qui condamnerait, avec fermeté, les hommes, de toute allusion qui aboutirait à une revanche. La démarche des auteurs est claire : démontrer, dans les textes littéraires, les tares de la société créole, les défauts dans les comportements psychologiques, sans soulever l'opposition des sexes. Cette démarche est alors de figurer des femmes victimes dans des

<sup>188</sup> *Ibid.* p. 198.

<sup>189</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 11.

<sup>190</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, op. cit., p. 11.

<sup>191</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 79.

<sup>192</sup> *Ibid.*

romans, de conjoindre le pathétique, le troublant et l'émouvant. Les textes abordent sans complaisance toutes ces violences physiques et morales : Télumée ne brise pas les règles sociales, elle ne rompt pas la tradition, et son mari Elie continue de la battre, de renverser la nourriture ; les scènes de ce drame quotidien sont affreuses et elles se déroulent dans l'espace de la case, le plus souvent durant la nuit. Télumée ne comprend pas les réactions de son mari, et à chaque fois que « *je lui tendais sa vieille gamelle des bois, il la saisit de mes mains avec violence et la jeta par terre.* »<sup>193</sup> Rien n'est encore plus suffoquant, plus désespérant et plus accablant que les assauts d'un mari, durant une nuit calme, les agressions physiques qui dérèglent le système social :

**« Cette nuit-là, Elie rentra encore plus tard qu'à l'ordinaire, et me tirant du lit, il commença à me frapper avec acharnement, sans émettre une seule parole. De cet instant date ma fin et désormais honte et dérision furent mes anges et mes gardiens. »**<sup>194</sup>

Aucun lien possible n'est identifiable entre le courage de Télumée, son abnégation, et la terreur exercée par un mari provocateur, la souplesse ne caractérise pas son comportement. Deux signes différents, puisque la raideur du mari aboutit à la violence, et les convictions morales de Télumée n'interdisent pas la résignation ; le silence est la seule solution, car Télumée accepte son sort, bien qu'elle porte un regard de mépris sur les hommes, sur leur tyrannie. L'exemple de Tituba, dans *Moi, Tituba sorcière...*, pourrait être révélateur de cette tyrannie, l'un des grands sujets de Maryse Condé, développés selon les points de vue d'une seule narratrice, juge de son époque, de sa société. Tout commence de manière assez ordinaire : la mort de la mère conduit la fille à la révolte, elle est arrêtée, jugée et condamnée. La force du roman réside dans la lucidité de la narratrice, dans les évocations de l'esclavagisme : « *les calèches des maîtres et les chevaux de leurs hommes de police, armés de mousquets et suivis de chiens aux aboiements furieux* »<sup>195</sup>, mais surtout cette puissance réside dans les évocations d'un monde inégal dans ses valeurs, injuste dans la part belle faite aux hommes. On sait comment Simone Schwarz-Bart a repris toutes ces questions dans *Un plat de port...*, elle dépeint la tragédie dans une société antillaise : « *Martinique aux multiples races engagées dans un corps à corps incessant, où les armes du sexe sont forgées dans l'acier du mépris !* »<sup>196</sup> On sait aussi comment cet auteur a symbolisé « *cet univers peuplé de démons* »<sup>197</sup>, c'est pour lutter contre la fatalité, à condition que le roman détruise les préjugés, et à condition que l'œuvre établisse une distance par rapport aux « stéréotypes » sur la soumission féminine. Cette distance se double, dans *Desirada* de Maryse Condé, d'une révolte, et Reynalda n'a emprunté les chemins de l'exil que pour

---

<sup>193</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 149.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>195</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière*, p. 241.

<sup>196</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 122.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 77.

affirmer sa liberté, son indépendance, elle a déchiré, dans un dernier sursaut d'orgueil, les liens oppressifs avec le pouvoir étouffant des hommes, qu'elle a fui et délaissé, loin derrière elle, aux Antilles :

**« Je fais ce que je veux, comme je veux, quand je veux. Pendant des années, les gens m'ont traitée comme un chien. Ils me jetaient leurs paroles comme des os à ronger et me commandaient. »**<sup>198</sup>

Fondé sur l'émotion et la psychologie des femmes, *Desirada* aborde des thèmes aussi fondamentaux que la trahison, la déception, la violence, des sujets aussi littéraires que la peinture morale des personnages féminins opprimés, opprimés et dominés. Cette représentation se lit à plusieurs niveaux : d'abord psychologique, parce que l'auteur multiplie les chocs et les ruptures, des heurts provoqués par la prostitution, nécessaire à l'éducation des enfants sans père légitime, comme Marie-Noëlle. Rappelons que la rupture familiale engendrée par le départ inévitable de Reynalda, terrorisée et haïe, est l'origine de l'exil définitif, partir pour ne plus revenir. Cette peinture révèle des caractéristiques sociales, le drame de la vie condamne les personnages féminins à expier les crimes passés, ils vivent l'expérience de la misère plus que les hommes, si ces derniers, il est vrai, sont à l'origine de l'indigence. Au niveau religieux, il y a un fantasme qui conforte les femmes dans l'obéissance, un fanatisme qui les exhorte au silence, à la passivité, condamnée par Reynalda, mais acceptée par Ranélise et Nina, de même que toutes ces autres femmes très croyantes des *Derniers rois mages*, si fidèles au roi qu'elles le suivront, à sa mort, jusque dans la tombe :

**« Quarante et une de ses épouses avaient sur leur demande été mises en terre avec lui tandis que deux cent autres d'entre elles se donnaient la mort par empoisonnement ou par tout autre moyen. »**<sup>199</sup>

Autre forme d'oppression altérant l'identité des femmes : les traditions sociales et le poids de la société conduisent à des interrogations sur la condition féminine. De ce poids, naît une lassitude permanente. Et des traditions, résultent des espaces impartis à la femme, l'espace de la cuisine, pour les travaux domestiques, l'espace de la case, pour l'éducation des enfants, et l'espace de la Plantation, pour la survie quotidienne. Le lyrisme dans l'expression de ces particularismes est révélateur : le pathétique se mêle au fardeau, et la transgression des espaces et des rôles est impensable. On comprend pourquoi Maryse Condé donne à lire, dans *Desirada*, le spectacle des femmes de la Désirade qui « charroyaient des seaux d'eau sur leur tête depuis la ravine Cybèle »<sup>200</sup>, et pourquoi cet auteur expose le théâtre des champs, le travail des femmes fatiguées de « s'échiner sur du maïs, du manioc ou des poids qui rapportaient à grand-peine de quoi manger. »<sup>201</sup> Le conte de *Ti Jean L'horizon* prolonge cette pauvreté, cette misère sociale, similaire à une prison de l'âme, à un huis clos tragique. Il faut comprendre les intentions de Simone

<sup>198</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 62.

<sup>199</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 145.

<sup>200</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 186.

<sup>201</sup> Ibid., p. 183.

Schwarz-Bart : le début du roman est un lieu de préparation, le contexte social est favorable au dénuement, et la vision sinistre d'une Guadeloupe, sortie de l'esclavage, ouvre le récit :

**« Tout ce monde paraissait tombé en arrêt, comme la route. La vie quotidienne ne différait guère de ce que les plus anciens avaient connu du temps de l'esclavage. La forme et la disposition des cases remontaient à cette époque et leur pauvreté, allure de misère : simples boîtes posées sur quatre roches, comme pour souligner la précarité de l'implantation du nègre sur le sol de Guadeloupe. »**<sup>202</sup>

Ce dénuement, défavorable à la femme, existe bien dans les romans de Maryse Condé, mais connaît une surprenante application dans *Moi, Tituba sorcière...* et dans *Traversée de la Mangrove*. Tout se déroule, dans le premier roman, comme si seules les femmes étaient les victimes de la misère : il s'agit bien de l'expression de la misère au féminin. Car les femmes sont au premier plan de cette dégradation humaine, elles habitent dans « *les rues cases-nègres, grouillantes de souffrances et d'animation* »<sup>203</sup>, elles mettent désespérément à l'abri leurs « *enfants au ventre ballonné* »<sup>204</sup>, et on peut comprendre pourquoi ces femmes sont « *vieillies avant l'heure...* »<sup>205</sup> Pour le sucre de la vie, elles ont versé leur sang, en tournant « *la roue du malheur* »<sup>206</sup>, la roue de leur vie : la résignation de Tituba est étonnante et pathétique : « *Broie, moulin, avec la canne, l'avant de mon bras et que mon sang colore le jus sucré!* »<sup>207</sup> Plus surprenant encore, est l'isolement de Mira dans *Traversée de la Mangrove* : elle fuyait la société, elle fuyait les hommes, elle fuyait la misère, et c'est pour trouver refuge dans la nature, un retour à l'état naturel qui rappelle, en quelque sorte, la fuite de Jean Jacques Rousseau, persécuté par les hommes de son époque, hors des limites de la société. Mais la retraite de Mira est provisoire, la nature est un lieu de soulagement, pour vaincre la haine des hommes :

**« Chaque fois que j'ai le cœur ensanglanté à cause de la méchanceté des gens de Rivière au Sel qui ne savent qu'affûter le couteau de paroles de médisance, je descends à la Ravine. »**<sup>208</sup>

Vilma, l'Indienne de *Traversée de la Mangrove*, est victime du même abandon, elle est étrangère dans sa propre société, mais elle n'empruntera pas comme Mira les chemins de la Ravine, pour apaiser son tourment : ses origines indiennes continuent plutôt de l'attirer, de l'obséder : « *Oui, je voudrais être mon aïeule indienne pour le suivre au bûcher funéraire. La pluie de nos cendres retomberait sur le Gange.* »<sup>209</sup> Avec *Un plat de porc...*,

<sup>202</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 13.

<sup>203</sup> Maryse Condé, *Moi, tituba sorcière...*, p. 80.

<sup>204</sup> Ibid.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Ibid.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 52.

les divergences sont remarquables, la vieille locataire de l'hospice verse dans l'alcoolisme ; cette échappatoire est insolite, parce qu'elle soutient l'héroïne dans l'illusion, en attaquant sa lucidité dont elle aurait besoin pour sortir du gouffre :

**« Soudain je crus l'ivresse venue : voile rougeâtre s'étendait lentement devant mes yeux, qui se désagrèga, hélas, me découvrant un grand cheval à la robe ensanglantée qui galope dans la nuit - de temps en temps, l'animal pousse un hennissement. »**<sup>210</sup>

Mariotte est elle-même ce cheval fou, le galop est la métaphore de la fuite, du départ, de l'exil, le rêve d'un « ailleurs » différent d'un « ici », la quête d'une vie divergente de celle presque de tous les personnages féminins construits dans les romans, par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Les personnages masculins, quant à eux, à l'exception des plus oisifs, ignorent cette misère, domination et dépendance ; leur détermination est caractéristique : les auteurs ont construit des chassés croisés, entre la dégradation des personnages féminins et l'euphorie des personnages masculins, leur désir de grandeur

### **b. Les personnages masculins et leur désir de grandeur**

Le point de départ de cette approche du désir de grandeur, où la lutte et la révolte, les fantasmes et la convoitise, le renoncement et le sacrifice se croisent, tient à un détail préliminaire : l'identité des personnages masculins, est un enjeu des textes. Cet enjeu est de taille, puisqu'il engage tous les hommes dans une recherche qui accomplirait leur être, comblerait leurs valeurs ; le combat définit leur abnégation, l'ampleur de leur motivation, et leur désir de grandeur. La quête précède ce désir des personnages masculins, éprouvés de cet absolu à atteindre. Les ambitions des auteurs sont donc claires : construire d'abord à l'intérieur de la narration des intrigues mélangées de conflits, des aventures parsemées de révolte, et des péripéties imaginées selon la psychologie des personnages ; des sensations fortes se révèlent, une tendance à l'ascension se découvre, et un goût pour la défaite des femmes emporte les hommes.

Du crime commis par Raymonique dans *Un plat de porc...*, en tuant un Gendarme, l'obstacle de sa réussite, à l'abandon de la Guadeloupe par Spéro, parti refaire sa vie aux Etats-Unis dans *Les derniers rois mages*, en passant par la « folie de grandeur » des hommes de *Traversée de la Mangrove*, il se dégage une élévation de l'homme. Et du défi lancé par Amboise aux patrons de l'Usine Guérin dans *Pluie et vent...* à la figure diabolique de Christopher, le Commandeur des esclaves, le responsable des Cannes dans *Moi, Tituba sorcière...*, on peut découvrir une promotion de l'homme. Mais pourquoi cette nomination de l'homme entre-t-elle dans les romans ? Parce qu'en renversant les perspectives, les modes de représentation de l'homme et de la femme, les auteurs ont découvert la nature humaine, celle de leurs personnages antillais, une nature complexe : les caractères, les ambitions des uns et des autres, expliquent cette confusion.

Cette désignation de l'homme, l'origine du désir, révèle des caractéristiques qui s'articulent selon l'identité masculine dans les romans, et dans la société créole : il y a

<sup>209</sup> Ibid., p. 185.

<sup>210</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 35.

dans les romans une aptitude des personnages masculins : l'héroïsme définit leurs valeurs, accompagne leurs gestes, et coordonne leurs actions ; cette conduite s'éclaire par le sacrifice aussi audacieux de Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove*, que téméraire et intrépide d'Amboise dans *Pluie et vent...* Maryse Condé aura organisé, dans la structure narrative de *Traversée de la Mangrove*, une formidable montée héroïque de Francis Sancher, l'inconnu, l'intriguant, l'extravagant, le personnage venu d'ailleurs, et s'élevant, brusquement, au-dessus de toute la communauté.

Simone Schwarz-Bart épouse avec la même passion la courbe ascendante. Elle traduit avec des accents aussi tragiques les sacrifices d'Amboise, parti faire des études en France, et revenu aux Antilles tout changé, Amboise se transforme en révolutionnaire. Le destin de Francis Sancher est aussi étrange que celui d'Amboise, il a fait le tour des continents, Afrique, Europe et Amérique, avant de choisir le lieu de sa mort : Rivière au Sel, une petite communauté guadeloupéenne. Et rien ne prédestinait à ce village l'arrivée du héros, comme si Francis Sancher était venu pour changer les coutumes, partager in extremis ses habitudes, son expérience avec les gens du village. Peut-on douter de sa bravoure, de son audace, si la recherche de ses origines le conduira jusqu'à la mort ? Sur « *le marbre froid des tables d'autopsie* »<sup>211</sup>, gisait depuis trois jours le corps de Francis Sancher, aucun signe de suicide, d'agression physique ni de traces de sang. Et les habitants du village n'en sont que plus émus, plus surpris et plus fascinés de cet héroïsme ; l'auteur l'a construit dès le début du roman, car les caractères de Francis Sancher intriguent toute la communauté de Rivière au Sel. Ce personnage, il est vrai, est d'autant extravagant, par son goût pour la solitude, son inconstance en amour, ses origines louches, qu'il est mythifié et mystifié par les villageois :

**« Les gens prétendent que la première nuit que Francis Sancher passa à Rivière au Sel, le vent enragé descendit de la montagne, hurlant, piétinant les bananeraies et jetant par terre les tuteurs des jeunes ignames. »**<sup>212</sup>

Héros moderne, Francis Sancher l'est de différentes manières : il est épris de cet idéal, celui de la grandeur, qui aveugle les héros romanesques depuis Don Quichotte. L'épure des valeurs mythiques et culturelles est l'obsession de Francis Sancher ; les allusions à son histoire familiale, le roman *Traversée de la Mangrove* qu'il ne finira pas d'écrire, sa passion forte pour le voyage, élèvent ce personnage au-dessus des autres. Pour les habitants de Rivière au Sel, une énigme accompagne Francis Sancher, un mystère difficile à percer ; ce personnage aurait peut-être recherché son caractère impénétrable ; les villageois ont tergiversé sans solutions, sans dénouer le mystère du personnage, ils parlent mais ils ne savent pas. Ses dimensions imaginaires et insolites sont si sombres que le personnage rappelle les valeureux romantiques. Les héros noirs existent dans la littérature française du XIXe siècle, et avec les romantiques, des attitudes mélancoliques apparaissent, le monde extérieur, marqué par l'esclavage, l'exil et la soumission, est comme imparfait pour eux. Maryse Condé a repris ce romantisme nègre, ce paradoxe entre les aspirations d'un héros exilé et la déception extérieure : l'image est récurrente à la littérature nègre et surtout romantique :

<sup>211</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 47.

<sup>212</sup> *Ibid.*

**« La présence du noir dans la littérature d'imagination est de plus en plus fréquente. C'est qu'il y a une valeur exemplaire pour les écrivains de tous bords, aux sentiments qui cultivent la mélancolie, qui voient en l'homme la victime du malheureux exilé dans ce monde injuste, le jouet d'un destin malveillant, le noir fournit un véritable symbole. »**<sup>213</sup>

Francis Sancher, au bout du compte, incarne toutes les passions et les sentiments du romantisme hugolien : héroïsme, souffrance, déchéance, amour, mort ; mais son héroïsme galant est doublée d'une étonnante faiblesse : le goût infini pour l'alcool le rend contrasté, paradoxal et complexe, il incarne vice et vertu. Au vrai, il est un personnage romantique, et n'est-il pas semblable à Bug Jargal, ce personnage on ne peut plus introverti, surprenant et pathétique de Victor Hugo :

**« Bug Jargal est noir comme Hernani est Espagnol, Chatterton Anglais, ou Lorenzaccio Florentin- comme enfin de compte chez tout héros romantique, l'important est moins son ethnologie que son goût du malheur, sa solitude et son cheminement vers une mort tragique. »**<sup>214</sup>

Entre Francis Sancher et Amboise de *Pluie et vent...*, il y a au moins un lien : leur situation sociale s'oppose à leur valeur propre, leur destin obéit à la fatalité, leur combat est coupable, leur héroïsme est tragique, et ils sont les prototypes du héros défini par Paul Van Tieghem :

**« Il est plein d'orgueil, d'amertume et de colère. Souvent, isolé dans la société, il la haït. Enveloppé de mystère, il est le jouet d'une fatalité irrésistible, qui l'a marqué pour des passions aveugles, pour une destinée aventureuse et dangereuse, pour des crimes inévitables ; et pourtant il est souvent, au fond, sensible et tendre. »**<sup>215</sup>

Autre caractéristique de ce désir de grandeur du personnage masculin : les différents textes s'articulent selon une dimension épique. L'héroïsme aboutit à l'épopée. C'est le culte du héros épique ou la célébration d'un grand fait. Qui aurait deviné que *Ti Jean L'horizon*, en commençant par une présentation géographique de Fond Zombi, s'ouvrirait sur une vaste épopée, un chant épique qui exalte la gloire, la valeur morale, le sacrifice d'une vie, comme dans les Epopées antiques et médiévales ? Qui aurait aussi imaginé que Ti Jean, né en Guadeloupe, après l'abolition de l'esclavage, finirait ses aventures en poursuivant une Bête sauvage, jusqu'en Afrique, la terre mythique de ses ancêtres ? Cette structure révèle doublement le schéma narratif d'une épopée.

D'une part, la vision de l'Afrique traditionnelle est primitive. Ti Jean découvre dans ses rêves épiques l'Afrique, à travers le paysage de « collines, de champs tracés comme en damier, lits de rivière au cours sinueux et argenté. »<sup>216</sup> Un aspect sauvage se dégage

---

<sup>213</sup> Léon François Hoffmann, *Le nègre romantique : personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973, p. 152.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>215</sup> Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 282.

<sup>216</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 126.

de ce paysage, et la nature contribue à l'épopée, en devenant magique, surnaturelle et prodigieuse. Cette nature-là est insolite et familière à la fois, elle laisse tout le temps entrevoir une « ombre au-dessus des arbres »<sup>217</sup>. L'ombre envahit « la lumière, ainsi, jusqu'à recouvrir tout le ciel d'un voile indéfinissable »<sup>218</sup>. Les événements importants sont annoncés par l'oiseau sauvage qui rase « la surface de la terre en poussant des cris effrayés. »<sup>219</sup> La déportation des Noirs entraîna une rupture des valeurs et la disparition de certains mythes culturels. Mais la dimension épique est significative : retrouver les racines de l'identité antillaise par la nouvelle conquête de l'Afrique. D'autre part, la Bête est un obstacle, une épreuve, une tentation, c'est pour éprouver le courage épique du héros. Le merveilleux épique apparaît : la Bête avale le soleil et plonge Fond-Zombi dans les ténèbres, toute la population, perplexe et embarrassée, s'interroge sur la nature de cet animal :

**« Les premières heures, le débat tourna surtout autour de la Bête, sa réalité secrète et son apparence multiple, la façon désinvolté dont elle s'était envolée à l'assaut du soleil. »**<sup>220</sup>

On peut lire dans cet affrontement, la révolte contre la colonisation et la lutte contre l'esclavage, symbolisées par le monstre, qui terrorise la population, apeure les enfants et inquiète le héros. Le combat de Ti Jean pourrait signifier la revendication de l'identité confisquée, Ti Jean veut libérer son pays, il reconnaît la perte des valeurs. Cette séparation est figurée par la nature aride, l'apparition de la Bête et la disparition du Soleil :

**« La terre de Guadeloupe était généreuse autrefois, avant la disparition du soleil : si l'on coupait une branche d'arbre et qu'on l'enfonçait comme ça tout sec, et si la force de la branche était intacte, elle finissait toujours par envoyer ses propres racines... »**<sup>221</sup>

*Ti Jean L'horizon* pourrait être l'épopée d'une révolution qui entreprend la recherche de liberté. Le personnage refuse la domination, et rejette le colonialisme. Le combat littéraire que mène l'auteur semble la réclamation de l'identité antillaise. Simone Schwarz-Bart récupère ce héros traditionnel, le dote d'un pouvoir surnaturel, l'investit d'une mission presque sacrée. Le motif de la chasse, la force du héros et la conquête de l'horizon sont les étapes que l'auteur compose pour revendiquer la liberté contre la colonisation. Ti Jean est un chasseur, disposant d'objets magiques, comme le bracelet de connaissance et le ceinturon de force. Il est un guerrier à la force démesurée. Son surnom est l'horizon, la métaphore est admirable, elle dénote l'immensité du désir, l'espace vaste de la recherche, l'âpreté de la mission. Avec Béhanzin des *Derniers rois mages*, les motifs sont différents, le trône du roi serait l'une des raisons, à l'opposé de l'ascension de Ti Jean. Béhanzin

---

<sup>217</sup> Ibid.

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> Idem., p. 144.

<sup>220</sup> S. Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 84.

<sup>221</sup> Ibid., p. 186.

était au sommet de sa gloire, au début du roman, contrairement à Ti Jean, obligé d'affronter les obstacles, pour se hisser au trône perdu par son père, lors de la conquête coloniale. Plus on considère la narration dans *Les derniers rois mages*, plus l'épopée du roi déchu se construit, et plus on découvre un vaste royaume avant sa ruine. L'intrigue, née d'une histoire réelle, celle de Béhanzin, roi d'Abomey, actuel Bénin, est simple : un monarque abandonné réduit à l'état d'esclave est déporté aux Antilles. Sa descendance y vénère religieusement son génie. Révolté et insoumis, il fut exilé de nouveau en Alger, où on perdra ses traces. Cette intrigue revêt un sens littéraire, celui du travail épique apporté par l'auteur. La commémoration mystique, chaque année, qui vénère, défie, mythifie cette figure royale, croise les thèmes de la fierté, de l'orgueil et de la fidélité aux rites. Ces thèmes construisent l'épopée de Béhanzin. Sous la plume de Maryse Condé, la forte résistance coloniale du roi, sa célébrité et la soumission du peuple, sont les caractéristiques des thèmes épiques :

**« On apprend bientôt que c'était un roi africain très belliqueux qui avait prétendu tenir tête aux français dans leur entreprise de pacification de l'Afrique et que toutes ces femmes-là lui appartenaient par mariage. On chuchotait que plus d'une centaine d'autres pleuraient son départ au pays et qu'il ne pouvait pas compter le nombre de ses enfants. »**<sup>222</sup>

La description physique participe au sacre du personnage, mais les allures étranges du roi conduisent au ridicule, et le comique vestimentaire renverse toute la grandeur épique du roi :

**« Sa figure était pratiquement invisible, car des franges de perles de couleur accrochées au bord inférieur de sa coiffure la cachaient comme un épais rideau. Il était enveloppé d'une sorte de couverture faite de tissu bariolé comme une tapisserie. Ses pieds étaient chaussés de larges sandales de forme mauresque avec des broderies d'or... »**<sup>223</sup>

Ce renversement est un indice, pouvant sanctionner l'identité masculine dans tous les romans : indice concernant la tentation du désir, un fard éblouissant jusqu'à leur échec les hommes. C'est l'annonce de l'impossibilité d'une ascension, toujours renversée et inachevée, par le divorce, dangereux, de l'individu et de la société. Le démenti se retrouvant dans les textes, la punition des personnages paraît dramatique, leur passion est si coupable que les auteurs les ramènent à la condition humaine. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart donnent au désir de grandeur de leurs personnages une dimension tragique, qui fait de l'échec une composante essentielle de l'identité masculine et féminine ; et qui rappelle à chaque personnage la vanité de l'homme, les problèmes de la colonisation, comme la misère dans *Pluie et vent...*, les divisions ethniques dans *Traversée de la Mangrove*, la révolte des colonisés dans *Moi, Tituba sorcière...*, la perte des racines culturelles dans *Un plat de porc...* Cet échec engendre dans les romans une crise des identités, comme si Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart voulaient suggérer les ruptures et les déséquilibres identitaires.

<sup>222</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 113.

<sup>223</sup> *Ibid.*

### c. La crise des identités féminine et masculine

Pour comprendre cette crise, on pourrait rapprocher deux identités, différentes dans leur représentation : les hommes et les femmes, n'ayant pas le même destin, et en s'opposant par leur motivation, se croisent au carrefour de l'identité stérile que perturbe l'action dans les romans. Le trouble identitaire rapproche tous les personnages et conjoigne leur désarroi. Les romans expriment des difficultés quotidiennes, selon des phénomènes spécifiques. La construction des *Derniers rois mages* accentue cette perturbation, puisque l'identité de Béhanzin est synonyme de déséquilibre, de dégradation, de chute, de perte du paradis et du royaume qui fut le sien. Car « depuis qu'il était arrivé à la Martinique, le vieillard était triste. Lui qui naguère était plein de feu et d'humour. »<sup>224</sup> Ce roman tire sa révérence de l'ironie, de la dérision, les hommes s'affrontent entre eux-mêmes, et l'auteur retourne la quête d'identité contre les personnages, contre ceux-là qui voulaient vivre en harmonie avec eux-mêmes et avec la nature : tout leur apparaît brusquement hostile et inaccessible. L'image est plus frappante, plus pitoyable dans *Traversée de la Mangrove*, les personnages, aussi bien les hommes que les femmes, n'arriveront jamais à s'entendre, ils seront toujours victimes de leur mésentente, de leur querelle ; et pour la première fois Maryse Condé traite, dans ses romans, d'un pareil désarroi identitaire, d'un tel conflit communautaire :

**« Aujourd'hui, Francis Sancher est mort. Cela n'est une fin que pour lui. Nous autres, nous vivons, nous continuons de vivre comme par le passé. Sans nous entendre. Sans nous aimer. Sans rien partager. »**<sup>225</sup>

Autre preuve de cette crise d'identité : *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart ne dément pas les querelles fâcheuses, cette fois-ci entre les femmes de Fond-Zombi, pour qui les mots « entente » et « cohésion » perdent tout leur sens ; et il suffit d'un événement, comme le mariage de Gérémié et de Minerve, pour que le spectacle des animosités, les scènes de jalousie et des antagonismes se jouent. Faut-il voir dans ces rivalités entre femmes, un choix de l'auteur, celui de figurer dans le roman les déséquilibres affectifs des antillaises ? C'est la leçon retenue dans ce passage, qui illustre le malaise des femmes, en tout cas les souffrances de Toussine, si haïe et détestée qu'elle se révolte, se lamente, en maudissant, de la même façon, ses adversaires ; leur identité est à l'envers :

**« Quand elle n'en pouvait plus de les entendre, Minerve se dressait mains aux hanches et leur hurlait...mes belles « langueuses », je ne suis pas seule à voir une fille et je souhaite aux vôtres les mêmes bonnes choses que vous souhaitez à ma Toussine. »**<sup>226</sup>

Bien que Simone Schwarz-Bart affirme avoir relaté l'existence d'une femme guadeloupéenne, Télumée, en écrivant *Pluie et vent...*, les autres femmes n'en sortent pas triomphantes. C'est plutôt de leur côté que l'auteur a choisi de raconter la période périlleuse de l'existence. Parce que les crises d'identité sont beaucoup plus graves et plus

---

<sup>224</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, pp. 113- 114.

<sup>225</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 171.

<sup>226</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 19.

longues chez les femmes que chez les hommes. Fragilisées par le passé, maîtresses de foyer, et mères des enfants, la plupart naturels, les femmes subissent des ruptures violentes. Quant aux hommes, ils subliment leur échec par des conversations à longueur de journée, autour du rhum, ceux de *Traversée de la Mangrove* admirent ces randonnées qui les détournent, momentanément, de leurs angoisses quotidiennes. Ernest Pépin, écrivain de l'île de Lamentin à la Guadeloupe, focalise les hommes dans la misère, et dans la pure folie, à force de vouloir écraser leurs semblables féminins dans *Le Tango de la haine*<sup>227</sup>. Faisant œuvre de sociologue, l'auteur stigmatise les rapports rigides entre sexes dans les Antilles, qui installent la « désacralisation du mariage »<sup>228</sup> en sommant les hommes dans la folie, la dépression forcenée, le désir de suicide :

**« Les hommes frimaient encore, mais un à un ils rejoignaient l'armée des vaincus. La douleur les poussait dans un univers d'éclopés : dépression nerveuse, suivi psychologique, tentative de suicide, tentative de meurtre, chômage volontaire (pour ne pas payer une pension exorbitante), prison... »**<sup>229</sup>

Mais les femmes se démarquent de ces stratégies d'oubli, du désir de mort, elles ne peuvent pas fuir la réalité, parce que la conséquence de cette crise est leur dépression, leur besoin de reconnaissance, leur manque d'affection ; leur identité est troublée par le sentiment de l'abandon selon le psychiatre martiniquais Frantz Fanon :

**« L'homme n'est humain que dans la mesure où il veut s'imposer à un autre homme, afin de se faire reconnaître par lui. Tant qu'il n'est pas effectivement reconnu par l'autre, c'est cet autre, qui demeure le thème de son action. C'est de cet autre, c'est de la reconnaissance par cet autre que dépendent sa valeur et sa réalité humaine. C'est dans cet autre que se condense le sens de sa vie. »**<sup>230</sup>

Ce besoin de reconnaissance s'illustre dans la trame de *Pluie et vent...*, quand Télumée cherche à se louer, comme ménagère, chez les Desaragne, des descendants de Colons, et quand l'auteur décrit l'entretien d'embauche, sous la forme d'un dialogue significatif de cette dégradation féminine. Le contraste est remarquable : Télumée réclame une identification, Madame Desaragne ne dissimule pas sa noblesse :

« Qu'est-ce que vous savez faire, par exemple ?/

- Je sais tout faire. -Vous connaissez cuisiner ?

- Oui.

- Je veux dire cuisiner, pas lâcher un morceau de fruit à pain dans une chaudière d'eau salée

- Oui, je sais.

- Bon, c'est bien, mais qui vous a appris ?

---

<sup>227</sup> Ernest Pépin, *Le Tango de la haine*, Paris, Gallimard, 1999.

<sup>228</sup> Ibid., p. 134.

<sup>229</sup> Ibid., p. 121.

<sup>230</sup> Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 176.

-La mère de ma grand-mère s'était louée, dans le temps, chez les Labardine.

-C'est bien, savez-vous repasser ?

-Oui.

-Je veux dire repasser, c'est pas bourrer de coups de carreaux des drill sans douleur. »<sup>231</sup>

Une particularité se dégage de cette identification, dans *Pluie et vent...* : Télumée sort en extremis de cette crise d'identité, de cet ensemble de femmes punies par des auteurs, si on sait que ces derniers ne mesurent pas leurs mots, lorsqu'il s'agit de peindre leur bouleversement, leur désordre moral né du trouble social. La fiction désignée par Simone Schwarz-Bart freine la confusion sociale, Télumée se réjouit de son parcours positif à l'arrivée, malgré les étapes parsemées d'embûches :

**« Mes pluies et vents ne sont rien si une première étoile se lève pour vous dans le ciel, et puis une seconde, une troisième, ainsi qu'il advint pour moi, qui ai bien failli ravir tout le bonheur de la terre. »**<sup>232</sup>

Les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart situent cette crise dans un contexte qui est celui des Antilles ; ils dressent un bilan des misères pour les femmes, et des mutations de l'époque, marquée par la montée de nouvelles élites intellectuelles et politiques, pour les hommes. L'instruction à l'école, a pour conséquence d'abord le recul de l'éducation traditionnelle, ensuite la naissance d'une société à part, celle-là décrite dans *Desirada* de Maryse Condé, et qui regroupe les fonctionnaires, la plupart des immigrants, venus s'installer dans l'île. Cohabitent parallèlement deux univers : la société endormie, celle des anciennes valeurs, s'oppose et résiste à la société moderne, celle des cultivés, des intellectuels. D'où les conflits de générations, les jeunes instruits ne s'identifient plus à la tradition des vieux, et pour preuve dans *Desirada* de Maryse Condé, Marie-Noëlle a trouvé ennuyeux le deuil de sa grand-mère et nourrice Ranélise. Pour Anthea Jackson, seul le milieu intellectuel correspond à sa nature profonde, elle a délaissé la société endormie. On comprend pourquoi elle ne recevait qu'un groupe d'amies très restreint, « toutes africaines-américaines comme elle, professeurs d'université, critiques littéraires, artistes, écrivains quelquefois. »<sup>233</sup>

Les auteurs construisent, à l'intérieur de la narration, un univers antillais qui n'est pas une cité éblouissante, non pas à cause de la « départementalisation »<sup>234</sup>, mais à cause du départ massif vers la Métropole. La tendance à nier le terroir natal et l'envie de quitter le pays, comme l'ont fait Reynalda et Marie-Noëlle dans *Desirada*, Amboise dans *Pluie et*

<sup>231</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 93.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>233</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 112.

<sup>234</sup> Les Antilles, comme d'autres territoires colonisés, constituent depuis 1946 un Département rattaché à la France : DOM, Département Outre Mer. Les Antilles se réfèrent à la France, dans tous les domaines, surtout politique et administratif.

vent..., Mariotte dans *Un plat de porc...*, créent des frustrations chez les autres personnages, les partisans du « patriotisme », ceux-là s'enfoncent dans les racines de l'île. Au fond, comme dans *Traversée de la Mangrove*, il y a une très grande part de dépossession des personnages, cloués pour l'éternité dans un village, isolé par l'océan, et imaginant la vie dans l'autre bout du rivage. L'isolement est d'autant pénible qu'il n'y a pas de retour pour les départs ; et en construisant la trame des romans sur la séparation, l'exil et la fuite, les auteurs n'avaient-ils pas démontrer l'instabilité d'une identité aux Antilles, la précarité des valeurs que défie la modernité ; et n'avaient-ils pas décrit le bouleversement des personnages, inconstants dans leur conduite, à l'image de Ti Jean, et incertains dans leur désir, leur motivation personnelle : les habitants de Rivière au Sel désigneront Francis Sancher sans gêne. Autant les romans produisent des identités périlleuses, des théâtres d'illusions, qui enferment les personnages, autant ils abandonnent la caractérisation des identités pour s'ouvrir sur la culture, les mœurs créoles, le métissage de celles-ci. Par cette mise à distance implicite des identités individuelles, les auteurs ne cherchent-ils pas à refléter, dans les romans, les cultures créoles ou antillaises. Cette ouverture sur le contexte culturel, en dédoublant les identités individuelles, en construit d'autres : des identités culturelles, à la croisée des mœurs et du métissage, qui sont moins tragiques moins dramatiques, mais plus agréables et plaisantes, car elles agrémentent les textes, les signent sous l'encre de la couleur locale.

## Chapitre deuxième : Particularismes créoles et métissage culturel dans les romans

**« Une identité isolée finit par mourir. La culture isolée peut dégénérer rapidement en folklore, en manie ou en théâtre spéculaire. » Carlos Fuentes, *Le sourire d'Erasmus...*, p.339**

Le constat de Carlos Fuentes n'est-il pas une mise en garde contre le cloisonnement des cultures ? Ne pose t-il pas les jalons du dialogue des civilisations, contre le modèle des ignorances, qui empêche la floraison de valeurs nouvelles, quel que soit le milieu culturel ? Mais la remarque de l'écrivain mexicain ne peut avoir de signification fondamentale que dans son contexte d'épanouissement, l'Amérique hispanique, un continent à part, entre deux océans, atlantique et pacifique, formant un territoire proche culturellement et géographiquement des Caraïbes, archipel intégrant les Antilles, espace existant et discernable des romans que nous étudions. En recherchant les mœurs créoles dans les textes, on a découvert de manière inéluctable le métissage, une notion de culture mais aussi une pensée, engageant des théories qu'on peut distinguer avant d'aborder les caractéristiques littéraires dans les œuvres de notre corpus.

- Le poète, romancier et musicologue argentin Mario De Andrade, conscient des traditions culturelles de son pays, des influences linguistiques diverses, rehausse le métissage dans ce vers plaisant extrait du poème *O Trovador* : « *Sou um tupi tangendo um alaúde* »<sup>235</sup>, le poète dit : « Je suis un tupi qui joue du luth. » Comment ce vers, espace d'affirmation du « je », à forte tonalité métaphorique, suggère-il implicitement le

métissage culturel ? Le Tupi, un indien du Brésil, jouant du Luth, instrument de musique occidentale, serait le prototype du personnage métissé, dans le domaine biologique, par le mariage entre Indiens, Espagnols et Noirs, mais aussi culturel, par le mélange des rites qu'apporte chaque ethnie. Dès lors, l'image du *Tupi* inspire à l'acceptation des cultures différentes. Cette cohésion, fut-elle inévitable ou volontaire, serait la naissance sinon d'un imaginaire, du moins du métissage des modes de pensée, des coutumes, cultes et valeurs des « Indigènes » de l'Amérique. La rencontre des cultures et des hommes, causée par l'esclavage et la colonisation, conjoigne les îles des Caraïbes et l'Amérique latine. Mythe ou réalité, le métissage peut être personnifié, c'est la descendance autochtone de ces florissantes coïncidences : la civilisation occidentale, les coutumes des esclaves déportés d'Afrique, les rites indiens, les racines précolombiennes.

- Serge Gruzinski analyse le métissage comme un processus, une construction, « *une dynamique hybride* »<sup>236</sup>. Examinant le mélange des identités, mais dans les contextes des pays colonisés des Caraïbes et de l'Amérique latine, l'auteur rappelle l'histoire du Nouveau Monde, marquée, inévitablement, par plusieurs siècles d'affrontements entre « *envahisseurs européens et sociétés indigènes, où se mêlèrent colonisation, résistances et métissages.* »<sup>237</sup> La remarque de Serge Gruzinski sous-entend deux choses : le métissage, survenu sur le sol américain, fait naître une culture, originaire des quatre continents, Amérique, Afrique, Europe et Asie ; en revanche cette culture métissée, depuis d'incontestables siècles, contribue à la naissance de la civilisation intégrale qui s'enrichit des origines diverses, elle est non figée dans le temps mais intelligente et communicative.

- Carlos Fuentes, à son tour, ramène le métissage et la civilisation post-moderne, en terme de « *violence* »<sup>238</sup>, celle de la rencontre difficile des cultures, des hommes, des mentalités, des religions. La violence, si tragique soit-elle, est fondatrice de la culture nouvelle, de la civilisation de l'Amérique latine, et pour Carlos Fuentes c'est l'histoire des peuples amérindiens, disparus faute de vouloir préserver leurs racines profondes, dans un contexte contingent. C'est parce qu'il « *n'y a plus de cultures centrales* »<sup>239</sup>, que la violence symbolise le « *passerport le plus représentatif du XX siècle* »<sup>240</sup>, un siècle récent de métissage dans les Antilles et en Amérique hispanique.

Les études de Serge Gruzinski et de Carlos Fuentes, ne s'excluent pas aux descriptions littéraires de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ; mieux les auteurs ont

---

<sup>235</sup> Mario De Andrade, « O Trovador », *Paulicéia desvairada*, recueil de poèmes, 1922, cité par Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 316.

<sup>236</sup> Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, op. cit., p. 9.

<sup>237</sup> Ibid.

<sup>238</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Erasmus : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, op. cit., p. 340.

<sup>239</sup> Ibid., p. 341.

<sup>240</sup> Ibid.

reproduit dans les textes, en images et en tableaux, ce que les deux critiques semblent émettre en théories. L'expression des valeurs culturelles, dans les romans, est liée au métissage, à l'identité et à la créolité. Les écrivains antillais – les exemples de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sont frappants - ont une façon captivante d'affirmer leur identité par la créolité. Quelles particularités accorder, dès lors, au métissage des cultures dans les romans ? La hiérarchie des cultures serait-elle la condition fondamentale de l'identité créole ? Le terme créolité ne serait-il pas la conséquence du métissage, du fait de son processus, celui de la créolisation des cultures ? L'acceptation de soi et le déni de sa propre culture, tiraillant l'homme antillais, pourraient-ils réhabiliter l'existence perpétuelle du métissage dans les Antilles ? Ces questions, qui interpellent l'écrivain antillais, trouvent leurs réponses dans les séquences narratives de nos auteurs.

- C'est à Edouard Glissant d'expliquer ce métissage identitaire, dans la relation de « *l'être au monde* »<sup>241</sup>, son rapport avec l'univers mental et social, cela est vrai dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Chaque roman dessine une couleur du métissage des mœurs, dresse un tableau de l'identité et de la créolité. Cette diversité des romans, recherchée peut-être par les auteurs, détaille les particularismes, elle soulève en même temps le débat sur le métissage. La société décrite est métissée, certains personnages le sont également dans les mêmes circonstances. Les personnages de Simone Schwarz-Bart refusent l'ouverture au monde qui les entoure ; ils s'exilent alors intérieurement dans l'identité racine, source même du métissage de leurs cultures. Car, le contexte social et culturel, comme dans *Pluie et Vent...*, est tel que la fermeture, insulaire et culturelle, paraît inexécutable. Cette réalité n'est pas loin des œuvres de Maryse Condé, la recherche des identités dévoile des personnages avides, jusqu'à leurs limites, d'un ailleurs culturel. Voilà pourquoi Maryse Condé essaye de les décamer loin « *d'une modernité condamnée* »<sup>242</sup>, selon Serge Gruzinski, en les engageant à rompre la « *dialectique meurtrière du même et de l'autre* »<sup>243</sup>, selon Marc Gontard : c'est pour plonger les protagonistes dans la civilisation du dedans, « particularismes créoles », et du dehors « métissage culturel ».

## A. Le mélange des traditions créoles dans les romans

---

Le décor le plus apparent dans les romans tiendrait dans les particularismes créoles. C'est le déguisement culturel qui réside à l'arrière-fond de la narration, et l'enchaînement des phrases comme des récits, exhibe le carnaval des mœurs créoles. Avec les coutumes antillaises, les auteurs retrouvent des pinceaux pour peindre la culture. Lorsque le décor des îles change, et c'est l'exemple dans *Un plat de porc...*, *Ti Jean L'horizon* et *Les derniers rois mages*, les tableaux de la culture antillaise ne changent pas, ils demeurent analogues parce que rattachés à l'imaginaire des îles créoles. La littérature antillaise, au reflet des textes, construit le registre de la culture : comment les auteurs

<sup>241</sup> Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>242</sup> Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, op. cit., p. 10.

<sup>243</sup> Marc Gontard, *Métissage et créolisation : une théorie de l'altérité*, in *Ecritures caraïbes*, op.cit., pp137-144.

antillais pourraient-ils négliger les mœurs créoles ? Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart n'hésitent pas à transporter ces mœurs dans leurs romans. C'est le truchement de la culture dans l'art. Colette Maximin, critique de la littérature des Caraïbes, voit dans cette représentation l'appropriation de la culture populaire : « *substrat identitaire, la culture populaire constitue le soubassement du champ littéraire. Elle fonde l'unité de l'écriture caribéenne.* »<sup>244</sup> L'influence du milieu engendre l'adaptation de la culture dans l'art romanesque de l'écrivain antillais :

**« Tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre, il en est pour la dire avec des mots, il en est pour la dire avec du sang..., et d'autres avec la vraie grandeur (qui est de vivre avec la terre, patiemment, et de la conquérir comme une amante)... »**<sup>245</sup>

L'affirmation d'Edouard Glissant dégage le paysage littéraire des Antilles, qui ne doit pas passer sous silence les événements politiques, culturels, sociaux et religieux. Maryse Condé, si elle ne vit plus dans la terre natale, ne manque pas nonobstant d'évoquer la réalité des cultures, quand elle décrit les fêtes populaires et religieuses dans *Moi, Tituba sorcière...* Mais Simone Schwarz-Bart, qui ne trouve nul autre lieu d'existence que dans l'île natale Pointe-à-Pitre, est plus proche de cette réalité, lorsqu'elle nous montre la danse des esclaves dans *Pluie et vent...* Non dépourvus de particularismes, les romans du corpus, en parallèle avec d'autres textes de la littérature antillaise, se croisent aux mœurs sociales, culturelles et religieuses, sous l'esclavage et après l'abolition ; elles passionnent beaucoup les écrivains francophones des Caraïbes, qui trouvent dans ces mœurs la stratégie de mettre à nu leur conscience de colonisés :

**« On ne saurait en ce sens s'étonner que les écrivains afro-antillais considérés aient abordé la littérature occidentale en fonction de leurs préoccupations immédiates de colonisés, pour y trouver des réponses à leurs propres questions, en y projetant, à l'occasion, leur propre conscience du monde. »**<sup>246</sup>

Le peuple intégral, selon l'âge, jeunes et vieux, le sexe, hommes et femmes, et les couches sociales, pêcheurs, bûcherons, cultivateurs, prêtres, fonctionnaires, tous prennent la parole et expriment leurs préoccupations dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Cette polyphonie permet aux auteurs de décrire, tour à tour et de façon différente, les mœurs sociales, culturelles et religieuses.

### a. Les mœurs sociales

Dans la peinture des mœurs sociales, les romans regorgent de mythes sociaux, non pas dans le sens antique du terme, mais dans les détails, les activités, les faits familiaux et divers, propres à traduire un état de la société antillaise. Aucun détail, appartenant aux mœurs sociales, n'échappe aux portraits des auteurs. Mais les romans ne s'enferment pas dans une chronique de ces mœurs. Il s'agit de la rencontre entre la littérature et la

---

<sup>244</sup> Colette Maximin, *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Karthala, 1996, p.14.

<sup>245</sup> Edouard Glissant, *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958,

<sup>246</sup> Roger Toumson, *La Transgression des couleurs : littérature et langage des Antilles (XVIIIe, XIXe, XXe siècles)*, Paris, Editions caribéennes, 1989, Tome 1, p. 24.

société, entre l'écriture et la réalité, une confrontation symbolisée par les traditions sociales ; et par-delà ce symbole, les auteurs tentent d'expliquer, d'analyser et d'interpréter la société antillaise. La sociocritique, qui tire sa théorie du marxisme, et sa méthode du structuralisme, peut éclaircir cette analyse des auteurs. Elle s'intéresse, particulièrement, aux traces et marques de la société dans le roman. La sociocritique analyse les apparences et la fonction du texte littéraire, par rapport à la société dont il dépend. Lucien Goldmann, dans son ouvrage *Pour une sociologie du roman*<sup>247</sup>, expose ce déterminisme sociologique. Car la conscience du peuple et l'imaginaire social de l'écrivain, s'expriment dans la littérature. La *Condition humaine* (1933) de Malraux sert d'exemple à Lucien Goldman, pour illustrer la portée sociologique et idéologique de la littérature.

Dans les romans du corpus, la visée idéologique ne fonde pas le déterminisme sociologique, mais les mœurs sociales, si nobles, si sauvages qu'elles soient, participent de la création littéraire ; par conséquent elles entravent tout dessein idéologique, toute évocation théorique. De plus, la révolution idéologique, présente dans l'œuvre poétique d'Aimé Césaire, développée dans la prose romanesque d'Edouard Glissant, disparaît dans les œuvres de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. En tous les cas, l'expression sociale offre aux Antillais l'image littéraire d'eux-mêmes. Dans *Desirada*, Maryse Condé fait allusion à la tradition sociale des matrones, qui aidaient à l'image de Mme Fleurette « *les pauvresses dont ne voulait pas l'hôpital général, et que ne pouvaient pas accommoder non plus les sœurs de l'hospice Saint-Jules.* »<sup>248</sup> Maryse Condé dépeint le « *laborieux accouchement* »<sup>249</sup> de Reynalda, en présence de Ranélise, Claire-Alta et la matrone, Mme Fleurette. La tradition paysanne octroyait le rôle d'accoucheuses aux vieilles du village, cette coutume dégage le sens du roman, qui s'ouvre sur la naissance de Marie-Noëlle. Les jours de fête, de cérémonies familiales, comme la naissance, regroupent la communauté, et théâtralistent l'existence créole dans le texte. Marie-Noëlle se souvient de la fête religieuse, le lundi de Pâques, la célébration révèle des habitudes sociales :

**« Le lundi de Pâques, on chargeait un panier de fait-touts de lambis en colombo et de riz, et avec des amis on partait en minibus jusqu'à Grande-Anse à Deshaies. »**<sup>250</sup>

Dans *Pluie et Vent...*, Simone Schwarz-Bart approuve la même tradition culinaire, cette fois-ci, pour célébrer les fiançailles de Toussine et Jérémie, la nourriture a une fonction symbolique et sacralisée par le *vermouth*. Jérémie rend visite à ses futurs beaux-parents, c'est la circonstance pour retracer l'imaginaire créole, s'exerçant dans les habitudes culinaires. Ces dernières expriment les mœurs locales, symbolisent l'acceptation de Jérémie par la famille. La jeune fille Toussine se charge de servir le « *vermouth pour les*

<sup>247</sup> Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1964.

<sup>248</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 14.

<sup>249</sup> Ibid.

<sup>250</sup> Ibid., p. 20.

hommes et de la crème de sapote pour le sexe faible, le tout servi sur un plateau à napperon brodé. »<sup>251</sup> La lecture de *Un Plat de porc...* dévoile des ressemblances sur le sacré culinaire. Le « *petit plat de porc aux bananes vertes* »,<sup>252</sup> offert par Moman au prisonnier Raymoninque, évoque la luxuriance, mais aussi l'aumône, l'offrande et le sacrifice : le plat de nourriture consolide les liens sociaux, car « *C'est en prison qu'il faut aller... pour reconnaître son meilleur ami* »<sup>253</sup>, précise Raymoninque qui paraphrase le proverbe créole. La dimension parabolique du plat, qui suggère dans *Pluie et vent...* un accord parental au mariage, est mise, ici, sous le signe de la noblesse, de l'honnêteté, de la reconnaissance sociale. Par contre, dans *Traversée de la Mangrove*, la nourriture préfigure une atmosphère de deuil sociale. Francis Sancher est mort, et toute la communauté se retrouve dans la maison de Vilma. Une foule « *de gens, mi-curieux, mi-endeuillés* » était venue « *aux nouvelles* ». <sup>254</sup> La tradition sociale veut la célébration festive, grandiose du deuil, un culte convivial : il faut sacrifier des boeufs, pour offrande au défunt. Les hommes se disposent en « *cercle pieux autour du lit funéraire pour réciter les prières* », <sup>255</sup> les femmes « *s'affairaient, faisant cuire de la soupe grasse avec de la viande de bœuf... servant des tournées de rhum agricole.* » <sup>256</sup> Maryse Condé donne à lire des témoignages sur le défunt, qui le blâment, le maudissent, le pardonnent ou regrettent son départ. Par là, elle réécrit les habitudes sociales qui caractérisent le deuil à l'antillaise. Edouard Glissant est sensible à cette dimension sociale de la veillée funèbre. Dans *Le Discours antillais*, il dégage les survivances des croyances africaines autour de la mort, autour des veillées mortuaires :

**« La coutume de la veillée, où l'on boit et conte, où l'on plaisante, où l'on mime le personnage défunt et se moque de ses défauts tandis que dans la case la famille veille, mais attentive à ce qu'il ne manque rien aux participants qui là dehors se régale, cette coutume fut-elle signifiante d'un contenu africain ? »<sup>257</sup>**

Maryse Condé, nourrie de la même tradition afro-antillaise, symbolise exactement les rituels de la population endeillée, lors de la veillée mortuaire de Francis Sancher : larmes, rhum, nourritures, actes mimiques du défunt, plaisanteries, haine, jalousie, pardon, regret, tous ces signes extérieurs sont décrits. Le deuil est, en définitive, un acte d'exorcisme social, une épuration populaire des mœurs sociales. Dans la réalité antillaise, cette pratique sociale du deuil tend à disparaître, les survivances africaines périssent au cours des siècles. La culture occidentale, facteur de désintégration, suffoque du moins

<sup>251</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et Vent...*, p. 16.

<sup>252</sup> Simone et André Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 116.

<sup>253</sup> Idem., p. 118.

<sup>254</sup> Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, p.19.

<sup>255</sup> Ibid., p.24

<sup>256</sup> Ibid.

<sup>257</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, pp. 124-125.

rend superflues la cultures des origines. Le processus d'étouffement est celui de l'assimilation, produisant la confrontation des valeurs, la domination des unes, plus résistantes, sur les autres largement influençables :

**« Dans les Antilles, la culture africaine qui modifiera peu à peu et deviendra une des composantes de la culture antillaise, puis ultérieurement cette culture elle-même, seront confrontées à la culture européenne en une confrontation jamais égale, cette dernière disposant de tout un appareil d'imposition, on pourrait dire de coercition. La doctrine d'assimilation qui fut officiellement consacrée en 1946, vint couronner cette situation. »**<sup>258</sup>

La structure linéaire de *Ti Jean L'horizon* présente la singularité des mœurs sociales, dans la transposition des mythes traditionnels. L'histoire contée s'enracine dans la Guadeloupe légendaire, magique et originelle. Ses premiers habitants, des solitaires, des esclaves affranchis, des farouches, s'asseyaient les soirs, tous « *en bordure du plateau, face aux lumières tremblantes de la vallée, et racontaient à leurs enfants des histoires d'animaux d'Afrique...* »<sup>259</sup> Les circonstances sauvages, et même barbares de leur existence, instaurent l'imaginaire incroyable, à l'origine des mœurs sociales. Le conteur les métaphorise par l'opposition des membres de deux communautés primitives : les gens « *d'En-haut* » haïssaient ceux « *d'En-bas* », qui les maudissaient à leur tour : « *Ils ne se mariaient ni ne croisaient leurs sangs, ne buvaient pas ensemble et détournaient le regard, ostensiblement, lorsque le hasard des bois les mettait face à face : bref, leurs chemins ne se croisaient plus...* »<sup>260</sup> *Ti Jean L'horizon* et *Moi, Tituba sorcière...*, peuvent être considérés comme des textes fondateurs de la littérature antillaise, du fait des descriptions que les romans consacrent aux problèmes sociaux, à l'embarras des valeurs d'existence. Simone Schwarz-Bart narre l'histoire confuse de la Guadeloupe, sortant de l'esclavage, sous l'angle épique. Maryse Condé fait de la Barbade le théâtre de révolte des *Nèg mawon*, ceux-là, les ancêtres des Antillais, fuyaient l'esclavage. Les deux auteurs narrent les mœurs sociales de la Guadeloupe, avant « *l'irruption dans la modernité* »<sup>261</sup>, pour reprendre les termes propres des auteurs de *l'Eloge de la créolité*. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart peignent les valeurs paysannes des esclaves libérés. *Ti Jean L'horizon* est le récit du retour aux sources, la thérapie de l'angoisse des « *affranchis* »<sup>262</sup>. *Moi, Tituba sorcière...* rapporte l'existence des esclaves, qui aspirent à la liberté, se lamentent ou se résignent. Leur vécu se résume à l'affirmation de John Indien, ami de Tituba : « *le devoir de l'esclave, c'est de survivre.* »<sup>263</sup> Ces deux textes, *Ti Jean L'horizon* et *Moi, Tituba sorcière...* fondent la créolité, non pas comme des réflexions

<sup>258</sup> Maryse Condé, *Le Roman Antillais*, op. cit., p. 58.

<sup>259</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 14.

<sup>260</sup> Ibid., p. 15.

<sup>261</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *l'Eloge de la créolité*, op. cit., p38

<sup>262</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 15.

<sup>263</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 41.

théoriques sur l'existence des Antillais, mais en tant qu'œuvres littéraires qui annoncent la créolité. Née dans les plantations, la créolité a d'abord été la forme d'expression angoissée de l'âme nègre. Les esclaves, au retour des plantations, chantaient, dansaient, criaient, pour apaiser la souffrance et exorciser la nostalgie de la terre natale qu'ils ont perdue, c'est pour recouvrer leur enthousiasme. Ces chants et danses exprimaient la façon de vivre, leur expérience culturelle, africaine, européenne, indienne et précolombienne. Telle se présente l'analyse de René Depestre qui, dans sa Lettre adressée à Ralph Ludwig, intitulée *Les aventures de la créolité*, pose les jalons de la créolité. Celle-ci prend sa source primordiale dans les plantations et dans le marronnage :

**« Grâce au marronnage, à la sommation des conquérants, les femmes et les hommes de la caraïbe « noire » ouvrirent le lien carcéral de la plantation sur l'échappé spectaculaire de la créolité : aux nègres désormais de faire librement leur propre histoire, d'inventer le langage de leur nouvel imaginaire, de se découvrir eux-mêmes. »**<sup>264</sup>

L'identité créole fonde la société antillaise, les valeurs de toutes sortes, ne sortant pas du néant, et n'étant pas le fruit du hasard, découlent des conséquences historiques. Les mœurs sociales, parce qu'elles abreuvent l'imaginaire du personnage antillais, proviennent de cette identité historique et créole. Ce n'est pas une particularité des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. La littérature antillaise francophone a la dimension sociale, car elle subit l'influence des belles-lettres des Caraïbes, une littérature approximativement ludique, son terrain de jeu demeurant l'univers social et antillais. Le roman francophone dans les Antilles, à l'image du roman sud-américain, plonge dans le milieu auquel appartient l'écrivain, afin de déterrer les racines sociales. Carlos Fuentes ne distingue pas de grandes différences entre les littératures, antillaise et sud-américaine, fondées sur les mêmes influences géographiques :

**« Tout écrivain nomme le monde. Mais l'écrivain indo-afro-ibéro-américain a été pris de la fièvre du découvreur : si je ne nomme pas, personne ne nommera ; si je n'écris pas, tout sera oublié ; si tout est oublié, nous cesserons d'être. »**<sup>265</sup>

Maryse Condé défend la peinture du pays, *Les derniers rois mages* dramatisent les antagonismes entre les valeurs sociales et traditionnelles, l'épreuve pour sortir de la crise est âpre. Deux générations représentent cette rivalité : celle de Djeré, qui mène « une existence de chagrin et de désillusions, vécue dans le souvenir de son ascendance ratée »<sup>266</sup>, et celle des jeunes, le couple Spéro et Debbie. L'antagonisme se lit sous l'angle des mœurs sociales. On l'aura compris, il y a une analyse minutieuse des valeurs sociales, dans les romans, au point qu'ils aboutissent à la littérature sociale. Carlos Fuentes précise encore qu'une « telle exigence a donné naissance à une abondante et friable littérature sociale en Amérique hispanique. »<sup>267</sup> Aux Antilles, les romanciers

<sup>264</sup> René Depestre, « *Les aventures de la créolité* », in *Ecrire la « parole de nuit » : La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 159-170.

<sup>265</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Erasmus : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, Op. cit., p. 333.

<sup>266</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p.59.

<sup>267</sup> Carlos Fuentes, op. cit., p. 333.

cherchent, également, à faire de la littérature, une poésie sociale, une œuvre agréable. Le roman de Patrick Chamoiseau, *Solibo magnifique*<sup>268</sup>, se déroule à Fort-De-France, dans la réalité grouillante des bidonvilles, espaces romanesques qui reflètent tout le quotidien social. Le prétexte, pour replonger dans la société antillaise, va fournir aux auteurs les mœurs sociales ; elles caractérisent l'action des personnages et suggèrent les valeurs auxquelles ils sont attachés. Les caractéristiques de l'identité sociale découlent des mœurs. Les romans expriment cette identité, avec des approches thématiques différentes : le thème de la mort énonce les mœurs sociales dans *Traversée de la Mangrove*, par la cérémonie des lamentations ; celui de la naissance valorise, dans *Desirada*, la fonction sociale des matrones, fonction dévolue aux vieilles femmes depuis la fin de l'esclavage. La tradition culinaire révèle des habitudes sociales dans *Pluie et vent...* et *Un plat de porc...* Mais le contexte de l'esclavage, dans *Moi, Tituba sorcière...*, favorise la naissance des mœurs sociales, délivrance aussi de la créolité. *Ti Jean L'horizon* en donne l'explication, les personnages, des esclaves libérés, vivent dans l'univers clos, barbare, sauvage, celui de la Guadeloupe, avec ses premières colonies d'esclaves affranchis. Les mœurs sociales traduisent, dans les romans, l'identité collective ; d'autre part elles sont parallèles aux traditions culturelles, une virtuosité des auteurs qui croisent les cultures créoles dans les textes.

### b. Les mœurs culturelles

Dans une étude des *Littératures francophones depuis 1900*, Jean-Louis Joubert et ses collaborateurs avaient consacré aux îles créoles, Antilles et Guyane, l'émergence de la littérature écrite, tributaire de la culture, de l'oralité et de la langue créole. Ils redécouvrent la notion d' « Antillanité », et bien que le terme soit d'Edouard Glissant, les coauteurs l'ont démontré dans les mœurs créoles, source d'inspiration des auteurs antillais. Cette notion est la matrice de l'écriture antillaise, parce que traduisant la réalité anthropologique des Caraïbes, et permettant d'explorer, dans les textes, toute la réalité culturelle, attachée aux valeurs locales. Les modes de vie, la mentalité et la culture concèdent aux textes francophones et antillais la réalité littéraire. Et, pour les auteurs cette réalité

**« c'est le fait d'une culture née du système de la plantation sucrière, caractérisée par l'insularité, le cloisonnement social par la couleur de la peau, la créolisation, la persistance d'un héritage africain, la dominance de l'oralité, la vocation à combiner, synthétiser, métisser... »**<sup>269</sup>

Les romans de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart parcourent cette vérité littéraire, par le dédoublement thématique : le récit des mœurs culturelles s'intègre au récit des événements, les personnages disposent de la grandeur culturelle et psychologique tout à la fois. Cette peinture du protagoniste masque les portraits « folkloristes » ou « ethnologiques », car les auteurs, loin d'adopter la « posture » des sociologues, préoccupés par le fait culturel, ne dissimulent pas leur sensibilité littéraire, leur passion des mœurs. Le roman de Maryse Condé *Desirada* en est l'illustration. L'influence des mœurs culturelles scande la trame de ce roman, plein d'humours et d'anecdotes puisés

<sup>268</sup> Patrick Chamoiseau, *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.

<sup>269</sup> Jean Louis-Joubert, *Les Littératures francophones depuis 1900*, Paris, Bordas, 1945, p.108.

dans la culture créole. La fête du Mardi Gras, coïncidant avec la naissance de l'héroïne du roman, Marie-Noëlle, rassemble la communauté villageoise de La Pointe. Les habitants jubilent par des processions culturelles et ludiques durant le Carnaval, mélange de couleurs dans les accoutrements, les costumes ; les magnifiques chorégraphies expriment la communion à travers le rythme :

**« Il était trois heures de l'après-midi. Le temps capiteux et vibrant. C'était le mardi gras. Jour de liesse où toutes les compagnies de mas' déboulaient à travers les rues de la Pointe. »**<sup>270</sup>

Le passage du cortège, appelé gwo-ka en langue créole, est un moment de sacrement, mais on défie les conventions religieuses en mangeant de la viande. Car aux Antilles, la tradition religieuse est démesurée, on fête le dimanche gras, le lundi gras, le mardi gras, et même pendant le mercredi des Cendres, les femmes préparent des « beignets » et des mets copieux. La fête, c'est la tradition symbolique des masques, portés par des hommes et des femmes qui imitent la nature vivante, les animaux sous le signe du mal, de la puissance, comme le serpent :

**« Certains mas' étaient enveloppés avec des feuilles de banane séchée. Les autres s'étaient enduit le corps de goudron et couraient en faisant claquer leurs fouets, sinueux comme des serpents. »**<sup>271</sup>

Dans ce passage, les habitudes culturelles engendrent le texte narratif, le transforment en univers magique, mystique et certainement baroque, dont nous parlerons ultérieurement. On retrouve la même exubérance des festivités culturelles dans *Pluie et Vent...*, concernant la célébration du mariage de Jérémie et Toussine. Comme dans *Desirada*, avec la fête du Mardi Gras, le mariage dans *Pluie et Vent...*, a l'apparence rituelle et déclenche des délires profonds, exclamations euphoriques des habitants : « Ce midi-là, un verre de rhum à la main, les hommes gonflaient leur poitrine d'aise, la frappaient par trois et s'extasiaient. »<sup>272</sup> Simone Schwarz-Bart célèbre le mariage, la naissance et la mort, trois événements de l'existence humaine. La célébration du mariage permet l'union des personnages, la solidarité entre les individus, indispensable à l'identité collective. Fanta Toureh, dans l'approche mythologique et imaginaire de l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, reconnaît dans *Pluie et vent...* la transcription de la culture qui fonde la thématique de l'union :

**« Les rencontres, les unions entre les personnages mêlent les diverses références, symbolisent le brassage des races, des cultures, des mythes, qui prévaut dans la caraïbe. »**<sup>273</sup>

*Pluie et vent...* est le roman d'enchâssement de la culture sous forme de mœurs, en témoigne la musique durant le mariage. La réalité caribéenne est marquée par la musique

---

<sup>270</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 13.

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 17.

<sup>273</sup> Fanta Toureh, *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 90.

nègre qui exprime la joie de vivre et l'angoisse liée à l'existence douloureuse. Pour les habitants de L'Abandonnée, la musique fait naître leur délectation :

**« Pour les nègres de L'Abandonnée, tout cela n'était de rien sans un peu de musique, et quand ils virent les trois orchestres, un pour les quadrilles et les mazoukes, un pour les biguines à la mode, et le tambour traditionnel, accompagné des petits-bois et d'une trompe, ils surent qu'ils auraient une belle chose à raconter, au moins une fois dans leur vie. »**<sup>274</sup>

Par contre, la musique n'a pas la même valeur culturelle dans *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé. Elle y traduit une atmosphère funèbre, une mélancolie endeuillée. Les femmes se chargent d'entonner les chants, exprimant la souffrance symbolique, existentielle, liée à la finitude de la vie. Sous la pluie battante, dans un silence total, celui du deuil, le chœur des femmes s'élève, s'entend, exaltant l'Éternel, comme si elles voulaient rendre un dernier hommage divin à Francis Sancher :

« L'Éternel est dans sa demeure sainte.

L'Éternel a son trône dans les cieux.

Ses yeux observent

Ses regards sondent les fils des hommes. »<sup>275</sup>

La musique et les chants lyriques, accompagnent les cérémonies existentielles. Toute la littérature antillaise s'inspire quasiment de la musique créole. Dans *L'île et une nuit* de Daniel Maximin, la persistance de la musique créole donne au texte la tonalité lyrique, que rythment les danses. Cette musique, expression de l'âme créole, est la façon de résister au cyclone, d'oublier les différences sociales et raciales, mais aussi de symboliser la femme créole à travers les instruments sonores :

**« Une de mes raisons d'être, c'est la traduction par des instruments d'hommes du silence des femmes transfiguré par leur sept voix de nue, de nuit, de pluie, d'envol, d'enfance, de soleil et d'opéra. »**<sup>276</sup>

L'univers symbolique et onirique de l'Afrique apparaît dans *Ti Jean L'horizon*. Le héros, l'exilé, le déshérité et l'orphelin malheureux, erre de la Guadeloupe jusqu'à son pays d'origine, la contrée de ses ancêtres africains. Il visite le royaume des Ombres, la demeure des morts, pendant la fête du mil, célébrée par les *Ba'Sonanqués*, tous les deux ans. Cette fête n'a rien de divertissant, elle relève d'un trait culturel, elle n'a rien de profane, elle signifie une habitude ancestrale : la communion entre les vivants et les morts, à chaque moisson du mil, une variété de céréale. Simone Schwarz-Bart retrace, dans son art du roman, le mysticisme culturel des peuples traditionnels d'Afrique. Une telle croyance « ésotérique » rassemble tout le village, tout comme le mariage et le deuil réunissaient les habitants de L'Abandonnée et de Rivière au Sel, respectivement dans *Pluie et vent...* et dans *Traversée de la Mangrove*. Simone Schwarz-Bart puise dans le répertoire culturel africain, et elle teinte les aventures du héros de la couleur

---

<sup>274</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p.20.

<sup>275</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p.203.

<sup>276</sup> Daniel Maximin, *L'île et une nuit*, Paris, Seuil, 1995, p. 106.

« fantastique ». On ne saura pas avec quelle inspiration littéraire, les Morts sortent des tombes, acceptent les offrandes et communient avec les Vivants :

**« Les cortèges se déroulaient en sinuant dans la brousse, puis venaient mêler leurs eaux au voisinage de la caverne, où les vivants chantaient et dansaient avec les morts, la nuit, trois jours durant, leur offraient de la nourriture dans des marmites de terre consacrée. »**<sup>277</sup>

*Ti Jean L'horizon*, qui repose sur « un substrat de croyances traditionnelles »,<sup>278</sup> pose le problème de la représentation des cultures. L'auteur du texte n'expose pas seulement les faits, mais elle transpose les manifestations rituelles, culturelles, bafouées par l'histoire coloniale. Dès lors, la narration des mœurs culturelles a une valeur symbolique pour Simone Schwarz-Bart, moins que pour Maryse Condé. Si le dernier auteur ne se préoccupe plus de s'engager dans la querelle culturelle, du moins dans la revalorisation de la culture oubliée, la première femme fonde ses romans dans l'idéologie anti-coloniale qui réhabilite les valeurs niées :

**« Les écrivains antillais ont donc à cœur de tirer de l'oubli, de promouvoir les structures mythiques injustement délaissées, puisque ce sont elles qui constituent l'héritage d'une culture qui s'est formée, se forme encore, et est constamment menacée de disparition, »**<sup>279</sup>

Maryse Condé, à cheval entre plusieurs cultures, refuse de se cantonner dans le retour aux sources, qui rejeterait l'ouverture vers d'autres horizons, elle le prouve dans la structure thématique de ses romans. L'auteur explore l'Afrique coloniale dans *Heremakhonon*<sup>280</sup>, avec la construction de la figure féminine Véronica Mercier, personnage voyageur. Née à Guadeloupe, l'héroïne s'en va séjourner dans un pays non identifié d'Afrique. Le personnage découvre d'abord Paris, cela augmente le potentiel dramatique et culturel du roman. La résistance fébrile du peuple Bambara de Ségou aux forces coloniales françaises, fonde l'intrigue de la saga africaine *Ségou, la terre en miettes*<sup>281</sup>. Maryse Condé écrit par là une légende africaine, aux confins de la documentation, du témoignage et de l'exotisme culturel. Dans ses deux romans, *Les derniers rois mages* et *La vie scélérate*, elle abandonne la thématique des mœurs africaines : elle explore celles de la diaspora américaine, avec comme fil conducteur le prolongement des mœurs culturelles antillaises jusqu'en Amérique du Nord. Les romans relatent des problèmes de la communauté noire d'Amérique. L'auteur adapte ses romans à la réalité de l'homme antillais, qui éprouve le besoin de sortir de son île, pour explorer le Nouveau Monde. Spéro et Debbie, le couple antillais du roman *Les derniers rois mages*, s'exilent en Amérique, étouffés qu'ils sont par les mœurs culturelles, qui ne correspondent plus à leur goût.

<sup>277</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 128.

<sup>278</sup> Fanta Toureh, *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart : approche d'une mythologie antillaise*, op. cit., p.7.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>280</sup> Maryse Condé, *Heremakhonon*, Paris, « Collection 10/18 », U.G.E., 1976.

<sup>281</sup> *Ibid.*, *Ségou, la terre en miettes*, Paris, Robert Laffont, 1985.

La découverte de l'ailleurs, de l'Amérique, cette terre « promise » à la colonie antillaise, est l'allégation de la vie culturelle et des valeurs de la diaspora noire. La narration évoque « *l'African Ballet Theatre que dirigeait Jim Marshall, sociologue de profession, danseur par goût* ». <sup>282</sup> Le ballet marque la survivance de la culture des origines. Les spectateurs admirent, jusqu'à l'extase, les « *scènes de la vie au village* », qui retracent les « *paisibles activités du temps de paix* ». <sup>283</sup> *La vie scélérate* <sup>284</sup>, dans la même matière, répand la floraison de thèmes politiques et culturels typiquement antillais, à travers le récit généalogique de la famille, les origines remontent à 1900. Dans ce roman, aux accents héroïques, les personnages, partageant la même ascendance antillaise, se dispersent partout, à Panama, San Francisco, Paris, Harlem ; ils mêlent leur culture d'origine créole à d'autres cultures. On comprend pourquoi les mœurs culturelles confirment l'avertissement des auteurs, car disons-nous au début du travail, l'écrivain antillais ne cherche pas à transgresser le pacte social, pour honorer l'équilibre culturel et religieux. Les romans, comme *Desirada*, *Ti Jean L'horizon*, *Pluie et vent...et Traversée de la Mangrove*, énoncent cet engagement au profit des mœurs culturelles. De la sorte, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart prouvent leur appartenance à la communauté culturelle. Leur identité littéraire s'énonce par le mysticisme culturel dans *Ti Jean L'horizon*, la mascarade, les déguisements, les masques symboliques dans *Desirada* et *Pluie et vent...* L'essentiel des mœurs culturelles dans les romans, c'est la recherche identitaire, engageant auteurs et personnages. Le lecteur est artisan de la recherche, plongé qu'il est dans le monde forcément créole, avec ses couleurs locales, ses coutumes triviales. De cette lecture, se dégagent également les mœurs religieuses, qui ne se joignent aux autres que pour les compléter, les achever, et former définitivement le patrimoine créole; le culte religieux, en fait, est une thématique phare de la créolité.

### c. Les mœurs religieuses

La constance des thèmes religieux dans les romans prouve la double évolution, l'une porte sur la société, et l'autre sur l'écriture, au niveau des thèmes, de leurs orientations littéraires. Au départ, il y avait les Indiens dans les Amériques. Puis, les Africains et les Européens se joignent à la communauté amérindienne ; ensemble, les peuples composent la société des Amériques. Cette confluence s'est forgée, dans le domaine religieux, par des mélanges du paganisme indien, de l'animisme africain et du christianisme occidental. Les religions traditionnelles africaines se mêlèrent à l'imaginaire chrétien, et des cultes syncrétiques en découlèrent. Patrick Chamoiseau, conscient du mélange de rites religieux, écrit avec beaucoup d'affection: «*Aux Antilles, les colons sont venus porteurs de leur imaginaire. Les Africains aussi.* » <sup>285</sup> Au niveau de l'écriture, les thèmes changent : la thématique servile est démodée, sous l'influence de nouveaux

<sup>282</sup> Ibid, *Les derniers rois mages*, p.167.

<sup>283</sup> Ibid.

<sup>284</sup> Ibid., *La vie scélérate*, Paris, Editions Seghers, 1987.

<sup>285</sup> Patrick Chamoiseau, *Manman Dio contre la fée Carabosse*, Paris, Editions Caribéennes, 1982, p.49.

poètes et romanciers, comme Aimé Césaire, Edouard Glissant, pour les Antilles, et Jean Price Mars, Jacques Stephen Alexis en Haïti. Ces écrivains, en quelque sorte révolutionnaires dans le style, intégrèrent l'imaginaire religieux de leur pays dans des formes romancées. La critique littéraire Lylian Kesteloot envisage la naissance de la littérature populaire aux Antilles : la prose des auteurs négro-antillais dévoile l'arrière-plan de remise en cause des thèmes décadents, en révisant les principes idéologiques de la Négritude. Des écrivains de la nouvelle génération, Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Gisèle Pineau et Daniel Maximin, considèrent la renaissance comme le retour aux sources créoles :

**« Il y avait aux Antilles, depuis cent ans, une littérature produite par les autochtones, sur le modèle exclusif de la littérature française... Rien en principe n'eût pu changer cet état d'esprit mais il y eut l'occupation américaine... Alors, par un retour de patriotisme authentique, les intellectuels s'intéressèrent du coup à leur folklore. »**<sup>286</sup>

Maryse Condé avait dénoncé la complaisance des premiers écrivains antillais, soucieux de garder la morale coloniale, craignant d'être détestés ou mal perçus par l'Occident :

**« Les œuvres de cette génération ont été qualifiées d'exotiques par les nouvelles générations et sans doute comportent-elles une large part d'exotisme en vérité. Il faut toute fois se souvenir que ces premiers écrivains sont largement victimes du mythe civilisateur de la colonisation et soucieux de peindre leur terre, leurs modes de vie sous des couleurs qu'ils croient attachantes. Ils entendent se faire aimer, accepter, reconnaître comme des fils dont les différences peuvent passer pour des charmes. Ils savent que l'Europe veut faire des Antilles paradis de repos et de volupté ; ils n'ont garde de lui déplaire et répondent au contraire avidement à cette attente. »**<sup>287</sup>

La révolte instaurée par des écrivains postérieurs, annonce le début de la littérature antillaise, qui évoquera les vrais problèmes religieux et culturels de la société. La modification thématique bouleverse profondément les mœurs religieuses, qui se résument à des cultes emmêlés. Les rites, les fêtes religieuses, s'intègrent dans la vie de tous les jours ; Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart célèbrent ce mélange religieux. Une telle revue des mœurs religieuses, ne revêt pas les mêmes caractéristiques d'un roman à l'autre, d'un écrivain à l'autre. Le sentiment religieux est vécu différemment par les personnages de chaque roman. Si *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart dépeint des personnages sacrés, qui s'adonnent à la mystique religieuse, comme Wadamba, ce sacré est, par contre, laïcisé ou profané dans *Desirada* de Maryse Condé. Un déterminant commun, malgré les divergences, rapproche les textes, l'engouement populaire dans le culte des mœurs religieuses. La communauté romanesque est au centre de la mystique, parallèlement à la fonction religieuse qu'Emile Durkheim apporte à la société. Pour ce sociologue, la société crée le sacré, par son imaginaire, et réunit ses membres autour de la croyance, à l'image de Dieu et ses fidèles : « *le sacré est une catégorie fondamentale de la conscience collective. Il est une sphère de forces créées par la société et*

---

<sup>286</sup> Lylian Kesteloot, *Anthologie négro-africaine : Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*, Paris, Editions Gérard, « Marabout Université », n° 129, édition de 1981, pp. 40 et 42

<sup>287</sup> Maryse Condé, *Le Roman Antillais*, op.cit., p. 9-10.

surajoutées au réel»<sup>288</sup>, reconnaît Emile Durkheim. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart symbolisent cette pratique collective, cette frénésie populaire, respectivement dans *Desirada* et *Ti Jean L'horizon*. Cette communion religieuse et collective, n'est-elle pas « l'opium » du peuple aussi apeuré, angoissé, terrorisé que le peuple antillais, qui cherche réconfort, consolation dans les cultes mystiques ? Cet exorcisme ne trouve-t-il pas ses liens privilégiés dans des activités sociales, et dans l'imaginaire des personnages ? Ce dernier cas de figure apparaît dans *Traversée de la Mangrove*, Maryse Condé ne décrit le christianisme que sous la forme de l'imaginaire collectif. Les personnages sont « catéchisés », « baptisés », mais le culte religieux épouse dans la narration l'imaginaire des personnages, pouvant transgresser le dogme chrétien. Ils se retrouvent, le dimanche, à l'église de Petit Bourg pour la messe. La particularité de la prière demeure le mélange des modes de vie, de la mentalité locale avec l'acte de foi chrétienne. Le témoignage du passé guadeloupéen par Léocadie Timothée, la première institutrice de Rivière au Sel, laisse entrevoir le spectacle de la messe. La communauté entière plonge dans l'échange divin, qui retrace le profane et le sacré, mélangés sans distinction :

**« L'église comble sentait la sueur, l'eau de Cologne et l'encens. A distance respectueuse du tabernacle, les hommes s'entretenaient sur le parvis des malheurs de la canne qui se mourait de sa belle mort. A l'intérieur, les femmes pâmées priaient Dieu et les enfants de chœur, petits diables en surplis, chantaient de leurs voix angéliques. »**<sup>289</sup>

On retrouve l'imaginaire chrétien, dans ce qu'il représente comme relevant du syncrétisme. La communauté s'attache au fatalisme païen, à la superstition héritée des cultes traditionnels africains. Durant la veillée funèbre de Francis Sancher, la pluie arrose la terre, certains personnages, Léocadie Timothée par exemple, l'interprètent comme un signe divin. La vie regrette Francis Sancher. Et au moment d'abandonner le défunt, de l'enterrer et de regagner les cases, « ils virent se dessiner un arc-en-ciel et cela leur parut un signe que le défunt n'était en vérité pas ordinaire. Subrepticement, ils se signèrent. »<sup>290</sup> La vision surnaturelle des choses accompagne la foi chrétienne, et situe les personnages condéens dans la double adoration chrétienne et païenne, l'une ne s'excluant pas à l'autre. Maryse Condé dans un essai consacré aux romancières des Antilles de langue française, ne remet pas en cause le dualisme, elle l'approuve au contraire : « L'Antillais si catéchisé qu'il soit, garde au fond de lui le besoin d'une approche du surnaturel qui ne soit pas celle qu'édicte la religion officielle. »<sup>291</sup> L'auteur reprend la position défendue par l'ethnologue Maximilien la Roche dans *Portrait de l'Haïtien*<sup>292</sup>, lorsqu'il analyse l'ambivalence morale et religieuse, et d'autre part la double

<sup>288</sup> Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuses*, Collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, P.U.F., 1968, p. 18.

<sup>289</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 141.

<sup>290</sup> Ibid., p. 251.

<sup>291</sup> Maryse Condé, *La parole des femmes : Essai sur les romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979, p. 49.

influence, créole et française, subie par l'homme haïtien. Ce paradoxe intérieur, cultivé depuis les premières générations de l'esclavage, est l'origine de l'approche syncrétique du sacré :

**« Si donc l'Haïtien est ainsi tiraillé entre son être (le créole) et son paraître (le français), c'est qu'au plus intime de lui-même, sa vie repose sur une opposition inconciliée que l'on peut résumer par le dualisme vodou-catholicisme, français-créole. »**<sup>293</sup>

Les influences géographiques, analogues dans les îles de la Caraïbe, enferment l'Haïtien et l'Antillais dans l'univers symbolique, religieux, imaginaire, assemblant diverses pratiques divines, mystiques, païennes et profanes. Simone Schwarz-Bart balaye également dans *Pluie et Vent...* le syncrétisme, mais les convictions religieuses des personnages prescrivent leur persévérance dans les travaux champêtres. La commémoration religieuse tempère le labeur de la semaine dans les Canes :

**« Tous les dimanches, les habitants de Fond-Zombi sortaient de leur trou, pour se rendre à l'église de la Ramée, balançant leur lot de misère par-dessus le pont branlant de l'Autre Bord. Ils envahissent le bourg avec une âme toute neuve, une âme du dimanche, sans aucune trace de piquants, de sueur ou de cannes. »**<sup>294</sup>

Les personnages de *Pluie et vent...* croient à l'existence des Esprits maléfiques, des génies protecteurs. Télumée, symbole de la femme nonne, croit au Bon Dieu et pratique le mysticisme noir ; son imaginaire divague, en explorant des mondes différents, marqués par des mystiques propres : la pensée chrétienne qui l'habite jusqu'au signe de la croix, sa prière matinale, ne déroge pas la religion du surnaturel, que pratiquait sa grand-mère, la sorcière man Cia. Dès lors, Télumée, dans ses hallucinations, entre dans des conversations avec les personnages défunts. Les morts prédissent l'esprit maléfique, envoyé pour démolir sa case, cet esprit du mal « est entré dans le corps d'Elie »,<sup>295</sup> son bourreau. Toutes les litanies sont invoquées pour « désenchanter la case ». <sup>296</sup> On voit que le sacré côtoie le profane. La frontière est abolie entre les deux, contrairement à la pensée d'Emile Durkheim, relative à la distinction du sacré et du profane, à leur séparation. Pour cet auteur, les croyances religieuses supposent une classification des choses, en deux catégories opposées, le profane et le sacré, qui s'excluent mutuellement dans la pensée religieuse : « la division du monde en deux domaines comprenant, l'un tout ce qui est sacré, l'autre tout ce qui est profane, tel est le trait distinctif de la pensée religieuse. »<sup>297</sup> La dimension religieuse, dans la structure narrative de *Pluie et vent...*, remet constamment en cause la dichotomie sacré-profane, leur opposition ne fonde pas

<sup>292</sup> Maximilien la Roche, *Portrait de l'Haïtien*, Montréal, Editions de Sainte-Marie, 1968.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>294</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et Vent...*, p. 101.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>297</sup> Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, op. cit., p. 50-51.

la religion dans le roman de Simone Schwarz-Bart. L'imaginaire biblique est une constance de la vie morale, intérieure et intime des personnages de *Pluie et Vent...*, mais il est mêlé aux rites profanes. Cet imaginaire biblique traduit, contre toute attente, dans *Moi, Tituba sorcière...* un conflit : celui opposant le maître à son esclave qu'il veut baptisé à la religion chrétienne. Susanna Endicott et Tituba sont les deux protagonistes de ce conflit religieux. Tituba garde jalousement sa religion traditionnelle, surnaturelle et païenne, Susanna Endicott cherche la dissuasion, en faisant répéter mais en vain ses paroles bibliques : «- Je crois en Dieu, le Père Tout-Puissant, Créateur du ciel et de la terre et en Jésus-Christ, son fils unique, Notre seigneur... »<sup>298</sup> Ce conflit n'est-il pas le début de tout métissage, n'est-il pas la violence historiquement indispensable, dont parlait Carlos Fuentes dans l'approche du métissage ?

Une particularité dans *Ti Jean L'horizon* écarte le texte des autres romans : le sacré biblique s'efface progressivement dans ce livre de Simone Schwarz-Bart, laissant la place aux croyances ésotériques, aux rites religieux appartenant au merveilleux surnaturel, comme à la mythologie religieuse africaine. Pendant son séjour onirique, au pays des ancêtres, le héros médite sur la pensée mystique des peuples primitifs. La narration du sacré poursuit le parcours religieux du héros Ti Jean. Si l'initiation est, comme le définit Mircea Eliade, « un ensemble de rites et d'enseignements oraux qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier »<sup>299</sup>, les croyances religieuses font alors partie de la structure initiatique de ce texte. Le héros est au centre de la narration merveilleuse. La Bête immense qu'il combattit, les vaches bleues qui paissaient au bord du village d'accueil, l'oiseau qui nichait dans l'oreille gauche de la Bête, le châtement qu'il subit au « champ de lapidation »,<sup>300</sup> le corps enterré, la tête en l'air, tout ce merveilleux ritualisé arpente le religieux littéraire. Dans cette vaste narration épique, Simone Schwarz-Bart cherche la définition que Mircea Eliade donne à la littérature orale :

**« La littérature orale narrative constitue donc une immense mémoire de l'humanité, elle recueille traditions et croyances, assure en les modifiant profondément le souvenir de faits marquants et le culte des héros ou des dieux, elle fixe du vrai et fabrique du merveilleux. »**<sup>301</sup>

Simone Schwarz-Bart connote les mœurs religieuses dans ses oeuvres littéraires, qui exploitent le champ de la sorcellerie, et le registre de la magie. Les personnages ont le pouvoir prodigieux de se métamorphoser en animal. C'est le savoir de man Justina, la sorcière appelée *morphrasée*, puisque énorme était sa tendance de revêtir tantôt la forme animale tantôt la forme humaine :

**« Une des personnes lasses de la forme humaine et qui signent contrat avec un**

<sup>298</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 45.

<sup>299</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Collection « Folio », Paris, Gallimard, 1992, p.12.

<sup>300</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 188.

<sup>301</sup> Mircea Eliade, « Littérature orale », *Histoire des Littératures, Vol. I, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade, 1962, pp. 5-9.*

**démon pour se changer la nuit en âne, en crabe ou en oiseau, selon le penchant de leur cœur. »**<sup>302</sup>

Simone Schwarz-Bart imagine ce fait magique dans les mœurs religieuses : lors d'une de ses randonnées nocturnes, la sorcière est surprise par les premiers rayons du soleil. Elle se retrouvait, au milieu de la route, avec la forme moitié humaine, moitié animale. Le spectacle attire les gens de Fond-Zombi et les gendarmes alertés, ne « *trouvèrent plus qu'une vieille négresse fracassée au milieu de la route.* »<sup>303</sup> On retrouve les parallèles de cette métamorphose dans le roman latino-américain. Dans *Le royaume de ce monde*, par exemple, Alejo Carpentier dresse le récit maléfique du vaudou pernicieux haïtien. Le mystérieux, le surnaturel et le culte sacré des divinités défoulent, tour à tour, dans le nœud romanesque. A travers un style descriptif, Alejo Carpentier montre comment le sorcier Mackandal empoisonne à distance tous les animaux de l'île de Saint-Domingue. Le personnage surnaturel, Ti Noël, est le sorcier qui maîtrise « *l'art de parler avec les chaises, les marmites, une vache, une guitare ou son ombre.* »<sup>304</sup> Cette intertextualité littéraire entre les romans antillais et sud-américains découle des influences culturelles, des croyances presque communes. Ces dernières déterminent les va-et-vient, les foisonnements, les entrecroisements thématiques, qui caractérisent et nourrissent les deux littératures, antillaise et sud-américaine. Le critique littéraire Roland Barthes retrouve la culture au cœur des influences entre les textes littéraires. La culture, si vaste soit-elle, peut tisser des liens entre plusieurs littératures, en jetant des passerelles entre les romans, quelle que soit leur aire culturelle :

**« Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de situations résolues. »**<sup>305</sup>

Une autre façon d'aborder les mœurs religieuses, c'est de développer, contre le modèle de la religion païenne, contre le syncrétisme religieux, la foi chrétienne dans *Desirada* de Maryse Condé et *Un plat de porc...* de Simone Schwarz-Bart. Quelques personnages des romans sont profondément des « chrétiens » ; l'héroïne de *Desirada*, porte le nom de Marie-Noëlle, baptisée ainsi par Ranélise, en réminiscence de deux grandes figures bibliques : la Sainte vierge, « *mère de toutes les vertus* »<sup>306</sup> et Jésus venu au monde une nuit de Noël « *pour racheter nos péchés* ». <sup>307</sup> On retrouve le personnage du même nom dans *Un plat de porc...*, la Sœur Marie des Anges, assistante des pensionnaires du « trou », de l'hospice. La narratrice, elle-même porte le nom de Mariotte, diminutif de

<sup>302</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 32.

<sup>303</sup> Ibid., p. 33.

<sup>304</sup> Alejo Carpentier, *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1954, p.106.

<sup>305</sup> Roland Barthes, « *La théorie du texte* », in *Encyclopédie universelle, France S.A., 1990, Vol. 12, pp.370-375.*

<sup>306</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 15.

<sup>307</sup> Ibid.

Marie, et sa grand-mère celui de Man Louise. Le nom Ti Jean mélange deux traditions, créole et chrétienne : *Ti* est le diminutif lexical qui signifie « petit » et Jean, nom hérité de la tradition biblique, le chrétien dénommé le « Baptiste ». L'hospice dans *Un plat de porc...* est le lieu de culte, de souffrance mais aussi de prières. Les personnages, comme Mariotte et Mme Peuchemard implorent, toute la nuit, comme des religieuses, le Ciel, « Ô mon seigneur, Ô doux consolateur des affligés... »<sup>308</sup> Dans *Les derniers rois mages*, Maryse Condé décrit l'acte de foi, celui de la confession des péchés, une imploration qui invoque la clémence divine. Dans l'église Saint-Jules, Spéro doit confesser, devant les femmes trompées « *pareillement vêtues de noir* »<sup>309</sup>, son péché, l'adultère qu'il a commis. La cérémonie est dirigée par la prêtresse Marisia qui « *forçait Spéro à s'agenouiller à deux genoux à même les dalles brûlantes* »<sup>310</sup>. Les mœurs religieuses révèlent dans les romans le syncrétisme des croyances. Elles posent également des problèmes de définition de l'identité religieuse des personnages, considérablement dispersés dans leur foi. La veillée funèbre dans *Traversée de la Mangrove* prouve la croyance à l'au-delà. Ceux de *Desirada* et *Pluie et vent...* célèbrent autant la messe de dimanche qu'ils se livrent à des pratiques animistes, ésotériques et païennes, comme dans *Moi, Tituba sorcière...* La religion dans chaque roman éclaire le métissage qui caractérise la société antillaise. Ce mélange, accepté progressivement par les Antillais et imposé historiquement, présente des caractéristiques différentes, attachées aux origines et aux conséquences de celles-ci dans les structures des romans.

## B. Les origines du métissage

---

Dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, la créolité ne s'oppose pas au métissage, les deux thèmes s'entrecroisent dans la narration. La créolité enseigne le mélange des cultures, comme processus d'intégration ; et dans l'espace des Antilles, elle signifie selon Edouard Glissant « *une rencontre, un choc, un métissage* »<sup>311</sup> : la rencontre entre les Colons, les Esclaves et les Autochtones, ne pouvait aboutir qu'au choc brusque de leur *background* culturel, le métissage amoindrit les accidents, les frontières entre les valeurs n'en sont que plus franches. Edouard Glissant complète l'analyse par le comportement psychologique des sujets métis, qu'on pourrait confronter aux personnages littéraires de notre corpus : « *une dimension inédite qui permet à chacun d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert, perdu dans la montagne et libre sur la mer, en accord et en errance.* »<sup>312</sup> Bien que la définition implique le mélange des cultures et des hommes, les deux origines du métissage, la créolisation n'en est pas moins une résurgence du

<sup>308</sup> Simone et André Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 19.

<sup>309</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 275

<sup>310</sup> Ibid.

<sup>311</sup> Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.

<sup>312</sup> Ibid.

mélange, car elle particularise les positions de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, tout en nuancant les ressemblances thématiques avec Edouard Glissant.

### a. Les origines culturelles du métissage

Fort de ses multiples racines, Derek Walcott, poète de l'île de Sainte Lucie dans les Petites Antilles, se définit lui-même comme l'être métis, son sang est mêlé, sa culture est mélangée, et son éducation découle de la colonisation :

**« Je ne suis qu'un nègre rouge qui aime la mer J'ai reçu une solide éducation coloniale J'ai du Hollandais en moi, du Nègre, et de l'Anglais Et soit je ne suis personne Soit je suis une nation. »**<sup>313</sup>

Le destin personnel du poète et héros épique, renvoie bien aux personnages antillais que décrivent Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Derek Walcott, qui reçut le prix Nobel de littérature en 1992, est originaire des Antilles, mais de l'autre côté des îles anglophones. Dans ses poèmes aux accents mélancoliques, comme « *Le royaume du fruit-étoile* », Derek Walcott dramatise la vie solitaire d'un amoureux de la mer, lui-même, le poète, Ulysse métis des Antilles, et il emprunte librement les métaphores de la mer pour traduire son esprit universel, le métissage de son âme, comme pour répondre au physique. L'Océan est à son goût, c'est pourquoi il invente des lieux, des espaces infinis, l'Amérique, les Caraïbes, l'Europe ; le poète fait penser à Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, tous recherchent leurs racines éparpillées dans les îles, dans les pays de leurs Ancêtres. Les îles francophones et anglophones, sont de simples dénominations coloniales, poètes comme romanciers, de part et d'autre, abolissent les frontières, la littérature exprime leur métissage par l'image de l'infini, du « fruit-étoile » à conquérir, de la « mangrove » à traverser et de « l'horizon » à atteindre. On aperçoit respectivement les accentuations du métissage chez Derek Walcott, le poète, Maryse Condé, la romancière et Simone Schwarz-Bart, la conteuse. Le métissage, dans les romans du corpus, révèle sous l'angle poétique la rencontre des cultures, des civilisations et des hommes. L'héroïne principale de *Un plat de porc...*, arrachée de sa terre natale, s'éloigne des îles, voulant vivre l'exil, elle découvre le métissage. La narration qu'elle fait de ce paysage, se réfère à un cadre, celui des cultures du terroir et des origines, des habitudes douloureusement adaptées dans son univers mental fragilisé. Dans ce heurt sans précédent, la culture occidentale impressionne Mariotte, claustrée dans l'hospice de Paris. Le texte intéresserait la critique post-coloniale, qui aperçoit dans les œuvres de littératures francophones, des instructions et des conflits, des soubresauts de la nostalgie des temps coloniaux, qui contrastent avec l'époque moderne. Le contraste importe peu, mais la psychologie du personnage, plongée dans le drame intérieur, dévoile des émotions lyriques : Mariotte, insatisfaite et résignée à la fois, ignore le monde qui l'entoure, une attitude morale digne des angoissés. Inversement, le passé antillais surgit, comme dans un cauchemar, pour enlever provisoirement l'angoisse: « *voici soudain qu'une haute lame du Temps dépose, sur la plage désolée de mon esprit, la silhouette de grand-mère assise dans sa berceuse créole.* »<sup>314</sup> Un abîme sépare l'héroïne de sa culture et de son pays, en

<sup>313</sup> Derek Walcott, *Le royaume du fruit-étoile, long poème*, Paris, Circé Editeur, 1998 p.48.

<sup>314</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 42.

désagrégeant les substances de son « être qui s'écroulait »<sup>315</sup>, rongé par les tourments du métissage.

Mariotte ne ressemble pas à Marie-Noëlle ni à Reynalda, des personnages expatriés de Maryse Condé dans *Desirada*. Loin des épreuves de Mariotte, les êtres de Maryse Condé convoitent le dépaysement culturel, et avec délectation, ils explorent de nouveaux pays, en traversant les frontières insulaires. Reynalda s'engage dans le monde de l'éducation, de l'enseignement, cette conquête de la spiritualité non métaphysique, croise les chemins empruntés par Mariotte et Reynalda, la première est un être tombé qui se souvient des Antilles, quand l'autre abhorre les traditions qui l'ont longtemps condamnée à la soumission. La démarche revancharde de Reynalda, personnage qui revendique son métissage, est dépourvue de « culturalisme », dans le sens de l'exaltation de la culture native. Reynalda est un personnage sang-mêlé, qui retourne au plus profond d'elle, pour faire exploser ce penchant vers l'universalisme, et d'aucuns parleront, sous un terme plus actuel, de « mondialisation ». Et l'auteur de la création du personnage universel, n'avait-il pas, auparavant, affirmé son appartenance à la littérature mondiale, qui s'enracine, avant tout, dans le pays créole ? Cette tentation de l'auteur, enracinement et ouverture, est accomplie dans l'art, Reynalda, femme antillaise née à la Désirade, abandonne loin derrière son pays : épousant la culture occidentale moderne, elle devient docteur en sciences sociales., et s'installe à Paris, lieu symbolique de refuge. Le métissage culturel du personnage est tout à la fois confrontation des valeurs et fusion des cultures, contrairement à la définition de François Laplantine et Alexis Nouss : « *le métissage n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation et le dialogue.* »<sup>316</sup> Ces deux personnages féminins, Marie-Noëlle et Reynalda, Maryse Condé les aurait construits selon les prototype de Spéro et Debbie dans *Les derniers rois mages* : en quittant la Barbade, île de la Guadeloupe, pour des aventures au pays de l'oncle Sam, les personnages n'hésiteront pas à embrasser spontanément les valeurs du lieu. De part et d'autre, de *Desirada* aux *Derniers rois mages*, la Guadeloupe semble le départ de la recherche. Reynalda forge sa personnalité et son identité dans la « monstruosité », affirmant sa dépossession : « *ni nationalité ni pays ni langue* »<sup>317</sup>, et sa clairvoyance : « *toutes ces tracasseries qui tracassent tellement les humains* »<sup>318</sup>. Le métissage relève de l'humanisme, qui n'est pas un mythe, mais la réalité du dialogue des cultures, leur amalgame, qui traduit, au-delà de leurs différences, le commun entre les hommes : la sensibilité humaine à traduire des besoins et des désirs en habitudes.

Maryse Condé construit des personnages appartenant à la société post-moderne. Il faut situer l'expression « post-moderne » dans le contexte des Antilles, espace géographique qui fut le théâtre des cultures importées. Ce contexte pourrait être perçu comme le microcosme de la terre, l'encoignure du monde, qui absorbent les cultures du

<sup>315</sup> Ibid.

<sup>316</sup> François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Editions Flammarion, 1997, p. 10.

<sup>317</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p.281.

<sup>318</sup> Ibid.

dehors. Serge Gruzinski appelle la société post-moderne l'« *idiome planétaire* »<sup>319</sup> : dans *Desirada* et *Les derniers rois mages* de Maryse Condé, le cercle planétaire représente l'émancipation culturelle des personnages, notamment des femmes. Michel Foucault dépeint de manière à peu près analogue, le personnage métis, l'homme post-moderne de toutes les cultures. Le personnage sang-mêlé ou l'habitant du pays emmêlé, rappelle selon le philosophe « *le fou, l'homme des ressemblances sauvages, celui qui s'est aligné dans l'analogie. Il est le joueur déréglé du même et de l'autre. Il ne connaît pas la différence.* »<sup>320</sup> Les personnages de Maryse Condé, plus que ceux de Simone Schwarz-Bart, revendiquent cette folie, par la délocalisation de la culture occidentale dans *Desirada*, et par la conquête de la diaspora afro-américaine dans *Les derniers des rois mages*.

En renversant les modes de représentation, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart offrent la nouvelle forme du métissage, respectivement dans *Traversée de la Mangrove* et *Pluie et vent...*. Ces romans s'enracinent dans la culture créole, dans l'univers insulaire ; et d'autre part les textes concordent avec les thématiques de l'écrivain haïtien Jacques Stéphen Alexis. Dans l'essai intitulé *Où va le roman ?*<sup>321</sup>, l'écrivain haïtien dégage les exigences de l'œuvre littéraire, métissée intérieurement dans les Caraïbes francophones, cette prose des îles doit « *chanter les beautés, les drames et les luttes de nos peuples exploités [...] en fonction des trésors culturels nés sur notre sol.* »<sup>322</sup> *Traversée de la Mangrove* retrace ces particularismes du milieu, car Maryse Condé chante la blessure de la communauté des reclus, puisque les gens de Rivière au Sel, au milieu de leur île perdue, se croient être des bagnards. Et par-delà cette romance, Maryse Condé démontre les extravagances entre la fermeture et la force des influences. Dans *Traversée de la Mangrove*, les habitants de Rivière au Sel observent avec méfiance l'apparition du métissage. Les cultures introduites dans leur terroir annoncent la dégénérescence de la communauté, menacée dans ses propres valeurs, et sa cohésion ethnique. Certains personnages ignorent l'imminence de la déchéance, le commencement du métissage, et d'autres, les plus conscients, comme Dodose Pélagie, rejettent le terme *créole*. Ce personnage serait le porte-parole de Maryse Condé, dont on connaît la dénégation de la réalité créole spécifiquement fermée : « *Notre société est une société métisse. Je rejette le mot « créole » que certains emploient.* »<sup>323</sup> Créolité et métissage peuvent-elles inévitablement s'opposer, si les vocables aux Antilles contribuent au mélange des cultures ? *Pluie et vent...* expose la culture paysanne créole, les allusions de l'ailleurs disparaissent quasiment des structures du roman. La créolité manifeste le rituel de la vie quotidienne dans les cases, les plantations, et ce n'est pas surprenant si Télumée est

<sup>319</sup> Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, op.cit., p. 10.

<sup>320</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 63.

<sup>321</sup> Jacques Stephen Alexis, « Où va le roman ? », *Les arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1957.

<sup>322</sup> . Ibid., p. 85.

<sup>323</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 207.

l'auteur de la relation culturelle : « *J'ai essayé de vivre à Bel Navire, à Bois Rouge, à La Roncière, et nulle part je n'ai trouvé de havre.* »<sup>324</sup> Simone Schwarz-Bart écrit le roman des continuités, entre culture créole et culture métissée : la fin du roman marque l'ouverture, l'évolution de la société sortant progressivement de la paysannerie. Télumée, félicitée par les femmes de sa fontaine et de sa toute « *récente électricité* »<sup>325</sup>, observe dehors les « *voitures automobiles* », les « *poteaux électriques* », la « *route goudronnée* »<sup>326</sup>, tous ces détails décorent le métissage, non sans affecter profondément Télumée : « *alors une nostalgie m'étreint, ma personne m'échappe et je ne reconnais plus mon temps* ». <sup>327</sup> C'est le temps du métissage, se substituant à l'époque où les femmes créoles se vantaient naïvement de leurs coutumes paysannes. Télumée hérite de la culture africaine l'occupation du foyer, elle épouse in extremis les valeurs coloniales, sa destinée est irrémédiablement le mélange des réalités contemporaines.

Avec *Pluie et Vent...*, *Traversée de la Mangrove* entretient des rapports sur le métissage des cultures, délogeant partiellement la culture créole. Selon l'anthropologue Jean-Loup Amselle, la source du métissage c'est la *logique métisse*, le processus d'intégration et de disparition des cultures, avant leur mélange ultime « *dont il est impossible de dissocier les parties.* »<sup>328</sup> Les personnages de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove* cohabitent avec le métissage sans le savoir ; même en s'enfermant dans leur île, le rêve de l'ailleurs caractérise leur ouverture d'esprit. Le roman de Simone Schwarz-Bart *Ti Jean L'horizon* réalise les rêves impossibles des villageois de Rivière au Sel : le retour réel aux origines culturelles et africaines du héros. Cette renaissance démontre les parallélismes entre la culture africaine traditionnelle et la culture créole antillaise, le héros incarne les deux traditions. Dans le village où il atterrit en Afrique, il découvre la culture et les mœurs qui sont celles du village créole. Il peut dès lors admirer la décoration des « *cases si ressemblantes à celle de Wadamba* »<sup>329</sup>. Mieux, le héros assiste au spectacle des femmes qui écrasaient le mil « *dans un mortier de bois* »<sup>330</sup>, en chantant au rythme du pilon ; antérieurement le héros a vu la même activité des « *commères de Fond Zombi en pilant café, cacao, farine de manioc* ». <sup>331</sup> Simone Schwarz-Bart explique la ressemblance des habitudes, quand elle évoque la survivance des traditions africaines aux Antilles. Son roman narre la théorie de

<sup>324</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 248.

<sup>325</sup> Ibid., p. 255.

<sup>326</sup> Ibid.

<sup>327</sup> Ibid.

<sup>328</sup> Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Fayot, p. 248.

<sup>329</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 134.

<sup>330</sup> Ibid.

<sup>331</sup> Ibid.

l'interdépendance des cultures, sous la forme orale, poétique, que le conteur retrace dans ces images *familiales* :

**« Le cœur de nostr'homme se serra devant ces images familiales, comme si les deux mondes s'étaient tendu la main sans se voir, siècle après siècle, par-dessus l'océan. »**<sup>332</sup>

L'essentiel du métissage dans les romans procède de ce que Serge Gruzinski appelle « *la colonisation de l'imaginaire*. »<sup>333</sup> Les images imposées par la colonisation sont assimilées par les habitants des Antilles. La culture caribéenne, dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, paraît tout à la fois créole, métissée, et conséquence du conflit des « *imaginaires* ». Les romans prouvent cet imaginaire, bien que leurs structures narratives dégagent des différences : Mariotte dans *Un plat de porc...* semble rejeter sans triomphe le métissage qui inspire, ironie du sort, son imaginaire, tout comme Tituba refusera l'imaginaire chrétien des Colons esclavagistes. *Desirada* et *Les derniers rois mages* exhibent des schémas contraires : les personnages, à la recherche de leur métissage dans la rencontre avec l'Autre, refusent l'enfermement dans la créolité. Cette confrontation est caractéristique dans *Ti Jean L'horizon*, le héros réduit les frontières culturelles et imaginaires par le voyage. Le métissage dans *Traversée de la Mangrove* est plus symbolique et très émouvant : les valeurs locales ne peuvent être protégées, l'imaginaire du dehors configurant le péril de Rivière au Sel, microcosme des origines ethniques différentes.

## **b. Les origines ethniques du métissage**

Le métissage ethnique présage l'univers multiracial, polyethnique, la rencontre de peuples différents contraints de coexister dans l'espace imparti, les Antilles. L'aire culturelle des Caraïbes éclate la confluence des langues et des cultures, violemment entrecroisées dans cet endroit du monde, isolé splendidement par les eaux maritimes. Les personnages des romans antillais, natifs de la rencontre historique, peuvent être des Blancs, des Noirs, des Métis, des Békés, des Indiens. Les auteurs de *L'éloge de la créolité*, conscients de ces ethnies multiples, affirment avec beaucoup d'élégance leur origine bâtarde, dans le sens noble du terme :

**« Nous sommes tout à la fois, l'Europe, l'Afrique, nourris d'apports asiatiques, lemantins, indiens, et nous relevons aussi des survivances de l'Amérique précolombienne. »**<sup>334</sup>

Chaque ethnie consacre la place sociale dans la création romanesque, selon la hiérarchie : c'est pour rendre captivante la représentation des mentalités et des hommes de la Caraïbe, la domination des uns et la jalousie des autres. L'important est moins la reproduction du métissage ethnique que le personnage social et la fonction narrative du mélange biologique. *Traversée de la Mangrove* imite littéralement le métissage ethnique

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>333</sup> Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire, sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI-XVIII e siècles*, Paris, Gallimard, 1988.

<sup>334</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité*, *op.cit.*, p. 26.

sous la forme de reconnaissance. Vilma, prototype du personnage indien, invoque ses ancêtres chassés ou exterminés, et profondément nostalgique, elle déplore la condition de métis ethnique, ces divagations l'exilent momentanément de la terre créole, mais elles ne l'amènent nulle part, puisque dehors la vie continue son cours au rythme des lamentations, cette réalité funèbre résigne davantage Vilma :

**« Je voudrais être mon aïeule indienne pour le suivre au bûcher funéraire. Je me jetterais dans les flammes qui l'auraient consumé et nos cendres seraient mêlés, comme nos âmes n'ont pas su l'être »**<sup>335</sup>

Vilma, l'indienne misérable du village, rappelle Desinor l'Haïtien qui « *était arrivé à la Guadeloupe en novembre 1980* », fuyant les plantations le jour où « *la nouvelle s'était répandue que la police allait cerner le champ et demander à chacun ses papiers.* »<sup>336</sup> Le personnage qui symbolise le plus ce métissage ethnique est le défunt Francis Sancher. Venu de l'extérieur pour bouleverser les habitudes de l'intérieur, on ne saura jamais s'il était Africain, Européen ou Indien. Sa trouble biographie est l'embellissement symbolique du métissage dans les Antilles. Même Mira qui avait des rapports passionnels avec lui, doute de ses origines : « *on ne sait même pas si c'était un Blanc, un Nègre, un Zindien. Il avait tous les sangs dans son corps !* »<sup>337</sup> Pour comprendre ce métissage ethnique, il faut voir la figure symbolique de Luisa de Navarété, personnage décrit par Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans *Lettres créoles* :

**« Une figure symbolique se détache de cette ère bruyante et si muette : celle de Luisa de Navarété. Esclave africaine emmenée très jeune en Espagne pour y être éduquée, elle suivit la valetaille d'un grand Don à Porto Rico où elle fut enlevée (vers 1575) pour les Caraïbes de la Dominique. »**<sup>338</sup>

La fiction ne s'arrête pas là, elle représente la femme dans sa nouvelle patrie, son lieu d'exil, la terre de l'accomplissement du destin :

**« Elle y épousa le chef de cette île et, à la mort de celui-ci, devient reine des Caraïbes durant près de cinq ans. Une Contre-attaque espagnole l'enleva à sa nation adoptive et la ramena comme prisonnière à Porto Rico d'où l'on perd sa trace. »**<sup>339</sup>

La conclusion de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant explique le métissage ethnique de Francis Sancher, son destin aussi étrange que celui de Luisa Navarété :

**« Noire de peau, blanche de culture, caraïbe de destin, métisse de progéniture, Luisa Navarété fut à la fin du XVI siècle une silhouette impossible des créolisations. L'écrin du silence autour d'elle emplit l'entre-ligne des chroniques**

<sup>335</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 185.

<sup>336</sup> Ibid., pp. 199-200.

<sup>337</sup> Ibid., p. 229.

<sup>338</sup> Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature, 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991, p. 20.

<sup>339</sup> Ibid.

**coloniales d'une prose à venir. »**<sup>340</sup>

Cette prose, Maryse Condé la développera dans ses romans : les origines ethniques diverses des Antillais ne sont pas démenties dans *Traversée de la Mangrove* ni dans *Les derniers rois mages*. Le dernier roman présente une multitude de personnages métis dans leurs origines, comme le vieil Amédée qui avait du sang africain, indien et français. Une différence se dégage dans *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart : le métissage ethnique entraîne une autre intrigue : la révolte des ouvriers, les affrontements entre classes sociales et raciales opposées. Les grévistes de l'Usine, composés de population noire, organisent la manifestation devant la cour du maître, représentant la race blanche. Amboise l'ami de Télumée dirige le cortège de sa mort. La révolte est vite réprimée et la foule se disperse sous l'assaut des chaudières dont mourra Amboise :

**« Les tuyaux débouchaient sur la cour de l'Usine. Des jets brûlants de vapeur se déversèrent sur les gens qui se bousculaient devant le bâtiment. Trois furent brûlés entièrement, dont l'homme Amboise, d'autres blessés, un seul rendu aveugle. »**<sup>341</sup>

Les tensions entre ethnies, entre Colons blancs et Ouvriers noirs, s'exercent dans les romans francophones des Antilles. De la concurrence, résulte le métissage, et des problèmes ethniques, découlent des thèmes centraux de la littérature antillaise. L'héroïne de *Moi, Tituba sorcière...* se distingue par le discours racial, qui encourage la révolte contre la cupidité des Maîtres. Elle tombe exprès amoureuse du personnage métis, John Indien fils d'un « *des rares Arawaks que les Anglais n'ont pas fait fuir.* »<sup>342</sup> Maryse Condé veut par là expliquer les fondements de la société antillaise actuelle, car l'histoire racontée remonte à 16\*\*, les origines ethniques de la société antillaise contemporaine, s'enracinent dans les Plantations. Et dans *Un plat de porc...* Simone Schwarz-Bart enjolive l'impossibilité du métissage ethnique, dans le sens de cohabitation difficile entre la femme antillaise et les proches du *Trou*. L'auteur décrit l'esclavage et la division de la société créole, administrée par des Colons et des fonctionnaires européens. Mais ces caractéristiques sociales, Simone Schwarz-Bart les symbolise dans l'imagination et la rêverie de Mariotte, en retournant dans le pays créole. Maryse Condé ne détacherait-elle pas le problème dans *Desirada*, car la liberté des personnages détourne les obstacles du métissage, c'est-à-dire sa négation dans *Un plat de porc...* Reynalda adore la ville de Paris où elle rencontre Ludovic, l'Haïtien qui a parcouru plusieurs pays du monde avant d'habiter la capitale française. Son cousin Rodrigue, né de parents « *Haïtiens émigrés à Cuba* »<sup>343</sup>, épouse la femme russe, Natasha, durant le séjour à l'Université de Moscou. On pourrait nommer les amies de Marie-Noëlle, Leïla, la tunisienne de dix-sept ans, Araxie l'arménienne du même âge, et Awa la sénégalaise, qu'elle a rencontrée au Lycée. Dans ce roman, *Desirada*, la bâtardise est l'élément du métissage ethnique. Les pères inconnus peuvent être n'importe quel membre de la communauté antillaise, comme dans

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 128.

<sup>342</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 134.

<sup>343</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 29.

*Les derniers rois mages*, mais ici la réalité insulaire s'étend jusqu'aux Etats-Unis, lieu des personnages noirs et blancs : le métissage, parce qu'il est ethnique, soulève des particularités culturelles et sociales, la classification de la population blanche et noire : les Blancs *métros* sont les occidentaux, tandis que les *Békés*, originaires des îles, demeurent des propriétaires terriens, les acquéreurs, les maîtres des Cannes. Pour les Noirs, les appellations abondent, selon la couleur de la peau, les Antillais désignent les *négres*, les *congos*, les *métis*, les *zindiens*, les *marrons*...

Le métissage ethnique apparaît, dans les romans, comme l'une des caractéristiques de l'identité créole. Des visions différentes dégagent ce métissage : dans *Traversée de la Mangrove*, Indiens, Haïtiens et Guadeloupéens peuplent l'espace romanesque. Le métissage ethnique déclenche le tragique dans trois romans, *Pluie et vent...*, *Moi, Tituba sorcière...* et *Un plat de porc...* Deux mondes différents, celui des maîtres et celui des esclaves indigènes, cohabitent dans l'univers tragique et dramatique ; chaque communauté cherche à sauvegarder ses valeurs ou les imposer. Ce conflit est démodé dans *Desirada*, parce que les origines ethniques différentes des personnages sont complémentaires. La culture et la pensée du personnage musicien, dans le roman d'Alejo Carpentier *Le partage des eaux*, sont nées également du métissage ethnique, origine du mélange linguistique, car le compositeur est polyglotte :

**« De plus, quelle était ma langue véritable ? Par mon père, je savais l'allemand. Avec Ruth, je parlais l'anglais, langue de mes études secondaires ; souvent le français avec Mouche ; l'espagnol de mon Epitomé de Grammaire avec Rosario. »**

344

Chaque langue véhicule la culture, représente l'ethnie des personnages qui peuplent l'univers géographique de l'artiste : le père, les femmes ou amantes, Ruth, Mouche, Rosario. La présence du musicien dans la nature métissée et sauvage mêle les origines, rend merveilleuse la réalité. L'activité musicale devient alors un *Concert baroque* pour paraphraser le titre du roman d'Alejo Carpentier. Cette audition s'exécute de manière différente dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : la musique comme art littéraire est l'interprétation du métissage, à travers des accords et consonances d'origines créoles.

### c. Les origines créoles du métissage

Ces origines créoles du métissage tiendraient dans la transformation des valeurs, des cultures et des ethnies, métamorphosées en créolité, à force de s'affronter dans les Antilles. La conséquence, c'est la créolisation paisible, sous plusieurs angles, des goûts de la vie sociale, culturelle et religieuse. C'est dans les activités ordinaires, semblables d'une île à l'autre, qu'il faut lire le métissage créole, telle la menace foudroyante de la forte pluie et des nuages ténébreux qui assombrissent le ciel, et arrêtent brusquement les activités quotidiennes du village dans *Les derniers rois mages* :

**« Au Carénage, le ciel noircit, un violent grain s'amena. En un rien de temps, les rues gonflèrent comme des rivières et les femmes, relevant leurs jupons, coururent prendre abri sous les balcons des maisons hautes. »**<sup>345</sup>

<sup>344</sup> Alejo Carpentier, *Le partage des eaux*, Paris, Gallimard, 1956, pour la traduction française, p.292.

Les femmes sont symbolisées par la pluie, signe de la fécondité, et par l'action, dans la rapidité de leur mouvement, qui peut faire penser à leurs tâches dans les champs comme dans les foyers. Les hommes réclament ce rituel, mais tout autre sera leur œuvre ; ils semblent en être fiers, si l'on observe l'euphorie des personnages décrits dans *Pluie et vent...*, la joie familière exposée comme une particularité créole :

**« Ces désenchantés qui se réunissaient, maintenant, pour boire, se chamailler, se battre à l'occasion, jouer aux dés leurs économies, laisser se défaire les heures sous ces mêmes vérandas. »**<sup>346</sup>

Cette image recherchée, et d'une ironie féroce, commente la lassitude quotidienne, et la folie des hommes, mais Télumée reconnaît être « *sensible au tumulte continu qui régnait à l'intérieur, entrecoupé de rauques criées de dès, de provocations incessantes, gratuites.* »<sup>347</sup> Cette sensibilité de la narratrice est illustrée par le combat entre les hommes, banalisé dans la réalité : « *en ce moment, deux hommes s'acharnaient l'un contre l'autre, d'un air résigné et féroce.* »<sup>348</sup> Le fait divers est d'autant caractéristique qu'il souligne l'indifférence des autres, les spectateurs, désabusés des disputes, querelles, assauts, quelquefois dramatiques, mais au contraire ils approuvent, comme leur moyen de divertissement, ces batailles. Sous l'emprise de l'alcool, « *Elie les encourageait et chantait des airs à boire, la face creuse et les yeux rougis, les veines de ses tempes gonflées de rage et d'impuissance.* »<sup>349</sup> Entre la société et les hommes, il y a la vie créole, dans le sens des habitudes, des humeurs ; Mira dans *Traversée de la Mangrove* semble déplorer cette singularité de la vie à la guadeloupéenne :

**« Les gens de Rivière au Sel ne m'aiment pas. Les femmes récitent leurs prières à la Sainte Vierge quand elles croisent mon chemin. Les hommes se rappellent leurs rêves de la nuit quand ils ont trempé leurs draps et ils ont honte. »**<sup>350</sup>

Dans cette mentalité obscène, la réaction de chaque habitant, fait stimulant, augmente les valeurs créoles ; mais les caractères individuels, méprisables au regard des autres, ne doivent pas faire oublier la vie paisible des personnages, les plus délaissés, recherchant ailleurs l'harmonie avec le monde créole : Rivière au Sel, fréquenté par des hypocrites, Aristide admire la nature, pour vivre loin de la montagne du village : « *Chaque matin, il s'enfonce dans son ventre et revient, le sac au dos plein de grives à pieds jaunes, de pics noirs, de perdrix et de ramiers qu'il attrape à la glu.* »<sup>351</sup> Cette représentation des êtres, du milieu insulaire et des habitudes créoles, dévoile des pratiques du métissage. Les

<sup>345</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, pp. 27-28.

<sup>346</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 150.

<sup>347</sup> Ibid p. 151.

<sup>348</sup> Ibid.

<sup>349</sup> Ibid.

<sup>350</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 57.

<sup>351</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, op. Cit., p. 57.

romans du corpus se croisent à la révélation de cette créolité, la reconquête est apparente dans leurs structures narratives. La thématique de la créolité, comment ne pourrait-elle pas être la peinture de l'univers créole ? Toute chose, ayant un rapport avec l'âme créole, les traditions, les aspirations des habitants, captive la créolité. La vie de Télumée narre la créolité paysanne, Fond Zombi est le village des mentalités créoles. Simone Schwarz-Bart recherche la peinture des habitants et de leur intelligence. L'identité féminine est le thème privilégié dans la créolité de Simone Schwarz-Bart ; Télumée n'exprime pas seulement sa souffrance, elle chante, et cette romance est l'hymne de la créolité :

**« De guerre lasse, je descendis un jour à la Pointe-à-Pitre, où je ne fis pas long feu non plus. Pour qui à l'habitude des grands arbres, d'un chant d'oiseau sur une peine, la ville devient un désert. Sans un arbre à pain, un groseillier, un citronnier, je me sentais à la merci de la faim, de la mendicité et la campagne m'appelait. »**<sup>352</sup>

Télumée rappelle Mariotte, personnage de *Un plat de porc...* L'image de la femme aborde la créolité, lorsque Simone Schwarz-Bart agrandit la présence de Mariotte, personnage créole, au monde. Les traumatismes de l'esclavage figurent la poétique de la créolité : l'univers de l'hospice, dans lequel sombre Mariotte, renvoie à l'enfermement de l'esclave, reclus dans la case toute la nuit. La narratrice rapproche ce cadre hostile de l'ancien univers des plantations. Mariotte est « à jamais perdue au milieu du monde obscur et froid des Blancs »<sup>353</sup>. Sa condition de femme exilée dans la terre étrangère est comme la « dépouille animale dans une grotte sans âge »<sup>354</sup>. Elle peut alors déplorer « son crime d'être née »<sup>355</sup>, dans l'espérance de retrouver la liberté évasive, illusoire, et dans le souvenir de ses photographies, de ses « lettres tassées comme des vieilles dans une fosse commune. »<sup>356</sup>

On retrouve l'image du nègre marron, insatisfait, fugitif : Mariotte aspire à la liberté impossible, à la vie imaginaire, dans son silence solitaire. La créolité apparaît comme l'affirmation de la liberté, les personnages de Simone Schwarz-Bart sont des révoltés qui se résignent face à la mort. *Traversée de la Mangrove* exprime, au-delà de la culture et des modes de vie, les obsessions, les fantasmes et les angoisses de la société guadeloupéenne. La créolité n'est pas seulement pour Maryse Condé la description figurative des mœurs, elle soulève des problèmes qui assaillent la société antillaise. On comprend pourquoi l'auteur accorde la parole aux personnages, notamment ceux de *Traversée de la Mangrove* ; et chaque protagoniste, racontant son histoire individuelle, manifeste ses problèmes. Xantippe, le plus vieux des habitants, le plus sage des hommes, conserve les secrets de l'histoire et des temps anciens ; il mérite l'honneur de

<sup>352</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 248.

<sup>353</sup> Id., *Un plat de porc...*, p.34.

<sup>354</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ibid.*, p.32.

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> *Ibid.*

boucler les récits, de les parachever : « *Dans le temps d'autrefois, j'ai vécu avec Gracieuse. Gracieuse. Négresse noire. Canne Kongo juteuse. Malavois à écorce brodée. Tu fondais sous le palais de ma bouche.* »<sup>357</sup> Les problèmes de couples, le mépris des étrangers, et l'impossible cohésion sociale sont les arguments que les personnages, comme Mira, Dinah, Carmélien, Loulou, avancent dans leurs récits. Maryse Condé donne l'impression de les décrire, elle parvient à traduire l'âme de la société qui se dévoile toute seule.

Cet auteur a démontré dans *Desirada* que la créolité dépasse la fermeture dans l'univers créole. Elle peut être l'ouverture vers d'autres horizons culturels. Le *Tout-Monde* d'Edouard Glissant donnerait une signification aux éternels voyages des personnages de *Desirada*. Ces derniers traversent les frontières de l'île, de la même façon que Maryse Condé évoque diverses cultures, dans la structure narrative du texte. On peut voir dans ce déplacement des personnages, une étape vers le métissage : il y a d'abord l'enracinement dans les origines créoles, puis l'ouverture vers l'universel, sans les frontières identitaires. Simone Schwarz-Bart exalte, par contre, les valeurs qui sont nées aux Antilles : la vie quotidienne, les coutumes, la condition féminine. La thématique de la créolité ne cherche pas à dépasser les espaces îliens.

Entre Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, apparaît l'engagement, non pas dans la création de la langue, mais dans l'affirmation de la créolité littéraire. Leur similitude littéraire impose des thèmes et des formes de métissage. A lire *Les derniers rois mages*, on pourrait croire au pessimisme de Maryse Condé. La recherche des personnages est une illusion, parce qu'ils reviennent au point de départ. Même les personnages écrivains, comme Francis Sancher, n'arrivent pas à écrire. Mais Maryse Condé n'est pas un écrivain pessimiste, car sa créolité est la recherche de la vraie identité sociale et littéraire. Les thèmes rapprochent les Antilles des autres pays du monde. Les personnages sont des voyageurs, ils épousent d'autres modes de vie ; de cette union découle l'humanisme des auteurs qui dévoilent l'exiguïté des îles. C'est pour mieux décrire la solitude légendaire des hommes, enfermés, pour l'éternité, dans les îles. Bien que Tituba et Télumée expriment, dans leurs récits, la difficulté de s'intégrer dans la société nouvelle, elles n'en demeurent pas moins des figures incarnant et vulgarisant des valeurs humaines. La thématique de la créolité aboutit à l'exaltation des valeurs telluriques, car les auteurs contemplant la géographie des îles. L'essentiel dans la première partie réside dans les représentations de l'identité antillaise et du métissage culturel, ethnique et créole. Les romans ont révélé des ressemblances, des divergences et des visions complémentaires :

La recherche de l'identité antillaise est beaucoup plus dramatique et tragique dans les romans de Maryse Condé. *Traversée de la Mangrove*, *Les derniers rois mages* et *Moi, Tituba sorcière...* représentent des sociétés antillaises déchirées dans les valeurs qui fondent la communauté et déterminent la morale des individus. Ces sociétés sont divisées, parce que les mentalités et les habitudes, nées de l'esclavage, singularisent la vie de chacun. Les personnages de Maryse Condé sont comme des fous, mais des déments raisonnables, parce qu'ils refusent leur place dans la société. Ils se lancent dans des aventures, c'est la circonstance pour peindre la morale sociale et les valeurs

---

<sup>357</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 242.

---

culturelles. On comprend la naissance du métissage dans les romans de Maryse Condé : les personnages représentés sont des insatisfaits, recherchant des conditions d'existence qui semblent meilleures. Ils découvrent l'ailleurs, l'univers à la fois réel et imaginaire. Telle se présente la cause du métissage dans les romans de Maryse Condé. L'auteur voit dans la créolité un moyen de métisser les cultures et de relier les espaces géographiques. Cette recherche de l'identité est beaucoup plus psychologique et culturelle dans les romans de Simone Schwarz-Bart. Le portrait moral de Télumée et de Mariotte révèle les obsessions sociales, l'angoisse des hommes dans la société antillaise. Le tableau intérieur prouve les valeurs culturelles que les personnages de Maryse Condé ont bafouées. Les motivations de Simone Schwarz-Bart semblent ambiguës : l'auteur réhabilite-t-il les valeurs culturelles et les coutumes traditionnelles et paysannes, appelées à disparaître ? Simone Schwarz-Bart exprime-t-elle l'histoire des Caraïbes, par la lutte des femmes, l'esclavage, les révoltes ? Cet auteur manifeste dans ses romans la clairvoyance, quand il s'agit d'affirmer l'identité antillaise. Elle ne serait pas l'écrivain nostalgique du temps perdu, inévitablement en phase de le devenir. Mais l'auteur offre au lecteur les réalités les plus douloureuses, les plus touchantes de la société antillaise. *Pluie et vent...* n'est pas seulement le roman des mœurs créoles, c'est encore le récit du passé guadeloupéen, du métissage des cultures. Car la fin du roman annonce l'ouverture, le bouleversement des traditions antillaises. La mort de Télumée symbolise le passage au métissage, cette femme défendait autrefois la culture du terroir. Dès lors, Simone Schwarz-Bart rejoint Maryse Condé, dans l'espace du métissage culturel. Les structures de l'Histoire, de l'espace et du temps symbolisent cette thématique du mélange. L'histoire des Caraïbes et l'espace-temps créole dessinent, tout en les réaffirmant, les thèmes abordés dans la première partie.



## DEUXIEME PARTIE : Les représentations de l'Histoire et de l'Espace-Temps

L'analyse de l'identité antillaise est thématique dans la première partie. Elle porte sur les contextes qui ont révélé les réalités morales et culturelles de la société antillaise, et d'autre part les identités individuelles et collectives des Antillais. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont dépeint l'individu dans la société antillaise. C'était pour affirmer l'identité que les auteurs ont exposé des thématiques liées à la société et à l'individu. Mais les thèmes pourraient-ils parachever l'affirmation de l'identité antillaise ? Les auteurs ont-ils construit des fictions spécifiquement sur la société créole ? D'autres représentations se dégagent de *Pluie et vent...*, *Moi, Tituba sorcière...*, *Traversée de la Mangrove*, *Les derniers rois mages*, *Un plat de porc...* et *Desirada* : l'Histoire, le Temps et l'Espace dans ces romans, prolongent les évocations thématiques. L'analyse littéraire, si elle « se limitait à l'exploration des structures matérielles des œuvres, elle permettrait seulement de classer des objets. »<sup>358</sup> En dépassant le travail du sociologue, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart imaginent l'Histoire des Caraïbes, l'Espace des îles et le Temps antillais.

A lire les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, on ne découvre pas seulement des « objets », on retrouve aussi des structures littéraires qui symbolisent

---

<sup>358</sup> Olivier Renaud d'Abloues, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Editions Klincksieck, 1973, p. 20.

l'Histoire, en créant des parallèles entre l'espace et le temps. Ces catégories narratives soulignent la création de l'identité créole. Les personnages font face à leur histoire, individuelle dans *Pluie et vent...*, *Moi Tituba sorcière...*, et collective dans *Traversée de la Mangrove*, *Ti Jean L'horizon* et *Les derniers rois mages*. Les auteurs engagent les protagonistes dans l'espace imposé, les Caraïbes, et accepté progressivement comme leur héritage historique. Le temps, lié à l'histoire des personnages, à leur espace « imparti », est dégagé par le « climat » des îles, proche du drame permanent que vivent les personnages de *Pluie et vent...* On peut préciser les motifs littéraires : l'Histoire, l'Espace et le Temps traduisent premièrement des réalités caribéennes. En isolant l'imaginaire, on peut découvrir cette réalité dans la lecture du passé des Antilles : l'histoire des esclaves sorcières dans *Moi, Tituba sorcière...*, la découverte de l'espace insulaire de la Guadeloupe dans *Pluie et vent...*, et le temps colonial qui semble tourmenter les habitants de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove*. Les auteurs ont trouvé ces motifs dans la réalité, mais référence ne doit pas faire oublier l'imaginaire. Les romans témoignent de cette création qui rend « allégorique » l'Histoire. Aux Antilles, du fait de l'histoire imposée, de la rencontre des cultures, un manque d'identité est apparu depuis les temps anciens. La séparation, engendrée par l'esclavage, et l'installation brutale dans l'espace nouveau, ont coïncidé avec la « mort » des identités ancestrales. Le peuple caribéen souffre de cette privation : si le personnage des *Derniers rois mages*, Djeré, replonge dans l'histoire de ses ancêtres, c'est pour retrouver l'identité historique, celle-là rompue par la colonisation, mais recrée par les écrivains antillais :

**« C'est un lieu commun que d'observer chez les écrivains afro-antillais, l'obsession du passé. L'on a vite fait d'en attribuer la cause au traumatisme esclavagiste. Mais est-ce là tout ? Le phénomène esclavagiste explique-t-il seul un tel ressassement ? le passif servile alimente la remémoration. La mémoire qu'énonce le discours littéraire afro-antillais est aussi d'avant l'esclavage. Elle est aussi d'avant le temps, d'avant tout « temps humain ».**<sup>359</sup>

L'Histoire prend des formes diverses dans les romans. La convergence des figures réside dans la création, dans l'épuration des faits historiques. Les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart illustrent les structures historiques, par la transformation des événements en faits littéraires. Cette modification concerne les personnages et leurs fantasmes de l'Histoire, ils éprouvent des sentiments confus : la dénégation et le désir. Le véritable cauchemar de l'homme antillais, c'est l'histoire. Francis Sancher reconnaît ce cauchemar dans *Traversée de la Mangrove*, pendant la discussion avec Emile Etienne, le personnage historien. Frantz Fanon, médecin psychiatre, caractérise le rêve sous l'angle de l'aliénation. L'Histoire des Antilles, selon Frantz Fanon, traduit « *la névrose du colonisé victime de l'aliénation coloniale.* »<sup>360</sup> C'est une perte décisive et irrémédiable. L'angoisse du colonisé et l'aliénation morale proviennent de la confiscation de son histoire véritable. Cette usurpation signifie trois choses : la rupture entre le passé et le présent, l'ignorance des origines, l'histoire imposée, « *subie comme un cheminement d'une névrose.* »<sup>361</sup>

<sup>359</sup> Roger Toumson, *La Transgression des couleurs : Littérature et langage des Antilles (XVIIIe, XIXe, XXe siècles)*, op.cit., p. 70.

<sup>360</sup> Franz Fanon, *Peau noire, masques Blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 16.

C'est l'inconscience historique du peuple antillais qui installe la difficulté d'établir la relation entre le passé aboli et le présent imposé :

**« Il en est résulté qu'à la connaissance de son pays, le peuple antillais n'a pas lié une datation même mythifiée de ce pays, et qu'ainsi nature et culture n'ont pas formé pour lui ce tout dialectique d'où un peuple tire l'argument de sa conscience. »**<sup>362</sup>

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart développe dans leurs romans « *une mythologie historique proprement antillaise qui puisse récupérer tout le passé antillais.* »<sup>363</sup> Il faut comprendre le terme « mythologie » non pas dans sa signification antique, mais dans les évocations symboliques, qui révèlent des images du passé, des figures d'autrefois dans la légende de Ti Jean : le héros découvre l'histoire fabuleuse de ses ancêtres avant la colonisation. L'espace imaginaire bouleverse la recherche d'identité, menée par des personnages en éternel exil, comme ce voyageur passionné de *Traversée de la Mangrove*, Francisco Alvarez-Sanchez, de son vrai nom espagnol : « *Je m'appelle Francisco Alvarez-Sanchez. Si tu reçois des lettres à ce nom-là, ce sont les miennes* »<sup>364</sup>. L'emblème de l'île, espace des illusions et désillusions, dédouble les lieux. On sait que les habitants de Fond Zombi, île de la Guadeloupe dans *Pluie et vent...*, sont partagés entre le rêve de quitter l'île et le pouvoir de la réalité sur ces illusions. En même temps qu'ils ne peuvent pas s'identifier à leur espace, les habitants l'acceptent, comme pour retrouver les racines de l'identité. On comprend l'abandon de Télumée de ses vieux rêves d'un ailleurs, et la résolution de finir sa vie dans le pays : « *c'est pourquoi maintenant je ne quittais plus ma case, m'accrochant à elle comme le « crabe » honteuse à sa carapace.* »<sup>365</sup> L'espace, symbole de l'identité antillaise, Françoise Simasotchi-Brones, l'a décrit dans sa thèse sur les personnages des romans antillais. L'auteur aboutit à « *l'inscription problématique* » des êtres dans leur milieu imposé, mais qu'ils acceptent « *comme un paradigme de leur identité* »<sup>366</sup> En observant les rapports entre personnages et espaces, dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, on ne constate pas tout à fait l'acceptation, contrairement à l'analyse de Françoise Simasotchi-Brones. Le déni de l'espace est une caractéristique des textes, l'espace des romans s'éclate. On assiste à la reproduction des lieux, cette copie crée un métissage; le temps des romans semble imprécis. Il totalise les temps humain, historique, cosmique, mythique, imaginaire ou rêvé. En imitant la vie, le temps entre dans la narration. La chronologie dans les romans résume l'existence : la naissance, la vie et la mort. Ces trois dimensions de

<sup>361</sup> Ibid.

<sup>362</sup> Ibid.

<sup>363</sup> Alain Baudot, « Les Antilles et la Guyane », *Guide Culturel – Civilisations et littératures d'expression française*, 1977, pp. 171-177.

<sup>364</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 33.

<sup>365</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, pp. 159-160.

<sup>366</sup> Françoise Simasotchi-Brones, *Personnages romanesques et sociétés antillaises*, op.cit, 2000. p.9.

l'existence des hommes s'enchaînent dans la structure narrative des romans, car le métissage du temps apparaît dans le foisonnement. Il s'agit du temps circulaire que l'on retrouve dans les romans hispaniques sud-américains. *La campagne d'Amérique*<sup>367</sup> de Carlos Fuentes augmente les événements, les actions. La structure temporelle du roman mêle le passé, le présent et le futur selon la conquête de l'indépendance qui structure le thème historique du roman. Dans *Les derniers rois mages*, Maryse Condé recherche le temps antérieur à la colonisation, mais le roman s'ouvre sur la vie antillaise et américaine.

## Chapitre premier : L'imaginaire de l'Histoire antillaise

Les textes du corpus explorent l'Histoire antillaise, chaque roman en présente un tableau, pouvant révéler des particularités. Les dissemblances sont intéressantes, elles éclairent, interprètent les caractéristiques de l'Histoire. Au-delà des approches différentes, on peut souligner la volonté des auteurs de rendre symbolique l'Histoire des Caraïbes. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart se croisent à l'écriture de l'histoire antillaise, une tâche qui représente le vécu des hommes et les événements de la Caraïbe. La narratrice de *Pluie et vent...* relate l'histoire de la famille antillaise, depuis la fin de l'esclavage. *Moi, Tituba sorcière...* forme intégralement la chronique des rapports entre Maître et Esclave, sous l'esclavage et la colonisation. L'important ne réside pas dans ces annales du passé, mais dans leur imaginaire : une distance par rapports aux faits historiques. Les œuvres du corpus ne sont pas des produits « parfaits » de l'Histoire. Mais des inventions qui dissimulent les faits, pour leur adjoindre l'imaginaire capable de balayer l'idéalisation de l'histoire. La narration et les intrigues sont significatives de cet imaginaire. Pour le comprendre, on peut voir comment Simone Schwarz-Bart dans *Un plat de porc...* intègre l'histoire de la Martinique dans les hallucinations de Mariotte. La narratrice est si tourmentée qu'elle dévoile les images de son pays. La Martinique symbolise à présent l'histoire passagère, imaginaire, puisqu'elle rentre et disparaît dans la narration, selon les humeurs de la narratrice :

**« Brusquement tout a disparu, la Martinique, l'asile, tout cela s'est évanoui dans l'air et il ne restait plus devant mes yeux éblouis, constellés, pesants comme des hernies... il ne restait plus que la ration de porc tendue à Raymoninque. »**<sup>368</sup>

L'auteur donne l'impression de ne jamais traduire l'histoire, de ne pas fonder l'intrigue dans le passé. Mais des images du texte trahissent l'auteur et renvoient à l'histoire de la Martinique : la vision du pays compose la narration. Pour remonter le temps, et retrouver l'histoire, Mariotte est comme stimulée par le désir brusque, sa réaction est brutale, elle la plonge subitement et fatalement dans le passé martiniquais : « *Et puis retombant dans le passé, en feuille morte...* »<sup>369</sup> La suite de la phrase est plus qu'étonnante, elle prouve le fait ordinaire, la rencontre avec une femme connue, mais ces retrouvailles imaginaires

---

<sup>367</sup> Carlos Fuentes, *La campagne d'Amérique*, roman traduit de l'espagnol par Eve-Marie et Claude Fell, titre original *la campaña*, Paris, Editions Gallimard, 1994, pour la traduction française.

<sup>368</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 131.

sont liées à la Martinique, symbole de l'histoire qu'elle a perdue durant l'exil : « ... *je l'ai entrevue la chère négresse, comme il y a un an, qui attendait son autobus sur le trottoir du boulevard Saint-Michel...* »<sup>370</sup> La vision ne s'arrête pas là, elle se poursuit dans la parure et les déguisements qui symbolisent le passé.

L'histoire de la femme martiniquaise est présente en filigrane dans les propos de Mariotte ; son imaginaire est celui de l'Histoire : « *sur sa grosse tête le madras hissé... et à ses oreilles de grosses boucles en or, de véritables pommes-cannelle du pays.* »<sup>371</sup> Le fait divers, évoqué comme un détail de l'histoire, est éternel ou éternisé ; la Martinique, de par son passé, est fixée à jamais dans le texte, elle s'étire et se prolonge dans l'imaginaire. Car la femme incarne l'histoire, l'auteur la tutoie dans la narration, en la pérennisant par le substantif « éternité », suivi des points de suspension : « *Puis l'autobus te happa et ce fut tout, pour ce jour-là, pour cette année-là : pour cette éternité-là !...* »<sup>372</sup> Avec la même souplesse, on lit l'histoire de la Guadeloupe dans les premières pages des *Derniers rois mages* de Maryse Condé. Aucune allusion n'est faite de cette histoire, au début du roman, si ce n'est la photographie, exposée dans le salon, et « *prise un matin de 1896 à Bellevue en Martinique.* »<sup>373</sup> ; elle représentait le roi. Ce décor ordinaire n'est pas aussi insignifiant qu'on peut le croire : le portrait est l'imaginaire de l'histoire. Comme Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé ne laisse pas croire à l'écriture de l'histoire, celle-ci est masquée, par les attitudes diverses des personnages, par les impressions sur la photographie. L'intrigue du roman développe la passion de la femme Hosannah pour l'histoire, symbolisée par le portrait du roi, qu'elle affectionne par-dessus tout : « *C'était la première chose qu'hosannah avait accroché au mur depuis qu'ayant trouvé un Guadeloupéen méritant pour l'aider à élever son bâtard.* »<sup>374</sup> Au lieu de dégager le passé de la Martinique, l'auteur utilise le motif de la « photographie », comme représentation imaginaire. Le prétexte est d'autant important qu'il provoque le dégoût de quelques personnages, comme Spéro qui « *avait du mal à s'habituer à ce décor et, parfois encore, il avait le frisson en regardant au-dehors.* »<sup>375</sup> On peut imaginer la folie qui entoure la célébration presque mystique du « portrait » ; d'autres objets symboliques, comme l'encens, se mêlent au culte : « *l'encens brûlait devant la photographie dont le cadre avait été astiqué le jour précédent avec un mélange de citron et de cendres.* »<sup>376</sup>

<sup>369</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 134.

<sup>370</sup> Ibid.

<sup>371</sup> Ibid.

<sup>372</sup> Ibid.

<sup>373</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, pp. 18-19.

<sup>374</sup> Ibid., p. 19.

<sup>375</sup> Ibid., p. 17.

<sup>376</sup> Ibid., p. 18.

La fiction de l'Histoire antillaise se noue, et elle s'approfondie dans les pages suivantes, jusqu'à la fin du roman. Un seul objet est décrit, peint, et tout le passé est énoncé dans le texte : cet imaginaire était propre à traduire le « tabou » dont on pourrait qualifier l'Histoire antillaise, en témoigne le sentiment double des personnages. L'image lointaine de la femme dans *Un plat de porc...*, la photographie dans *Les derniers rois mages*, sont parallèles à La Ramée, village de Fond Zombi dans *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart. Pour évoquer l'histoire de la Guadeloupe, l'espace est remarquable et symbolique. L'imagination de Télumée laisse apparaître des tableaux, renvoyant à l'histoire de son pays : le temps passe, l'époque est révolue, mais l'espace garde les secrets de l'histoire des esclaves, s'entassant dans les cases, les âmes meurtries :

**« Quand nous redescendions à Fond-Zombi, nous nous sentions encore flotter dans l'air, par-dessus les cases perdues, les âmes offensées, indécises, en friche des nègres, au gré du vent qui soulevait nos corps tels des cerfs-volants. »**<sup>377</sup>

Les pages de *Pluie et vent...*, en se suivant, déconstruisent l'intrigue, par des histoires différentes qui s'enchaînent dans le texte. La narratrice abandonne la description de Fond-Zombi pendant la promenade. Elle sera reprise plus loin dans le roman, comme si l'auteur cherchait à brouiller les pistes de l'histoire. Le même thème du passé, celui de La Ramée, réapparaît plus loin dans le texte, mais avec beaucoup plus d'exactitude dans les détails : « *Peu avant La Ramée, laissant le chemin qui conduit à l'école, je pris une route entièrement longée de champs de cannes, sans cases, sans arbres visibles, sans rien pour arrêter le regard.* »<sup>378</sup> Télumée observe, contemple cet espace, et elle décrit l'objet dévisagé. Sous son regard, l'histoire des Colons se défoule, mais cet imaginaire invite la narratrice à l'histoire, elle la redécouvre, non pas comme témoin mais comme être nostalgique :

**« C'était l'époque où les Blancs brûlent leurs terres et des souches noirâtres s'étendaient à l'infini, dans une âpre odeur de nature boucanée. J'avais sur Galba, entre deux âmes, en rage de devoir aller là et espérant malgré tout y trouver un petit répit, un peu d'ombrage, avant de m'enfoncer moi-même sous le soleil des cannes. »**<sup>379</sup>

La promenade dans la nature de Fond Zombi, est la marche vers l'histoire. La narration est le dispositif à remonter le temps, car cette histoire est mêlée au temps et à l'espace du roman. Les déplacements de Télumée font découvrir des villages aux environs de Fond Zombi. L'auteur semble masquer la nostalgie de l'histoire par ce détour, puisque c'est Télumée, le motif individuel, qui creuse et enfonce l'histoire récente de la Guadeloupe dans le texte : Télumée réinvente la liberté. *Pluie et vent...* souligne la revanche sur la réalité, car dans la fiction, elle retrouve la liberté, perdue dans le temps par ses ancêtres : « *Et maintenant, sur le chemin de Fond-Zombi, j'étais une femme libre de mes deux siens.* »<sup>380</sup> Cette liberté ne sera jamais évoquée dans *Desirada* de Maryse Condé. Mais

---

<sup>377</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 78.

<sup>378</sup> Ibid., p. 92.

<sup>379</sup> Ibid.

l'image de la femme, emblème de l'histoire réapparaît dans ce roman. Pour restaurer le passé, Maryse Condé retrouve l'exemple de la femme rêvée par la narratrice de *Un plat de porc...*, « *une femme entre deux âges, coiffée à choux, l'air bénin dans ses vêtements aux couleurs passées.* »<sup>381</sup> C'est la figure féminine de Madame Esmondas, la voyante, venue des Antilles pour résider à Paris, de même que Reynalda. Elle symbolise la permanence de l'histoire guadeloupéenne qu'elle traîne et reflète. Mais cet imaginaire s'avère beaucoup plus éclatant dans la narration : l'histoire paraît une illusion ou un mirage, qui se découvre, par fragments, dans la narration et la description des lieux : l'église et l'école des villages anciens sont les patrimoines culturels antillais. Maryse Condé les évoque, sous forme de diversion ; leurs apparences, pour être anecdotiques, n'en sont que plus caractéristiques du passé :

**« Le bourg de Vieux-Habitants s'ouvrait sur le large. Pas de cannes, pas d'usine par là. L'église, l'école à classe unique, les cases s'alignaient en bordure de mer. Aussi, par beau temps, quand l'humeur de la mer n'était pas à la rage, on n'arrêtait pas de voir les montagnes d'une île incertaine se déchiqueter bleues dans le lointain. »**<sup>382</sup>

Le passage dévoile le miroir de l'histoire sociale et géographique. Cette transparence du texte révèle des îles et des montagnes, perdues dans la nature. Les personnages qui observent les montagnes, ne sont-ils pas en train de méditer sur les secrets de leur histoire? Maryse Condé évoque les obsessions de l'histoire antillaise, révolue mais enfouie dans la nature et dans l'imaginaire populaire. Elle retrouve l'imaginaire de l'histoire guadeloupéenne dans *Traversée de la mangrove*, les modes de représentation sont inversés. L'histoire de la nature sauvage est glissée dans le témoignage d'Aristide. Avant la colonisation, et avant la rencontre des hommes sur le sol des Caraïbes, la nature était indomptée et farouche. Dans cette période, l'auteur image la pureté de l'histoire antillaise, antérieure au choc des cultures, à la brutalité des hommes, à la rencontre violente des civilisations : « *Quand la main brutale des hommes ne les avait pas déflorés, les bois de Guadeloupe regorgeaient de toutes qualités d'oiseaux.* »<sup>383</sup> Cette histoire primordiale et naturelle répond au thème général de la mangrove et de sa traversée. Dès lors, comment pénétrer dans l'arbre, si les racines s'enfoncent et s'éparpillent dans les îles des Caraïbes. Chaque racine cache symboliquement l'histoire, il faut lire donc *Traversée de la Mangrove* comme la recherche imaginaire des histoires antillaises. Maryse Condé cite le livre du Révérend Père Labat, *Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique*. L'ouvrage dresse des tableaux pittoresques sur les îles, dans une période avant esclavage. Aristide restera ému de cette lecture du livre que lui faisait son père. Il rêvait « *à quoi ressemblait son île avant que l'avidité et le goût du lucre des colons ne la mettent à l'encan ?* »<sup>384</sup> *Traversée de la Mangrove* regorge de parallélismes. Man Sonson confirme, plus loin, les inquiétudes d'Aristide. « *-Aïe ! La Guadeloupe va chavirer*

<sup>380</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...* p.118.

<sup>381</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 46.

<sup>382</sup> *Id.*, p. 47.

<sup>383</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 66.

aujourd'hui ! »<sup>385</sup>

## A. Les traces de l'Histoire antillaise dans la narration

---

Les faits historiques, datés ou sans références temporelles, apparaissent dans les romans. La narration dramatise les histoires individuelles dans quelques romans, et collectives dans d'autres. Dans *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart, les histoires individuelles des femmes guadeloupéennes structurent les intrigues ; elles construisent la narration. Le roman du même auteur, *Un plat de porc...*, publié cinq ans avant *Pluie et vent...*, renonce à l'histoire collective, par la biographie « dégoûtante » qui relate la vie de Mariotte. L'histoire individuelle de la femme s'ouvre sur la communauté de la Martinique. La distinction des histoires est transformée dans *Traversée de la Mangrove*, *Les derniers rois mages* et *Ti Jean L'horizon* : les histoires individuelles et collectives s'enchevêtrent. Les récits enchâssent la vie présente et passée de la communauté créole dans *Traversée de la Mangrove*, et rurale dans *Desirada*, comme une exécution des faits divers, passés et présents. Les histoires relatées sont brèves, ordinaires, courantes, mais significatives du passé caribéen. La particularité de cette représentation, c'est l'union des hommes et des histoires dans les intrigues. « *Le roman est une ré-introduction de l'être humain dans l'histoire. C'est une grande fresque, où le sujet est à nouveau présenté à son destin, et son destin est la somme de son expérience.* »<sup>386</sup>

### a. Les traces de l'histoire individuelle de l'Antillais dans la fiction

Pour embellir les intrigues, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart décrivent les illusions des personnages. Les spectacles qu'elles exposent, se déroulent selon le rituel des êtres humains, et selon l'itinéraire de leur existence, mais dans le contexte antillais. L'exemple achevé apparaît dans *Traversée de la Mangrove* : chaque narrateur raconte son histoire individuelle. L'étalage ne doit pas faire oublier l'histoire de Francis Sancher, décrite et inventée par chacun : « *Les histoires les plus folles se mirent à circuler.* »<sup>387</sup> En s'effaçant de la narration, l'auteur dissimule sa vérité sur la biographie de Francis Sancher. Ses personnages prennent le pouvoir de reconstruction, comme si le lecteur était invité à confronter les témoignages. A la place de l'auteur, les personnages ont créé l'histoire « imaginaire » de Francis Sancher. C'est pour faire apparaître la mentalité populaire, celle des Caraïbes, dans le roman. Léocadie Timothée n'avait vu qu'une seule fois Francis Sancher ; elle a l'opinion sur lui, elle connaît ses délits : « *Je n'ai plus jamais revu Francis Sancher. J'ai entendu qu'il avait continué ses méfaits et jeté cette fois son dévolu sur l'innocente Vilma.* »<sup>388</sup>

<sup>384</sup> Ibid.

<sup>385</sup> Ibid., p. 83.

<sup>386</sup> Mario Vargas Llosa, *La vérité par le mensonge*, [essai traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan] Paris, Editions Gallimard, 1992, pour la traduction française, p.219.

<sup>387</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 38.

Entre la vérité des témoignages et la réalité inconnue, il n'y a pas une grande distance : l'auteur a voulu cette histoire individuelle symbolique. Personnage sombre et inaccessible, Francis Sancher serait à l'image des Caraïbes. Chaque Antillais garde la version déformée, mitigée et même imaginaire des Caraïbes. Les interprétations étant multiples, des passerelles existent entre le passé de Francis Sancher et celui des Caraïbes. Ce personnage est la légende vivante, celle de la Guadeloupe, inventée par chaque personne : « *Bientôt, quelqu'un commencerait de broder une légende autour de Francis Sancher et ferait de lui un géant incompris.* »<sup>389</sup> L'expression « géant incompris » dépasse le cadre individuel, elle renvoie à l'histoire collective. L'allégorie des îles se glisse dans l'histoire inconnue : Rosa, la mère de Vilma, conteste la méchanceté de Francis Sancher, elle compare le personnage à l'île, à sa naïveté. Dans le regard innocent de Francis Sancher, se mire le passé caribéen, car la métaphore de l'île est significative :

**« Ceux qui disent que cet homme-là est mauvais, un danger public, sûrement ne l'ont pas regardé dans les yeux. Ses yeux ont la couleur du sable de la plage de Viard quand la mer vient de se retirer en laissant derrière elle de petits coquillages lumineux. Ils racontent une histoire très triste et très amère qui parle droit au cœur. »**<sup>390</sup>

Les rapports sont énoncés dans la retraite de la mer et la fuite du temps ; les « petits coquillages » évoquent la tristesse, l'amertume et la solitude du personnage. Aussi l'histoire de Francis Sancher n'est-elle pas si sombre et si amère. Dans *Pluie et vent...* et *Un plat de porc...*, Simone Schwarz-Bart semble retrouver les mêmes analogies : *Un plat de porc...* profite de l'histoire de la famille martiniquaise, racontée par la cadette Mariotte, pour évoquer toute la communauté antillaise. Pour découvrir cette histoire collective, l'auteur dresse le portrait individuel :

**« Dans un plat de porc aux bananes vertes, Simone et André Schwarz-Bart posent les jalons d'un vaste cycle romanesque embrassant l'histoire antillaise de 1760 à nos jours. Voulant retracer les étapes de la formation de l'identité collective, les auteurs campent, de prime abord, le portrait dérisoire et pathétique d'une vieille mulâtresse, Mariotte. »**<sup>391</sup>

L'analogie se joue au niveau de la réclusion solitaire. L'histoire de cette femme, enfermée dans l'hospice, où elle est en train de finir sa vie, renouvelle la tradition bien antillaise de la femme Solitude, née dans les Plantations, à cause de la procréation forcée et de l'abandon, analysés antérieurement. Le contexte du roman s'ouvre sur cette histoire commune de la femme antillaise. Patrick Chamoiseau et Edouard Glissant représentaient la femme Solitude comme symbole de l'engagement de la littérature antillaise ; mais c'est André Schwarz-Bart, le mari de Simone Schwarz-Bart, qui révélera le mythe dans son

<sup>388</sup> Ibid., p. 151.

<sup>389</sup> Ibid., p. 124.

<sup>390</sup> Ibid., p. 168.

<sup>391</sup> Roger Toumson, *La transgression des couleurs : littérature et langage des Antilles (XVIIIe, XIXe, XXe siècles)*, Paris, Éditions Caribéennes, tome 2, p. 497.

roman au titre caractéristique : *La mulâtresse Solitude*. Le personnage révolutionnaire du nom de Solitude figure cette histoire indigène. Sa mère Bayangumay, capturée par des trafiquants d'esclaves dans son village, suivra les chemins de l'exil définitif, par la traversée maritime. Son père, presque inconnu, est l'un des marins du bateau négrier. L'histoire de la femme esclave, *marronne* et révoltée, est une réalité historique : « *La mulâtresse Solitude est née sous l'esclavage vers 1772 : île française de la Guadeloupe, habitation du Parc, commune du Carbet de Capesterre.* »<sup>392</sup> Sa nostalgie du pays natal s'effondre ; elle s'enracine progressivement dans les mœurs créoles, en épousant les « *coutumes singulières* »<sup>393</sup> de cette île qu'est la Guadeloupe. On comprend les rapports entre la réalité historique et la fiction dans *Un plat de porc...* Man Louise, la femme agonisante, est la descendante de la femme Solitude. Raymonique, le *Nèg' Brave*, est obsédé par les histoires de ces femmes courageuses. Mariotte décrit la femme Solitude qui est en même temps son « *aïeule de par le sang croupie de Man Louise.* »<sup>394</sup> La souffrance de la femme Solitude est la leçon des générations postérieures ; le mythe est accompli par la descendance antillaise, en témoignage de l'oppression endurée, devenue résolument l'histoire légendaire :

**« Il eut même, à plusieurs reprises, de véritables larmes dans les yeux pour me vanter la femme Solitude de Guadeloupe, qui était, selon lui, selon son cœur, selon sa connaissance de Nèg'Brave... « une négresse définitive, un grand morceau de Monde. »**<sup>395</sup>

Simone Schwarz-Bart n'abandonnera pas l'histoire double dans *Pluie et vent...* Le roman mélange l'histoire du personnage et la vie collective, l'arrière-plan du texte. Le lecteur connaît l'origine et les membres de la famille des Lougadour sous l'esclavage. Minerve, « *femme chanceuse que l'abolition de l'esclavage avait libérée d'un maître réputé pour ses caprices cruels.* »<sup>396</sup>, est l'aïeule de Télumée. Ce roman est la connaissance de l'histoire qui fonde la famille antillaise, comme dans *Un plat de porc...*, une famille surgie, historiquement, des Plantations, et vivant dans l'espace des cases :

**« Nous habitons en retrait du village, sur une sorte de plateau qui surplombait les premières cases. Notre mère n'était pas une femme à propager son âme de plancher en plancher, elle tenait la parole pour un fusil chargé, et ressentait parfois comme une hémorragie à converser. »**<sup>397</sup>

Le désir de réécrire l'histoire coloniale justifie « l'autobiographie » de Télumée. Maryse Condé écrit *Moi, Tituba sorcière...* pour évoquer l'histoire des sorcières noires qui étaient

---

<sup>392</sup> André Schwarz-Bart, *La mulâtresse Solitude*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.49.

<sup>393</sup> Ibid., p. 130.

<sup>394</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 103.

<sup>395</sup> Ibid., p. 114.

<sup>396</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 12.

<sup>397</sup> Ibid., pp. 31-32.

aussi des esclaves. Les contextes des romans, *Pluie et vent...* et *Moi, Tituba sorcière...*, reconstruisent les scénarios des histoires individuelles. Le village de Salem, lieu de la prison des sorcières, rappelle la période coloniale et la condamnation des magiciennes comme Tituba. Les faits débutent le jour du viol d'Abena, mère de Tituba, « *un jour de 16\*\** »<sup>398</sup>, jusqu'en 1692, date de la fin des événements racontés. Dans l'Épilogue, Tituba fait le bilan du récit : « *voilà l'histoire de ma vie. Amère. Si amère.* »<sup>399</sup> Jeannie Suk, dans *les paradoxes du post colonialisme*, a étudié la biographie de cette héroïne de Maryse Condé : l'histoire de Tituba est l'allégorie qui démontre les mémoires collectives des Caraïbes<sup>400</sup>. Un rapport affectif et autant filial existe entre Tituba, esclave noire, indigène de la Barbade, accusée de sorcellerie, et les autres femmes caribéennes, vouées, elles aussi, au combat pour affirmer leur identité. Son engagement annonce l'histoire de la littérature aux Antilles, qui rehaussera l'image des femmes: la réclusion de Tituba contraint la femme à la révolte. Contre ce modèle, Maryse Condé a écrit *Les derniers rois mages*. Le texte glose l'histoire de la famille antillaise au début des années 1900, elle remonte aux origines africaines. L'histoire vraie, qui cadre le récit, c'est celle du roi Béhanzin. Les biographies individuelles des descendants du roi structurent l'histoire principale du roman. C'est la multitude d'histoires dans l'histoire, comme dans *Traversée de la Mangrove* : les histoires individuelles des habitants de Rivière au Sel prennent forme dans l'histoire de Francis Sancher. Mais dans *Les derniers rois mages*, les personnages sont presque tous des modèles historiques : Spéro et Debbie s'intéressent au passé et à la culture africaine. Leurs discussions tournaient autour de l'histoire qui marquait les dictatures africaines, comme celle de Sékou Touré en Guinée, les hommes politiques à l'image de Kwamé Nkrumah du Ghana, Modibo Keita du Mali.<sup>401</sup> A l'âge mûr de leur fille, « *Debbie remplissait la tête de l'enfant avec ces histoires anciennes et qu'il fallait oublier.* »<sup>402</sup> Mais elle « *les embellissait à sa fantaisie.* »<sup>403</sup> Le personnage du docteur Arsonot s'occupait des soins de l'ancêtre roi ; il était également passionné de l'histoire africaine. Djeré est le comble de ces modèles construits par Maryse Condé. Il « *dévorait tous les documents possibles et imaginables écrits par des historiens sur le défunt d'Abomey.* »<sup>404</sup>

Autre particularité des traces de l'histoire individuelle dans les romans : les chroniques paraissent « fabuleuses » dans *Ti Jean L'Horizon* de Simone Schwarz-Bart.

<sup>398</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba Sorcière...*, p. 13.

<sup>399</sup> Ibid., p. 267.

<sup>400</sup> Jeannie Suk, *Post colonial paradoxes in french Caribbean writing: Césaire, Glissant, Condé*, publié aux Etats-Unis, New York, Oxford University Press Inc., 2001.

<sup>401</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 33.

<sup>402</sup> Id., p. 34.

<sup>403</sup> Id.

<sup>404</sup> Id., p. 23.

Le conte raconte la naissance du monde. Les origines de l'univers sont contées, et celles de Ti Jean ouvrent le texte. Le Livre Premier « *Où l'on voit l'histoire du monde jusqu'à la naissance de Ti Jean L'horizon, suivie des premiers pas du héros dans la vie* »<sup>405</sup> dédouble l'histoire. On voit les parallélismes entre *Les derniers rois mages* et *Traversée de la Mangrove*, dans l'enchaînement des histoires : le fait principal découle de l'histoire du héros Ti Jean L'horizon, depuis son enfance : « *Ti Jean prenait le chemin de la rivière pour y rejoindre les enfants de son âge. C'était en aval du pont de l'Autre-bord, derrière un petit mamelon qui faisait écran avec le monde.* »<sup>406</sup> Les vraies aventures du héros débutèrent à la mort de sa mère, époque de son âge d'homme : « *Ti Jean souleva le corps de sa mère et traversa la rivière à gué, entra dans un Fond-Zombi désert.* »<sup>407</sup> Cette particularité de *Ti Jean L'horizon* rappelle *Desirada* de Maryse Condé. Les intrigues ne sont pas les mêmes, mais l'histoire individuelle de Marie-Noëlle se rapproche de celle de Ti Jean par le thème du retour. Elle est revenue à son île, la Guadeloupe, après le séjour en France, pour revivre l'enfance, tout comme Ti Jean retournera au pays des Ancêtres pour accomplir le destin. D'un personnage à l'autre, la destinée individuelle s'accroche à l'histoire de la communauté. Pour Maryse Condé, l'Antillais est lié à l'histoire du terroir, et son passé, comme son présent, repose sur la vie de la communauté tout entière. C'est donc la permanence du sentiment historique qui déclenche profondément la psychose sociale des personnages, et leur désir de l'histoire dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Roger Toumson analyse l'étendue du thème de l'histoire dans les œuvres de la littérature antillaise :

**« A lire les œuvres littéraires antillaises d'expression française, il semble qu'elles aient pour préoccupation commune d'évaluer, chez le sujet qu'elles mettent « en situation », un certain « sentiment » de l'histoire. Méditant sur la manière dont celui-ci vit son rapport à l'histoire, elles décrivent les propriétés d'un tel mode d'intelligibilité historique, en le rapportant au contexte historico-social. »**<sup>408</sup>

L'histoire dans la littérature des Antilles est intrinsèquement liée à la construction des personnages romanesques. Ces derniers vivent, dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, hors de leur individualité, leur nature propre correspond à l'histoire. Ils dépendent, à l'image de Télumée dans *Pluie et vent...*, Mariotte dans *Un plat de porc...*, et Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove*, de la communauté, plus large, parce que les origines historiques sont populaires. La conquête de ces origines est comme la recherche d'identité. D'autre part, le besoin de raconter l'histoire, rapproche les personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : leurs romans constituent des livres d'apprentissage. Les traces de l'histoire de chaque personnage dans la narration, révèlent le passé dans la littérature : l'histoire est apprise par le lecteur. Elle est d'autant accessible qu'elle peut s'ouvrir sur les Antilles, en dépassant le cadre individuel. L'histoire de la communauté de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove* renseigne sur les

<sup>405</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p.7.

<sup>406</sup> Id., p. 39.

<sup>407</sup> Id., p. 109.

<sup>408</sup> Roger Toumson, *Transgression des couleurs...*, op. cit., tome 1, p. 63

paradoxes sociaux nés de l'histoire collective des Antilles. Ce roman trouve ses parallèles dans les autres : *Moi, tituba sorcière...*, *Desirada*, *Les derniers rois mages*, *Pluie et vent...*, *Un plat de porc...*, *Ti Jean L'horizon*. Parce qu'entre les personnages et l'Histoire antillaise, les distances sont abolies. Les auteurs ont composé des rapports entre histoire individuelle des personnages et histoire collective des Antilles.

### b. Les traces de l'histoire collective des Antilles dans la fiction

Entre les romans de Maryse Condé et ceux de Simone Schwarz-Bart, des liens apparaissent : d'une part, les détails de l'histoire ornent la narration, les événements historiques sont décrits ; et d'autre part, les auteurs apparaissent comme des éveilleurs de conscience. Le dialogue avec le peuple est mentionné dans les intrigues. Alors qu'il a besoin de connaître l'Histoire, le peuple redécouvre les images de son passé dans la littérature. Il fallait retrouver ce motif pour la connaissance de l'histoire profonde qui caractérise les Antilles : les textes aboutissent à la redécouverte par le mélange entre fiction et réalité. Dans *Sel noir*, Edouard Glissant contemple, par la *poétique du divers*, toute l'histoire de son pays : « *Je me lève et j'explore et j'étreins l'innommé pays.* »<sup>409</sup> L'institutrice Léocadie Timothée conteste dans *Traversée de la Mangrove*, l'ignorance de l'histoire locale par le peuple. Elle prône l'enseignement de l'histoire antillaise, et c'est pour édifier les jeunes générations, en leur offrant leur véritable histoire, sans oblitération des événements typiquement antillais. « *J'apprenais à mes élèves une récitation que j'avais découpée dans la Guadeloupe Pittoresque, car tout de même, je trouvais drôle qu'on apprenne jamais aux petits Guadeloupéens des choses de leur pays.* »<sup>410</sup> L'histoire collective est revendiquée, l'institutrice en est l'auteur. Son témoignage ouvre de vastes parenthèses sur le passé de Rivière au Sel. L'émotion et la passion accompagnent le retour dans les temps d'autrefois. L'avertissement de l'institutrice est l'apostrophe de l'histoire collective du village : « *j'ai été la première à ouvrir l'école à classe unique, ici à Rivière au Sel. C'était en 1920, j'avais vingt ans.* »<sup>411</sup> Léocadie Timothée, personnage engagé, à l'image de son auteur, n'idéalise pas les histoires collectives, elle les évoque, avec précision et sans exagération des faits. Elle ne relate pas les incidences dont elle n'est pas témoin. L'exactitude renforce la structure narrative : les événements semblent authentiques, l'histoire réelle de la Guadeloupe se lit dans les chroniques de Léocadie Timothée. Elle abandonne ses propres expériences, pour relater celles des villageois. C'est la preuve de son engagement, qui amène à décrire le destin collectif des ouvriers de Rivière au Sel, après l'esclavage :

**« Alors l'usine Farjol employait encore son millier d'hommes qui vivaient dans les cases à Nègres éparpillées autour de la maison du gérant, celle-là seule où s'allumait et s'éteignait le soleil électrique. »**<sup>412</sup>

<sup>409</sup> Edouard Glissant, *Le Sel noir*, Paris, Seuil, 1959, p.83.

<sup>410</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 148.

<sup>411</sup> Ibid., p. 140.

<sup>412</sup> Ibid.

Les traces du passé se confirment dans le quotidien guadeloupéen. Maryse Condé ne semble pas distinguer l'histoire collective et les habitudes sociales, culturelles et religieuses. Celles-ci regroupent la communauté, s'adhérant aux mêmes valeurs, se livrant aux mêmes pratiques. On comprend la passion de Léocadie Timothée, qu'on pourrait appeler l'historienne de Rivière au Sel. Non pas par la connaissance du passé, mais par l'analyse minutieuse qu'elle accorde aux rituels des habitants de Rivière au Sel. Jamais les individus ne sont isolés, les uns des autres, Léocadie Timothée offre l'image de la Guadeloupe passée, soudée dans ces valeurs : c'est pour soulever l'histoire sociale à Rivière au Sel, pouvant symboliser n'importe quel village antillais, qu'elle fait ce témoignage consacré à la prière dans l'église :

**« L'église comble sentait la sueur, l'eau de Cologne et l'encens. A distance respectueuse du Tabernacle, les hommes s'entretenaient sur le parvis des malheurs de la canne qui se mourait de sa belle mort. A l'intérieur, les femmes pâmées priaient Dieu et les enfants de cœur, petits diables surpris, chantaient de leurs voix angéliques. »**<sup>413</sup>

L'enthousiasme collectif se précise davantage à l'époque de la seconde guerre mondiale : Léocadie Timothée évoque la période de 1939 dans le contexte social antillais. Chaque événement historique est vécu dans la rumeur, dans l'engouement ; et à l'annonce de l'attaque des Allemands, « certains stockaient de la viande salée, d'autres de la morue, d'autres de la farine de froment, assurant qu'on allait bientôt manquer de tout. »<sup>414</sup> Simone Schwarz-Bart a trouvé dans *Pluie et vent*...une autre manière de narrer les histoires collectives : la grève des ouvriers de l'Usine, à peu près à la même période, c'est-à-dire en 1940, est vite réprimée par les gendarmes. Ces hommes en uniforme, représentants de l'ordre, « lançaient leurs chevaux contre la foule, qui avait entrepris de mettre à mal les hommes de l'Usine et les bâtiments. »<sup>415</sup> La révolte exprime la tragédie dans l'histoire antillaise, selon les événements sanglants qui l'ont marquée. Elle est décrite par Télumée, porte-parole de l'auteur et artisanne de la littérature créole, qui doit dire et nommer le pays. On comprend pourquoi *Un plat de porc*..., du même auteur, rappelle le naufrage des chercheurs d'or de Saint-Pierre en 1903. Mariotte remémore « le vapeur qui amenait vers la Guyane son chargement de rescapés de Saint-Pierre. »<sup>416</sup> Les romans dépassent les faits politiques et historiques. L'histoire rentre dans la narration, mais elle ne constitue pas l'objet essentiel des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Car leurs personnages ont une vie morale, intérieure, une vie « psychique », propre à dédramatiser l'histoire antillaise, contrairement aux chroniques historiques de Raphaël Confiant, notamment dans *Commandeur du sucre*.<sup>417</sup> L'existence des personnages, remplis de psychologie profonde, qu'on découvre dans les romans de

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>414</sup> *Ibid.*, pp. 142-143.

<sup>415</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent*..., p. 229.

<sup>416</sup> Simone et André Schwarz-Bart, *Un plat de porc*..., p. 84.

<sup>417</sup> Raphaël Confiant, *Commandeur de sucre*, Paris, Écriture, 1994.

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, se résume au journal du Commandeur de la plantation Bel-Event en Martinique. Les arrogances du Commandeur, la « *canne insatiable qui engloutissait leur jeunesse* », la veillée des ouvriers de la plantation, tous ces faits s'entrecroisent pour composer *Commandeur du sucre*. Raphaël Confiant évoque également dans *Le Nègre et l'Amiral*<sup>418</sup> l'atmosphère coloniale tragi-comique. Les réactions collectives, proches de celles décrites par Léocadie Timothée dans *Traversée de la Mangrove*, révèlent le contexte des Antilles et la frayeur populaire : « *Quand la nouvelle de la débâcle parvint ici avec quatre bons jours de retard, on vit les gens se lamenter ouvertement dans les rues. Les femmes gémissaient ou pleuraient, secouées parfois de crises nerveuses.* »<sup>419</sup> Les plus courageux ont résisté à l'affolement, ils ont fait la leur cette guerre, en « *envoyant là-bas des soldats, du sucre, des bananes, des fruits-à-pain, de la farine de manioc, du café* », <sup>420</sup> prouvant, de ce fait, les liens administratifs entre les Antilles et la France. L'histoire collective est abordée différemment dans *Les derniers rois mages* de Maryse Condé. L'auteur ne renouvelle pas les paniques, engendrées par la seconde guerre. De même, les histoires de révolte des ouvriers antillais ne figurent pas dans *Les derniers rois mages*. La conquête sanglante des royaumes d'Afrique est à l'inverse l'évènement caractéristique :

**« Le 4 novembre 1892, les colonnes du général Dodds étaient entrées dans kana, la ville des champs de palmiers à huile et avaient massacré tout ce qui vivait. Le bruit de cette tuerie avait couru jusqu'à Abomey, distante d'un jour de marche à peine. »**<sup>421</sup>

L'héroïsme du roi sanguinaire constitue le fait crapuleux de cette conquête. Convaincu de l'occupation imminente de son royaume, le roi Béhanzin tente d'incendier son palais, le destin de ses sujets étant à son pouvoir. Il faut voir la folie du roi, qui inscrit son nom sur les archives de l'histoire coloniale en Afrique. La description de l'auteur illustre le fait : « *les différents corps de bâtiment qui la composaient, les quartiers des femmes, des ministres, des guerriers, des prêtres, étaient couverts de paille sèche.* »<sup>422</sup> La phase préliminaire achevée, le roi se « *hissa sur son trône en bois de fromager qui reposait sur quatre crânes de chefs ennemis, se dressa de toute sa hauteur et essaya d'embraser la paille.* »<sup>423</sup> Lorsque le feu se propagea, en atteignant le toit, les cloisons, le roi et les siens « *sortirent en vitesse du palais et quittèrent la ville.* »<sup>424</sup> La conquête coloniale est le début de la colonisation antillaise. Maryse Condé aurait donc abandonné, volontairement,

<sup>418</sup> Id., *Le Nègre et l'Amiral*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1988.

<sup>419</sup> Id., p. 110.

<sup>420</sup> Id., p ; 93.

<sup>421</sup> **Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 247.**

<sup>422</sup> Idem., p. 248.

<sup>423</sup> Ibid.

<sup>424</sup> Ibid.

dans *Les derniers rois mages*, les histoires collectives antillaises, abordées dans *Traversée de la Mangrove*, pour les retrouver dans les royaumes africains. L'auteur préconise le retour aux sources, pour offrir aux Antillais une image d'eux-mêmes ? Ce retour est effectué par ses personnages qui conservent jalousement leurs histoires : c'est le mélange entre la réalité conservée, et l'imagination tantôt démesurée et exagérée des personnages.

### c. La mémoire du passé dans les récits des personnages

Entre les histoires individuelles et collectives, on peut voir les rapports : la mémoire dévoile le passé dans les récits des personnages. En imaginant leurs souvenirs, les personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart réinventent l'Histoire des Antilles. La fiction des auteurs entre dans la mémoire, comme si les personnages étaient des historiens. Mais les récits entravent la perspective du chroniqueur, de « l'annaliste » ou de « l'historiographe ». Car la mémoire, incertaine, est soumise à l'oubli et à l'exagération. Le récit de Nina dans *Desirada* de Maryse Condé, est comme le miroir du passé, dans le sens des illusions. Tout n'est pas vrai dans ce qu'elle raconte, tout n'est pas également faux. Elle n'est pas témoin de tous les événements qu'elle raconte : « *J'étais un bébé au sein quand ma maman m'a emmenée dans le coton. Je dormais à côté d'elle dans un panier.* »<sup>425</sup> Non seulement Nina joue sur la mémoire pour évoquer le passé de la Baie-Mahault, à la Désirade, mais elle juge aussi les événements. La fidélité aux faits est nuancée par l'analyse personnelle ; Nina choisit quelques éléments qu'elle met à sa faveur : « *Quand je réfléchis, je m'aperçois que ces années-là n'ont pas été les plus dures de ma vie malgré le travail et la faim. J'avais ma Bonne-Maman.* »<sup>426</sup>

L'argument distingué demeure la présence de la mère auprès de Nina, dominée par cette figure qu'elle ne peut que rehausser, en rejetant toute dureté de la période, et en précisant les objets qui se rapportent à la mère : « *Ma Bonne-Maman qui ne parlait pas beaucoup, mais qui avait toujours une douceur pour moi, cachée dans son corsage, des topinambours, un sucre à coco tête rose, un nougat pistache.* »<sup>427</sup> Entre le passé et le présent, la mémoire semble la passerelle. Le récit de Nina pourrait être qualifié de métaphore du passé ; il prend les formes orales, en se déroulant devant beaucoup de personnages, dont Marie-Noëlle venue aux nouvelles du décès de sa grand-mère. Maryse Condé, en accordant une trentaine de pages à Nina, n'aurait-elle pas recherché la vérité historique dans la sincérité du personnage ? On pourrait le croire, en examinant les détails précis, les dates exactes, les faits existants, fournis par Nina, dans la réminiscence du passé : « *La misère est devenue pire après le cyclone de 1928. Le cyclone a démoli tout ce qu'il pouvait démolir. Il a aplati tout ce qu'il pouvait aplatir. Rien n'est resté debout.* »<sup>428</sup> Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont produit des œuvres de fiction,

<sup>425</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 184.

<sup>426</sup> Ibid., p. 185.

<sup>427</sup> Ibid.

<sup>428</sup> Ibid.

dans lesquelles les personnages s'amuse à relater le passé. La lecture de leurs romans montre l'importance de la mémoire dans les récits comme dans la narration. Dans *Un plat de porc...*, André et Simone Schwarz-Bart ont construit le personnage profondément psychologique. Le roman intégral est raconté par Mariotte, et dans son récit la mémoire dévoile l'histoire :

**«...Et voici soudain qu'une haute lame du Temps dépose, sur la plage désolée de mon esprit, la silhouette de grand-mère assise dans sa berceuse créole, sous la véranda, à deux mètres de la cuvette. »** <sup>429</sup>

Les particularités de la mémoire, ce sont les regards et les images, Mariotte donne l'impression de voir et de contempler les scènes décrites, complètement achevées dans le passé créole :

**« Grand-mère est nue comme autrefois, dans sa chemise de lin écru qui s'effiloche; et, sur le haut de la cage thoracique, en bordure du décolleté, je vois distinctement la marque lie-de-vin aux fers de son premier maître »** <sup>430</sup>

On note à plusieurs reprises l'image de la grand-mère. Tout au long de la narration, la figure de la mère apparaît comme la transition, l'argument du souffle et de l'inspiration de la narratrice. Plus qu'une représentation, la grand-mère revit dans la mémoire de Mariotte, elle est l'être humain régulier et constant dans la pensée de la narratrice. Le dialogue intérieur est né, car Mariotte, plongée dans le passé, ressent comme un désir de communiquer avec cet être adorable et absent : « *Et alors, d'une voix triste et sage, sucrée, de conteuse noire, j'ai murmuré à l'intention de celle qui porta les chaînes dans son âme tout au long de sa vie.* » <sup>431</sup> La différence entre *Desirada* de Maryse Condé et *Un plat de porc...* de Simone Schwarz-Bart, réside dans la psychologie de leurs personnages respectifs, Nina et Mariotte. Le premier personnage n'éprouve pas la douleur des souvenirs et des temps anciens. Ce souvenir est heureux, et on constate la satisfaction de Nina, contrairement au tourment qui enveloppe Mariotte, affectée et troublée par la persistance des maux du passé : « *Je suis à l'égard de mon passé un croyant qui a perdu la foi. Seules demeurent les blessures : crainte des enfers, sentiment du péché, fractures à jamais ouvertes de l'esprit...* » <sup>432</sup> Le passé explique la différence de psychologie entre Nina et Mariotte. Les personnages n'ont pas vécu la même histoire, plus brûlante dans *Un plat de porc...* : l'esclavage, les fers, la colonisation, la mort des êtres chers, la perte du pays d'origine, ont motivé la mémoire de Mariotte. Sa narration est inspirée de la violence du passé : « *Cette présence polymorphe des écritures de la mémoire a entre autres origines les violences de l'Histoire contemporaine et les traumatismes qu'elles ont laissés.* » <sup>433</sup> La mémoire des personnages de Maryse Condé ne recherche pas

<sup>429</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 42.

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>433</sup> Claude Burgelin, « Comment la littérature invente la mémoire », *Revue La Recherche, La mémoire et l'oubli : comment naissent et s'effacent les souvenirs*, n° 344, juillet- août, pp.78-81.

seulement les traces brûlantes de l'histoire, elle retrouve encore l'existence créole, l'autre motivation. Plus que les personnages de Simone Schwarz-Bart, ceux de Maryse Condé revivent leur passé, et celui de la communauté. L'exemple de Xantippe est frappant dans *Traversée de la Mangrove*. La construction de ce personnage est doublement intéressante : d'une part, Xantippe parachève les témoignages, sa narration est à la fin du roman et, d'autre part, il est le témoin du passé de la Guadeloupe, la mémoire du peuple. C'était lui rendre hommage que d'énoncer en dernier lieu son témoignage. Il avait le talent de nommer, au commencement, les choses, les êtres, les plantes de Rivière au Sel :

**« J'ai nommé tous les arbres de ce pays. Je suis monté à la tête du morne, j'ai crié leur nom et ils ont répondu à mon appel [...] C'est moi aussi qui ai nommé les lianes. ».**<sup>434</sup>

Maryse Condé caractérise le personnage selon la signification qu'elle donne au roman, *Traversée de la Mangrove* : Xantippe symbolise les origines de la fondation du village, Rivière au Sel, microcosme de la Guadeloupe. A l'origine, fut la nature vierge de l'île, refuge des premiers nègres marrons fuyant l'esclavage; il faisait partie des esclaves persécutés: « *Quand je suis devenu nèg mawon, leurs troncs me barraient* ». <sup>435</sup> Dans son témoignage, Xantippe évoque les fuites, l'arrivée des premiers habitants, la colonisation, la canne ; on retrouve par là les mêmes motivations de la mémoire, évoquées antérieurement dans *Un plat de porc...*, avec le personnage de Mariotte. A la différence du personnage de Simone Schwarz-Bart, Xantippe a tout entendu et tout vu, depuis la création de Rivière au sel : « *j'ai vu s'ouvrir les écoles et, n'en croyant pas mes oreilles, j'ai entendu les enfants chantonner : « Nos ancêtres les Gaulois... »* » <sup>436</sup> Le personnage va plus loin dans son expérience de sage du village. Il n'hésite pas à dévoiler tous les secrets, inconnus par les jeunes générations : le passé de Rivière au sel repose sur le sang des révoltés, des condamnés :

**« Je sais où sont enterrés les corps des suppliciés. J'ai découvert leurs tombes sous la mousse et le lichen. J'ai gratté la terre, blanchi des conques de lambi et chaque soir dans le serein je viens là m'agenouiller à deux genoux. Personne n'a percé ce secret, enseveli dans l'oubli. »**<sup>437</sup>

Autre caractéristique de ce dévoilement du passé : Xantippe sort de l'oubli Rivière au Sel. Devant tous les membres de la communauté villageoise, le personnage exécute son récit, et les images du passé traversent leur pensée, attirée et séduite par l'éloquence de Xantippe. Le récit les rattache à leur sol et assure la connaissance de l'histoire, dès lors, sortie du « tabou » dans lequel l'enfermaient les plus superstitieux du village : quelques places du villages étaient sacrées ou sacralisées, les habitants ne s'y promenaient pas, au risque d'attirer l'Esprit maléfique ou la colère des Ancêtres. Xantippe semble profaner ces lieux en dévoilant leurs secrets, jusque là enfouis dans l'oubli. A quelques exceptions

---

<sup>434</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 241.

<sup>435</sup> Ibid.

<sup>436</sup> Ibid., p. 244.

<sup>437</sup> Ibid., p.245.

près, il rappelle Télumée de *Pluie et vent...*, la vieille femme contemplant, le cœur lourd, le passé de Fond-Zombi, englouti dans sa mémoire :

**« Soleil levé, soleil couché, je reste sur mon petit bac, perdue, les yeux ailleurs, à chercher mon temps au travers de la fumée de ma pipe, à revoir toutes les averses qui m'ont trempée et les vents qui m'ont secouée. »**<sup>438</sup>

Dans le passage, la conquête du passé s'accompagne de la quête de soi, du retour au plus profond de l'intime du personnage. Dans *Identité personnelle et apprentissage*, Pierre Jacob distingue la « mémoire épisodique », concernant « des épisodes de vie ou des événements singuliers »<sup>439</sup>, de la « mémoire sémantique », somme des événements hors de l'existence de l'individu. Le récit de Télumée peut se lire dans la mémoire épisodique. Car des événements de son existence structurent la narration dans *Pluie et vent...*, selon la jonction entre la réalité sociale de Fond-Zombi et l'histoire familiale de l'héroïne pendant la colonisation. Télumée est à la recherche de l'identité ; et dans le dialogue permanent avec son passé, elle découvre l'illusion de l'identité dans l'écriture, dans la lutte de la mémoire contre l'oubli :

**« Je me lève, j'allume ma lanterne de clair de lune et je regarde à travers les ténèbres du passé, le marché, le marché où ils se tiennent, et je soulève la lanterne pour chercher le visage de mon ancêtre, et tous les visages sont les mêmes et ils sont tous miens. »**<sup>440</sup>

Cette recherche de l'identité par la mémoire, clôt *Pluie et vent...* ; la fin du roman ressemble à un bilan, à l'auto-analyse, car Télumée, au seuil de son existence, a retrouvé la connaissance personnelle qui éclaire son identité :

**« Cette réflexion de la mémoire épisodique, qui la distingue fondamentalement de la perception, est une condition de la connaissance de soi et de l'identité personnelle. »**<sup>441</sup>

*Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé présente, de façon différente, la mémoire de l'histoire. Tituba retrace ses aventures, et elle partage avec le lecteur les péripéties des sorcières noires. Mais l'auteur compose en roman les témoignages et les aveux de Tituba, durant leurs « interminables conversations », selon les termes de Maryse Condé dans l'avant-propos du texte. La mémoire du personnage n'est pas plus importante que celle de l'auteur, couchant sur papier les échos du déballage. Le dédoublement de la mémoire permet, d'une part, à Tituba de retrouver l'identité personnelle, comme Télumée dans *Pluie et vent...* : « Oui, à présent je suis heureuse. Je comprends le passé. Je lis le présent. Je connais l'avenir »<sup>442</sup> ; et d'autre part à Maryse Condé de réécrire la page de l'histoire des Caraïbes. Le roman termine par des notes qui traduisent le réalisme

---

<sup>438</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 247.

<sup>439</sup> Pierre Jacob, « Identité personnelle et apprentissage », *La Recherche*, op.cit., pp. 26-29.

<sup>440</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 251.

<sup>441</sup> Pierre Jacob, « Identité personnelle et apprentissage », op.cit, pp. 26-29.

<sup>442</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 271.

historique de Maryse Condé, et soulèvent le problème des identités caribéennes du passé :

**« Les procès sorcières de Salem commencèrent en mars 1692 avec l'arrestation de Sarah Good, Sarah Osborne et Tituba qui confessa « son crime ». Sarah Osborne mourut en prison en mai 1692. »**<sup>443</sup>

Maryse Condé choisit le schéma inverse dans *Les derniers rois mages* : des intrigues différentes composent le roman. L'auteur décrit l'action avec comme enjeu littéraire la peinture de la famille antillaise, mais dans les gestes, Djeré, le double de l'auteur, réécrit l'histoire du roi déchu et exilé en Martinique. La dernière intrigue est d'autant importante qu'elle privilégie la mémoire : Djeré n'invente pas tout à fait son récit, celui-ci est raconté par le roi ; et il aurait conservé les événements dictés. Sa stratégie narrative, prouver qu'il s'agit de l'histoire vécue, est dévoilée au fil des pages, quand il répète les paroles du roi : « *A chaque fois que mon père me décrivait ces moments de cauchemar, je me mettais à pleurer.* »<sup>444</sup> On voit les rapports entre histoire, mémoire et récit : les faits écoulés dans le passé sont retenus par Djeré, il faut les relater dans le récit, mais il les transforme en légende héroïque. Car il montre, dans le premier *Cahier*, les origines mythiques de son père, né de la double ascendance animale et humaine. Tengisu, le fondateur de la dynastie du roi, fut conçu de la relation insolite entre la panthère et la femme partie, un soir, à la chasse :

**« Neuf mois plus tard en effet, jour pour jour, Posu Adewene accoucha d'un garçon difforme, monstrueux, avec la peau tachetée et les ongles cruels de son père. »**<sup>445</sup>

Cette histoire légendaire, Djeré cherche à le faire croire par la persuasion, en dégageant l'apparence mensongère, afin de captiver la complicité du lecteur : « *Quand mon père m'asseyait sur son genou et me racontait cette histoire, elle ne me semblait pas du tout irrationnelle.* »<sup>446</sup> Mais cette forme d'insistance fournit la particularité du récit de mémoire dans *Les derniers rois mages* : les positions adoptées par Djeré semblent ambiguës ; elles se situent au croisement de la vérité historique et du mensonge littéraire. En qualifiant son récit de conte, né de l'histoire vraie, le personnage détache, en même temps, les liens de l'authenticité. Le conte repose sur l'invention et l'imagination, donc il trahit la sincérité de Djeré, bien qu'il cherche à le prouver : « *Ce conte cruel, je l'acceptais pour vérité. Il ne me semblait pas plus déconcertant que l'histoire d'Adam et Eve.* »<sup>447</sup>

## B. Les transformations littéraires de l'Histoire antillaise par les

---

<sup>443</sup> *Ibid.*, p.277.

<sup>444</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 249.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>446</sup> *Ibid.*

<sup>447</sup> *Ibid.*

## auteurs

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont le privilège d'écrire l'histoire de leur pays, les Antilles, en témoignent les intrigues qu'elles construisent, à travers la référence au passé. Mais les indications démontrent le décalage entre l'histoire et les significations littéraires et symboliques qu'en donnent les auteurs. L'histoire de la « *Montagne* » se transforme dans *Desirada* de Maryse Condé en conte, racontant les origines du lieu, et le caractère fabuleux. La forme narrative se rapproche de la fable, car dans le récit court, Maryse Condé modifie la réalité historique, représentée par la légende populaire :

**« La «*Montagne* » a son histoire. Dans le temps, c'est là que se réfugiaient tous ceux qui avaient peur de la contagion des lépreux qu'on avait parqués dans les pailotes de Baie-Mahault. »**<sup>448</sup>

Elle ne cache pas la perspective de l'historien, mais elle la reprend pour mieux asseoir la fiction, et définir la littérature antillaise comme la recreation imaginaire de l'histoire des esclaves fugitifs:

**« Nos historiens nous disent aussi qu'une colonie de nèg mawon partis nuitamment de Gripière Grippon finirent par s'y installer, convaincus que personne ne viendrait les chercher jusque dans ce bout du monde. »**<sup>449</sup>

Les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sont des œuvres de fiction, et non pas des chroniques de l'histoire antillaise. La narration présente des traits caractéristiques de l'histoire caribéenne. Le passé antillais, long de plusieurs siècles, est transformé dans des narrations qui décèlent les violences, les ruptures, mais sous la forme de conflits que vivent les personnages de *Traversée de la Mangrove*, de *Pluie et vent...*, *Les derniers rois mages*, *Moi, Tituba sorcière...*, *Desirada*. La valeur thématique de l'histoire antillaise déborde les romans, elle se manifeste différemment : la foule de personnages dans *Pluie et vent...*, leurs origines diverses dans *Traversée de la Mangrove*, les rapports entre personnages, de provenances sociales et raciales opposées dans *Moi, Tituba sorcière...*, la présence de la guerre et de la conquête dans le roman épique *Ti Jean L'horizon*, la diaspora noire américaine, l'association des musiciens afro-américains dans *Desirada* et *Les derniers rois mages*, caractérisent les arrière-fonds historiques des romans. La « fortune » littéraire ne découle pas de l'Histoire des Caraïbes, mais de ses conséquences, de la construction des îles, dans le temps et dans les faits divers qui influencent tout écrivain antillais :

**« Parce qu'en plus de la violence tellurique ou climatique, nous avons subi toutes les violences et toutes les frustrations de l'Histoire. Il a fallu quatre ou cinq continents pour construire nos petites îles (...) des peuples non consanguins venus de tous les coins de l'univers. »**<sup>450</sup>

*Moi, Tituba sorcière...* pourrait se lire comme la fiction de l'esclavage : les décors, comme le viol d'Abena par son maître, le tableau des plantations, le jugement des sorcières..., le

<sup>448</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 177.

<sup>449</sup> *Ibid.*

<sup>450</sup> V. Cadet, « Rochefort-sur-Caraïbes », *Le Monde des Livres*, mai 1998.

code noir appliqué aux fugitifs, se rapportent à la servitude. Mais ce serait un piège que de réduire *Moi, Tituba sorcière...* à la réalité des Cannes. En même temps que Tituba dévoile sa personnalité, et le caractère des adjouvants, elle interprète la nature, décrit des objets, et traduit le rapport avec le monde extérieur à travers la mer, l'océan et la forêt ; les annonces creusent la distance avec l'histoire des esclaves :

**« J'allais dénoncer et du haut de cette puissance qu'ils me conféraient, j'allais déchaîner la tempête, creuser la mer de vagues aussi hautes que des murailles, déraciner les arbres, lancer en l'air comme des fétus de paille, les poutres maîtresses des maisons et des hangars. »**<sup>451</sup>

De façon plus précise, les transformations de l'histoire, dans les romans, laissent apparaître des thèmes communs et comparables qu'on peut analyser, en confrontant leurs caractéristiques : les traumatismes des personnages, leur refus de l'histoire, et la création de l'identité créole par des auteurs. Ces derniers construisent les fondements de la société antillaise dans des images lointaines.

#### **a. De l'Histoire au thème du « traumatisme »**

Les itinéraires psychologiques et culturels des personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart révèlent des déséquilibres. Leurs parcours inachevés dans la narration résultent des thèmes de la folie, de l'abandon, l'ennui, l'angoisse, la misère sociale qui s'accordent pour souligner le traumatisme des personnages. En littéraires scrupuleux, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart abordent l'histoire antillaise sous l'angle moral. La narration s'impose comme la justification des blessures historiques, mais les intrigues ramènent la plupart des personnages à l'échec, dû à leurs obsessions, à la hantise du passé. D'un roman à l'autre, des figures semblables, des personnages semblables réapparaissent. Elie dans *Pluie et vent...* présente les caractères du personnage obscur, fuyant, et agacé par le rituel du rhum et des jeux ; il transforme sa punition en violence, non pas par méchanceté mais par démence. Son fantasme combatif, à présent, est la conséquence de son traumatisme :

**« Quand il revenait de ces randonnées, Elie me traitait de nuage noir et jurait qu'il me dissiperait. Et puis il avait des violences étranges, des cruautés choisies qu'il appelait ses caprices, ses petites joies. »**<sup>452</sup>

L'approche historique explique la violence dans les sociétés créoles, et son émergence dans la littérature antillaise. La plantation fut le théâtre de la violence, celle du fouet des Maîtres, mais aussi du poison des esclaves, leur arme de vengeance : c'était pour échapper à l'oppression. La violence historique plane sur la société antillaise, même contemporaine, avec la brutalité quotidienne des hommes et de la nature : le volcan, les noyades, les naufrages et les tremblements de terre :

**« La société créole est dominée par la violence : expropriation puis génocide des Caraïbes, des Petites Antilles, des Arawaks en Haïti, importation sous la contrainte de certains colons eux-mêmes, puis bien entendu et surtout des**

---

<sup>451</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 147.

<sup>452</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 155.

***Africains raziés et maintenus dans une dégradante servitude. Ce primat de la force sur le droit et la justice restera dans la mentalité collective sous le double aspect de la crainte et de l'audace, de la prudence et de l'intrépidité. »***<sup>453</sup>

Elie, s'il n'est pas audacieux, demeure prudent. Entre deux extrémités, la férocité et la torpeur, Simone Schwarz-Bart construit le caractère insolite et surprenant du personnage, en rapport avec l'aliénation morale des colonisés décrits par Aimé Césaire dans *Le cahier d'un retour au pays natal*<sup>454</sup>. Mais Elie, plus vivant que les colonisés de Césaire, est le personnage littéraire, qui emprunte à l'esclave sa déchéance, au romantique sa profondeur d'âme, à l'Antillais sa rupture sociale et morale avec le monde extérieur :

***« Quand il était las de m'avoir battue, Elie s'asseyait sur une chaise, la tête entre les mains et s'ingéniait à se constituer des idées, des sortes de barricades, de fossés qui le séparaient irrémédiablement de moi, de lui-même, de la terre. Il se tenait ainsi des heures durant dans l'immobilité totale, en l'unique préoccupation d'opposer à chaque meurtrissure de la vie une pensée encore plus trouble et plus perverse. »***<sup>455</sup>

Simone Schwarz-Bart imagine les traits psychologiques du personnage, en renouvelant des traditions historiques : le parcours narratif condamne les actions d'Elie, puisqu'il est en mésentente avec lui-même et avec les autres. C'est l'histoire littéraire, avec la lecture des ouvrages de l'Amérique hispanique, qui isole tantôt Francis Sancher des habitants de Rivière au Sel, tantôt le sépare de lui-même : *« Les livres qu'il aimait, tous en espagnol, à l'exception d'un Saint-John Perse en collection de la Pléiade. »*<sup>456</sup> On peut imaginer la portée de la lecture dans les obsessions de Francis Sancher : traumatisé comme Elie par des forces mystiques et invisibles, Francis Sancher sera le personnage lecteur, et en amoureux de la littérature, il croyait oublier le passé qui ne cesse de le poursuivre, même dans ses sommeils, dans ses nuits habitées par des hallucinations. La lecture se présente comme la manière d'oublier le « rêve » de l'histoire, de libérer son imagination, et de fuir le chaos, la prison de l'esprit ; la lecture serait la « Relation », chère à Edouard Glissant, pour retrouver l'harmonie avec soi et avec le monde :

***« Débloque l'imaginaire, elle nous projette hors de cette grotte en prison où nous étions enfermés, qui est la cale ou la caye de la soi-disant unicité. Nous sommes plus grands de toute la grandeur du monde ! Et de son incompréhensible absurdité où j'imagine pourtant »***<sup>457</sup>

Les blessures morales et les traumatismes des personnages révèlent la thématique d'époque : les écrivains antillais sont eux-mêmes traumatisés, mais ils subliment le trouble psychologique de l'Antillais, dans des formes narratives pour les uns, et à travers

<sup>453</sup> Jack Corzani, « Culture savante et culture populaire (XVIIe-XXe siècles) », *Histoire des Antilles et de la Guyane, sous la direction de Pierre Pluchon, Toulouse, Editions Privat, 1982, pp. 441-467.*

<sup>454</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op.cit.

<sup>455</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, pp.155-156.

<sup>456</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 45.

<sup>457</sup> Edouard Glissant, *Tout-Monde*, « Livre II du traité de Mathieu Béluse », Paris, Gallimard, 1993, p. 124.

des essais pour d'autres, comme Edouard Glissant ou Aimé Césaire. La particularité du traumatisme historique, c'est son omniprésence dans les romans antillais, pas seulement dans ceux de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. La folie est exemplaire dans *L'espérance-macadam*<sup>458</sup> de Gisèle Pineau, quand elle s'empare des personnages et perturbe la société créole du roman. Cette convergence des textes de littérature antillaise, vers la même thématique, replace l'histoire dans le milieu créole, dans le contexte social, culturel et linguistique. Pour les écrivains antillais, il est indispensable d'explorer l'âme créole et le passé caribéen : « *Il s'agit de faire parler son pays comme un être vivant, c'est à dire faire parler à la fois le paysage, faire parler la mémoire, faire parler la culture...* »<sup>459</sup> En revanche, dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart la leçon de pays est retenue. *Desirada* ne déjoue pas l'enseignement, Arelis le personnage maudit connaît l'existence terrible, « *succession de catastrophes aussi impossibles à éviter que des cataclysmes naturels, tremblements de terre ou cyclones.* »<sup>460</sup> En confrontation avec d'autres romans de la littérature antillaise, les textes de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ne présentent pas de grandes différences, parce qu'ils sont issus des mêmes contextes : historique, géographique et culturel. Les thèmes sont ressemblants d'un auteur à l'autre. Mais on peut souligner des caractéristiques dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : les auteurs construisent des rapports entre les personnages et les histoires. De cette ressemblance, découlent les imaginations des personnages. Autre particularité, Maryse Condé utilise le ton ironique et distant dans *Traversée de la Mangrove* et *Les derniers rois mages*. L'ambition d'Emile Etienne, dans le premier roman, qui était de dévoiler l'histoire populaire, est tournée en dérision ; il est aussi ridicule que Djeré dans le second roman. Infirmier de profession, Emile Etienne manifeste les symptômes de la folie ; on sait, comme tous les habitants de Rivière au Sel, qu'il n'écrira pas l'histoire guadeloupéenne. Ses paroles, en critiquant la déraison des habitants de Rivière au Sel, pourraient être appliquées à lui-même : « *C'est à croire que les hommes gardent au creux de leur tête un fond de déraison. Ni l'instruction ni l'éducation n'en viennent à bout.* »<sup>461</sup> Les cours d'histoire, il n'arrivait pas à les oublier, si bien que son imagination était enfermée dans le cachot des pages les plus sombres du passé ; et cet isolement provoquait le traumatisme de Lucien Evariste, hormis ses rêveries, il n'existait plus :

**« Médusé, Emile Etienne buvait ses paroles. Il se rappelait ses tristes leçons d'histoire, le défilé monotone des batailles perdues, gagnées. Pourquoi n'abordait-on pas les choses de tout autre manière, restituant les témoignages éventuels, faisant revivre les faits ? »**<sup>462</sup>

<sup>458</sup> Gisèle Pineau, *L'espérance-macadam*, Paris, Editions Stock, 1995.

<sup>459</sup> Ernest Pépin, « Itinéraire d'un écrivain guadeloupéen », article paru dans la *Revue Autrement, Série Mémoires*, n° 28, janvier 1994, p.225.

<sup>460</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 125.

<sup>461</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 233.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 235.

La moquerie, caractéristique dans les romans de Maryse Condé, modère le goût des personnages : ni Djeré ni Emile Etienne n'atteindront leurs ambitions démesurées, celles de restituer le passé antillais. D'autres personnages, opposants et hostiles, adoptent la position de refus. Dans *Traversée de la Mangrove*, Man Sonson déconstruit les obsessions aveugles de l'histoire, en dénonçant l'immense nostalgie : « *l'esclavage, les fers aux pieds, c'est de l'histoire ancienne. Il faut vivre avec son temps.* »<sup>463</sup> Francis Sancher s'était auparavant moqué de l'historien Emile Etienne, avec un rire amer, durant la discussion sur l'histoire : « *moi, l'histoire, c'est mon cauchemar* »<sup>464</sup>, s'éclatait-il de rire.

## b. De l'Histoire au thème du « refus » des valeurs

Fidèles à l'écriture de l'Histoire des Caraïbes, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart démontrent les conséquences dans la psychologie des personnages. Au traumatisme des obsédés de l'histoire, les auteurs opposent le thème du refus, né de la prise de conscience qui couvre la lassitude morale. Cette fatigue découlant des méfaits du passé, et propre à quelques personnages, engendre le ressentiment : le désir d'oublier l'histoire antillaise, et la contestation des mythes survenus dans la période de l'esclavage. Des circonstances du passé, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont tiré la thématique du refus, sentiment éprouvé par des personnages qui cherchent à renverser les rapports entre l'homme et les histoires sociales, politiques, culturelles des Antilles. Dans *Les derniers rois mages*, l'audace du personnage féminin Marisia démolit la conception nostalgique qui idéalise l'histoire. Djeré est humilié dans la recherche de l'histoire. L'ancêtre n'est pas aussi roi mage qu'on le pense. Pour Marisia les fantasmes de l'histoire entretiennent la nonchalance, la paresse et l'oubli du présent :

**« Elle n'aimait pas entendre ces bêtises d'ancêtre royal parce qu'elles ne faisaient que donner des excuses à la fainéantise de Justin comme à celle de son père avant lui [...] Marisia avait jeté dans une malle de fer sous le lit la pipe, le protège-nez en métal, la paire de sandales, la tabatière, le parasol à franges... »**<sup>465</sup>

La destruction des objets symboliques signifie également rejet de l'histoire et refus de la réalité. Marisia, homonyme de Maryse le prénom de l'auteur, est la figure de l'anti-histoire. Son réalisme critique est à l'image de l'engagement de Maryse Condé qui mène le combat contre les exaltations glorieuses et mythiques de l'histoire. Mais le refus semble une pathologie : en repoussant les origines, les personnages antagonistes se démarquent de la société, ils sont conditionnés par la morale des insoumis. La thématique du refus de l'histoire antillaise est, en quelque sorte, le moyen de vivre le présent créole ; Maryse Condé peut dépeindre le renoncement. Cette résignation est troublante, dans la mesure où le refus dramatise le combat entre l'aliénation morale et la tentative d'en sortir. René Ménil dans l'article *Sur l'Exotisme colonial*<sup>466</sup> analyse l'affrontement comme l'inversion

<sup>463</sup> Ibid., p. 82.

<sup>464</sup> Ibid., p. 235.

<sup>465</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 18.

<sup>466</sup> René Ménil, « Sur l'Exotisme colonial », Revue *La Nouvelle Critique*, mai 1959, repris dans *Tracées...*, op. cit., p. 19.

des enjeux et des rôles : l'ancienne victime de l'histoire est devenue le bourreau de lui-même, en cherchant à délier les liens avec le passé-là qui avait construit sa culture, sa religion, ses coutumes, en conséquence son histoire morale. Le terme Bourreau est à comprendre dans le sens de la destruction de sa personnalité, de la disparition de l'être profond, le sujet risquant d'être étranger à lui-même :

**« Le phénomène de l'oppression culturelle inséparable du colonialisme va déterminer dans chaque pays colonisé un refoulement de l'âme nationale propre (histoire, religion, coutumes) pour introduire dans cette collectivité ce que nous appelons « l'âme-de-l'autre métropolitaine ». D'où la dépersonnalisation et l'aliénation. Je me vois étranger, je me vois exotique. »**<sup>467</sup>

Pour René Ménénil l'aliénation est subie grâce à la confusion des cultures, antillaise et occidentale, alors que Maryse Condé a construit le renoncement dans l'âme de ses personnages qui, en rejetant leur histoire, à l'image de Marisia, retombent dans le trouble psychologique. Le premier auteur définit la déchéance de l'Antillais sous l'angle du conflit des « idéologies » contradictoires, allant jusqu'à dénaturer les croyances du sujet antillais. Mais Maryse Condé savait traduire, d'une façon différente, cette rupture : les personnages qu'elle construit sont responsables de leur hantise, puisqu'ils ont délaissé leurs traditions, leurs coutumes historiques. Cette évocation littéraire se rapproche des paradoxes représentés par l'écrivain guyanais Bertène Juminer dans son roman *Au Seuil d'un nouveau cri*. Le personnage de Modestin incarne la double histoire : l'itinéraire individuel est en rapport avec l'histoire collective. Le personnage découvre l'impossibilité de joindre les deux dimensions. Pour mener l'existence normale et poursuivre ses ambitions, Bertène Juminer abandonne les représentations mentales du passé. La conduite de Modestin, c'était de rejeter l'histoire guyanaise, la deuxième personne du singulier révèle l'ironie de l'auteur :

**« Tu renonçais à faire vivre des êtres de légendes pour en revendiquer d'autres, jadis bien réels qui, pendant des siècles, avaient exécuté une danse de feu parmi les cannes, sous le fouet de l'Europe. Aussi tu ne pratiquais plus d'exotisme car l'exotisme débouche sur un éden, point sur l'enfer. Tu t'identifiais aux esclaves, allant jusqu'à ressentir que, malgré le temps, rien n'avait foncièrement changé. »**

<sup>468</sup>

La thématique du refus permet de construire le parcours moral des personnages. C'est la leçon que bien des auteurs antillais tirent de l'histoire, source littéraire incontestable offrant des thèmes et des prototypes, retravaillés à leur goût. Edouard Glissant avait abordé la question dans *Le Discours antillais*, non pas sous l'angle de la thématique du refus, mais selon les réalités antillaises, pouvant contraindre l'Antillais à oublier le passé. Dès lors, l'enracinement semble le refus, qui n'est pas catégorique, mais progressif, au fur et à mesure que l'être découvre son « Antillanité » : « *la pulsion de Retour s'éteindra peu à peu dans la prise en compte de la terre nouvelle.* »<sup>469</sup> C'est dans l'écriture, c'est-à-dire dans ses poèmes, qu'Aimé Césaire avait amorcé le refus de l'histoire, ici littéraire, car il

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>468</sup> Bertène Juminer, *Au Seuil d'un nouveau cri*, Paris, *Présence Africaine*, 1963, 171.

<sup>469</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, op. cit., p. 31.

devait renoncer à la poésie traditionnelle française. Mais les distances sont presque abolies, si l'on sait que la poésie traditionnelle aux Antilles se confondait avec l'histoire coloniale : « *Le cahier, c'est le premier texte où j'ai commencé à me reconnaître ; je l'ai écrit comme anti-poème. Il s'agissait pour moi d'attaquer au niveau de la forme, la poésie traditionnelle, d'en bousculer les structures.* »<sup>470</sup> La société antillaise est pour le personnage de Maryse Condé, Reynalda, le symbole de l'histoire coloniale, de même, la « poésie traditionnelle » pour Aimé Césaire traduisait l'aliénation des Antillais artisans de cette poésie. Dans *Desirada* le rapport avec cette histoire est rompu par Reynalda. Elle critique les modes de vie, rejette la parenté et s'exile en France. L'anthropologue George Balandier analyse le rapport entre l'homme et l'histoire, en distinguant deux comportements que traduisent la continuité et la rupture :

**« Les sociétés disposent de deux possibilités d'esquiver le défi du temps, de produire l'illusion a-historique ; soit en éternisant le passé et la continuité (perspective conservatrice), soit en rendant imaginativement présent un avenir par lequel l'histoire se trouve abolie (perspective eschatologique). »**<sup>471</sup>

Les deux perspectives, « conservatrice » et « eschatologique », opposent les personnages des auteurs, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : le premier a construit au fil de ses romans des personnages rebelles à l'exagération de l'histoire antillaise, dans la quelle Simone Schwarz-Bart avait peint Télumée dans *Pluie et vent...*, Mariotte dans *Un plat de porc...* et Ti Jean dans *Ti Jean L'horizon*. Mais la thématique du refus sépare les représentations des auteurs, ces derniers se rejoignent dans la construction de l'identité recherchée dans l'histoire antillaise.

### c. De l'Histoire à la création de « l'identité antillaise »

En situant l'intrigue des romans dans le contexte historique antillais, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart avaient ébauché quelques images pouvant dégager l'identité antillaise. La recherche identitaire des personnages est significative, tout comme les intrigues plongent le lecteur dans le théâtre social, conséquence de l'histoire : dans *Pluie et vent...*, Simone Schwarz-Bart recherche la « *re-création de leur histoire nationale* » ou « *l'histoire antillaise profonde* »<sup>472</sup>. La prospection des îles antillaises, laisse entrevoir, dans les romans du corpus, des liens affectifs, culturels et sociaux ; mais ces rapports ne sont pas définis par les auteurs, ils les suggèrent dans des portraits qui peuvent être indéterminés. *Traversée de la Mangrove* présente des ambivalences concernant le rôle de l'histoire antillaise dans l'identité des personnages. Dans cette confusion, on ne pourrait pas se figer sur les intentions exactes de Maryse Condé. Examine-t-elle le passé de Rivière au Sel comme le cachot qui enferme l'Antillais, en manquant la naissance de l'identité dynamique, dans le sens de la transformation des valeurs et du métissage ? Discerne-t-elle l'histoire du village, microcosme de la Guadeloupe, comme le miroir

<sup>470</sup> Aimé Césaire cité par Georges Ngal, « Le théâtre d'Aimé Césaire. Une dramaturgie de la décolonisation », *Revue des Sciences humaines*, n° XXXV, 1970, p. 691.

<sup>471</sup> Georges Balandier, *Anthropo-Logiques*, Paris, P.U.F., 1974, p. 207.

<sup>472</sup> Alain Baudot, « Les Antilles et la Guyane », op.cit., pp. 171-177.

pouvant refléter la vraie identité créole ? Les rapports entre l'histoire et l'identité sont nuancés dans *Traversée de la Mangrove* : Maryse Condé avait représenté, à travers le quotidien de Rivière au Sel, les mythes sociaux qui fondaient l'identité créole. La communauté désire sauvegarder ses valeurs ; mais incapables de se joindre les uns aux autres, les habitants de Rivière au Sel refusent de s'ouvrir aux influences du dehors. Francis Sancher est le sujet symbolique de ce rejet, de cette intolérance qui fait dire à Désinor l'haïtien que les gens de Rivière au Sel « *n'ont pas de sentiments et, par-dessus le marché, ils sont hypocrites.* »<sup>473</sup> *Traversée de la Mangrove* est la construction de l'identité créole, qui naîtra des bouleversements sociaux, des changements de mentalité, et fatalement de la déconstruction des valeurs créoles. Maryse Condé rendra l'image beaucoup plus frappante dans *Desirada*, car sept ans séparent la publication de *Traversée de la Mangrove* de *Desirada* : l'auteur reprendra dans le second roman l'histoire antillaise, mais c'était pour construire l'identité créole, non pas collective mais individuelle. L'histoire de l'esclavage, qu'on lisait dans l'arrière-fond de *Traversée de la Mangrove*, s'efface dans *Desirada* : l'histoire individuelle des personnages constitue le motif de l'identité. Le passé de chaque personnage, Reynalda, Ranélise, Nina, Marie-Noëlle, Ludovic, est décrit dans la création de l'identité. Même l'histoire coloniale n'intéresse pas les personnages. Ces derniers construisent leur propre identité, grâce au bafouillage des mœurs qui emprisonnaient les habitants de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove*. L'historien Eric Williams semble reconnaître l'histoire des Caraïbes, et l'identité antillaise d'autrefois, qu'il faudrait reconstruire sous d'autres formes, comme la politique, la culture, les institutions. Son analyse pourrait justifier l'attitude des personnages de *Desirada*, en condamnant celle des êtres de *Traversée de Mangrove* :

**« Etant donné leur histoire passée, l'avenir des Caraïbes ne peut être discuté valablement qu'en terme de possibilités, d'émergences d'une identité régionale et nationale. Toute leur histoire passée peut-être considérée comme une conspiration pour interdire la naissance d'une identité caribéenne dans le domaine de la politique, des institutions, de l'économie, de la culture et des valeurs. »**<sup>474</sup>

*Desirada* de Maryse Condé met à distance l'histoire, afin de dévoiler les possibilités de l'identité dans le présent des personnages. Les romans de Simone Schwarz-Bart sont inscrits contre ce modèle de représentation : la prise de conscience historique guide Eusèbe dans *Ti Jean L'horizon*, Reine Sans Nom, Télumée et le père Abel dans *Pluie et vent...*, Man Louise, Moman, et tante Cydalise dans *Un plat de porc...* On peut développer cette particularité des œuvres de Simone Schwarz-Bart : loin de s'enfermer dans la nostalgie des histoires antillaises, depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle, date de la rencontre des peuples et des continents dans les Antilles, l'auteur narre la conscience historique des personnages. Simone Schwarz-Bart rattache les personnages et les actions à des histoires tantôt banales : comme la promenade de Mariotte devant l'ancienne prison de la Martinique dans *Un plat de porc...*, ou la vie quotidienne dans *Ti Jean L'horizon* qui « *ne différait guère de ce que les plus anciens avaient connu du temps de l'esclavage.* »<sup>475</sup>

<sup>473</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 197.

<sup>474</sup> Eric Williams, *De Christophe Colomb à Fidel Castro : L'Histoire des Caraïbes 1492-1969*, [traduction de Maryse Condé avec la collaboration de Richard Philcox], Paris, *Présence Africaine*, 1975, p. 530.

Mariotte et Télumée, les deux narratrices respectivement de *Un plat de porc...* et de *Pluie et vent...* sont les emblèmes de l'histoire antillaise. L'identité historique du peuple antillais est véhiculée dans la psychologie des personnages. Il ne faudrait pas oublier les dimensions sociales du roman francophone antillais. Simone Schwarz-Bart explore les ampleurs sociales et psychologiques de l'identité dans *Ti Jean L'horizon*. Les origines sont bafouées, les mythes ancestraux détruits, mais il faut les reconstruire, telle est la recherche du héros, dans le retour en Afrique. Fanta Toureh, en analysant l'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, dégage l'engagement des auteurs antillais, qui restaurent l'histoire dans la littérature : « *l'histoire a détruit le mythe originel : leur origine s'est perdue, le bateau s'est substitué au ventre maternel.* »<sup>476</sup> Dès lors, comment la littérature antillaise pourrait-elle amorcer l'histoire, sans le dévoilement de l'espace des Caraïbes et du temps depuis les origines ? L'espace-temps est figuré par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ; elles construisent des symboles grâce aux références des îles créoles, aux périodes proches des contextes historiques et antillais. Dans l'imaginaire, les auteurs ne recherchent pas des distinctions entre l'histoire et l'espace-temps.

## Chapitre deuxième : L'imaginaire de l'Espace et du Temps dans la narration

La relation vécue avec leur île, la Guadeloupe, aux confins de Pointe-à-Pitre, offre à Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart l'imagination qui reconquiert l'univers des Caraïbes. Ces attachements pour le pays natal, qui remontent à leur pure enfance, fondent d'autres rapports : les expériences dans le royaume d'antan, loin d'être exclues dans *Traversée de la Mangrove*, *Les derniers rois mages*, *Desirada*, *Moi*, *Tituba sorcière...*, *Pluie et vent...*, *Un plat de porc...*, *Ti Jean l'horizon*, sont transfigurées. Entre les œuvres et le contexte géographique, c'est l'imaginaire qui tricote les liens. La réalité première est modifiée car l'espace-temps de prime abord fascine les auteurs. L'agonie de Man Louise dans *Un plat de porc...*, la veillée funèbre à son âme et « *l'admirable oraison funèbre de Milo* »<sup>477</sup>, sont les transformations des coutumes que pratiquent les Antillais. Des habitudes familières à Simone Schwarz-Bart, lorsqu'elle explore le cadre spatial pour récupérer le temps vécu. Les agonisants avant leur départ formulent les ultimes souhaits devant des proches enfermés dans la chambre funèbre : pour recevoir le testament des prochains défunts. C'est au seuil de la mort qu'on profère des paroles délirantes en guise de testament. L'Antillais n'ignore pas l'écriture mais celle-ci n'est pas consacrée aux derniers vœux. L'oraison de Milo est une accumulation de faits mémorables durant l'existence de la défunte. Voilà l'imaginaire de l'espace créole dépeint par Simone Schwarz-Bart qui rattrape aussi les temps d'autrefois : une lecture attentive révèle la

<sup>475</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 13.

<sup>476</sup> Fanta Toureh, *L'imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart : Approche d'une mythologie antillaise*, op.cit., p. 42.

<sup>477</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 130.

référence des faits divers à l'espace-temps antillais ; mais avec une distance qui symbolise les lieux. Le village insulaire de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove* n'est pas aussi isolé, éloigné que l'œuvre le démontre. Si Maryse Condé a inventé un lieu aussi enfermé que la mentalité de ses habitants, c'est parce que l'imaginaire a distancé le contexte réel, et que l'auteur a voulu caractériser ses personnages. *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart trompe le lecteur, car le temps et l'espace créés dans le roman s'accordent pour rendre plus pathétique, plus émouvante l'histoire de cette vieille femme :

**« Si on m'en donnait le pouvoir, c'est ici même, en Guadeloupe, que je choisirais de renaître, souffrir et mourir. Pourtant, il n'y a guère, mes ancêtres furent esclaves en cette île à volcans, à cyclones et moustiques, à mauvaise mentalité. »**

478

Dans l'île de la Guadeloupe, Fond-Zombi, l'auteur imagine la communauté de L'abandonnée, les membres acharnés se dressent tous contre l'innocente Télumée. L'épouvantable mentalité, dénoncée par la narratrice, semble une ruse pour faire triompher l'héroïne de ses adversaires. La datation est insignifiante, mais des indices de temps prouvent que le récit commence à partir de l'abolition de l'esclavage, et qu'il s'achèvera à la mort de Télumée. On rappelle la femme guadeloupéenne qui racontait son histoire familiale à l'auteur: en gardant l'anonymat des vrais noms, Simone Schwarz-Bart transforme les origines familiales qu'elle construit dans les îles et les villages, dans le temps des Plantations et de la colonisation :

**« Comme ceux qui ont ancré leur identité dans le pays, le paysage, la terre, la géographie antillaise. [...] Ces auteurs se réfèrent à une île ou à un archipel, à ses volcans, montagne Pelée ou Soufrière, à ses mornes, à la mer. »**<sup>479</sup>

On sait que dans *Ti Jean L'horizon*, l'île de Fond-Zombi réapparaît, mais les peintures révèlent des particularités. Simone Schwarz-Bart enchevêtre les chemins qui pourraient conduire à reconnaître l'île. Dès le début du roman, elle cherche à émouvoir le lecteur, la beauté et les apparences sauvages de l'île séduisent son imagination:

**« L'île où se déroule cette histoire n'est pas très connue. Elle flotte dans le golfe du Mexique, à la dérive, en quelque sorte, et seules quelques mappemondes particulièrement sévères la signalent. Si vous prenez un globe terrestre, vous aurez beau regarder, scruter et examiner, user la prune de vos yeux, il vous sera difficile de la percevoir sans l'aide d'une loupe. »**<sup>480</sup>

Le temps par rapport à l'espace insulaire semble merveilleux et baroque ; il indique la période des farouches, des primitifs, car les habitants, plongés dans des illusions permanentes, ignorent leur passé récent et oublient leur présent. C'est l'une des caractéristiques du mythe créole que l'auteur emprunte pour installer les repères de la geste de Ti Jean :

**« Ils ont pris l'habitude de cacher le ciel de la paume de leurs mains. Ils disent que la vie est ailleurs, prétendent même que cette poussière d'île a le don de**

---

<sup>478</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 11.

<sup>479</sup> Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance*, Paris, P.U.F, 2000, pp. 138-139.

<sup>480</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 9.

***rapetisser toutes choses ; à telle enseigne que si le bon Dieu y descendait en personne, il finirait par tomber dans le rhum et la négresse, tout comme un autre. »***<sup>481</sup>

Il aura fallu l'imagination, déformant la réalité, pour rendre insupportable l'île de la Désirade : en composant l'univers des « actants » dans *Desirada*, l'île sera désertée par les personnages, en quête d'aventures vers l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. L'auteur semble exagérer la misère dans l'île, jusqu'à engendrer l'exode des personnages. Le temps qu'il relate rappelle la période des cyclones, des tremblements de terre qui détruisent les îles et chassent les hommes :

***« Avant d'être ravagée par les cyclones et la mort de la canne, Port-Louis était sans discussion possible la plus jolie commune de la Grande Terre. Son ciel bleu vif ne connaissait pas la pluie. Ni son air, les miasmes. Une rangée de hautes demeures de bois, élégantes avec leurs balcons fleuris et les profondes fenêtres de leurs galetas, bordait le front de mer. »***<sup>482</sup>

L'espace-temps, réel et imaginaire, n'est pas un simple décor dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Les lieux sont autant nombreux que l'affluence des temps : ce foisonnement augmente les schémas narratifs, mélange les thèmes, et bouleverse la psychologie des personnages que l'auteur soumet à la loi du déterminisme. La mentalité des uns et les préoccupations des autres sont comme attachées au fatalisme ; elles dépendent des circonstances sociales et du contexte culturel. Pour comprendre ces bouleversements, on peut voir comment Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart évoquent les figures de l'espace et du temps antillais, selon l'ordre successif.

## **A. Les figures de l'espace dans la narration**

---

Au début du travail, le contexte géographique a révélé les Antilles dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. On peut prolonger les liens, en analysant les espaces construits dans les textes. Et en indiquant premièrement les lieux qui éclairent la couleur locale des œuvres choisies. A lire *Traversée de la Mangrove, Pluie et vent...*, *Les derniers rois mages*, *Desirada*, *Ti Jean L'horizon*, on ne découvre pas inévitablement de traces emmêlées, les lieux ne s'avèrent quasiment pas étranges : l'identification avec le contexte géographique des Antilles semble logique : le motif du miroir réapparaît comme le prolongement des Caraïbes dans les romans. Mais les œuvres de fiction qu'elles ont créées rassemblent des symboles littéraires dans les espaces. Dépasser la réalité géographique, voilà le travail des auteurs, car pour être frappants les espaces doivent être symboliques :

***« Loin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime donc dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer la raison d'être de l'œuvre. »***<sup>483</sup>

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>482</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 28.

<sup>483</sup> Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, Editions Dunod, 1996, p. 100.

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart créent des espaces disparates dans les romans; la vision de l'intérieur et des îles s'ouvre sur le monde. *Ti Jean L'horizon*, *Les derniers rois mages*, *Moi*, *Tituba sorcière...*, *Un plat de porc...* présentent des espaces doubles, l'intérieur et l'extérieur des îles. Et en les éclatant, les auteurs augmentent les errances des personnages, ils renforcent les significations des lieux. L'univers insulaire est un espace de référence et de création : *Traversée de la Mangrove*, *Pluie et vent...*, *Desirada*, peuvent se lire sous l'angle de l'insularité. Les romans représentent plusieurs îles des Caraïbes, cette reproduction révèle la mentalité des habitants que manipulent les auteurs. La fermeture des îles peut influencer la psychologie des protagonistes. L'angoisse, la peur, la crainte, la révolte, mais aussi l'euphorie et la joie des êtres romanesques peuvent être analysées comme des syndromes de l'île. L'espace du dehors prolonge l'imagination des auteurs: la thématique du voyage entraîne la dilatation de l'espace insulaire, selon les déplacements des personnages. L'angoisse éprouvée dans l'île conduit au voyage. *Moi*, *Tituba sorcière...*, *Ti Jean L'horizon*, *Un plat de porc...* présentent des personnages voyageurs. Tituba, Ti Jean et Mariotte découvrent, respectivement dans ces romans, l'ailleurs différent de l'île, mais vécu comme un espace secondaire nettoyé des délices du pays natal.

Le retour en Afrique, le départ vers l'Europe et la conquête de l'Amérique sont évoqués dans les romans. Dans cette évocation, deux caractéristiques apparaissent : l'espace semble tout au long des textes dramatique, les personnages découvrent de nouveaux théâtres d'action ; il apparaît aussi comme le lieu de recherche de leur identité. Les personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sont comme étouffés dans l'espace de l'île. Ils éprouvent un manque, un vide que le voyage pourrait combler. Certains personnages comme Télumée, dans *Pluie et vent...*, acceptent l'espace commun historiquement imposé qui est l'île. D'autres, à l'image de Ti Jean dans *Ti Jean L'horizon*, Francis Sancher et Emile Etienne dans *Traversée de la Mangrove*, éprouvent la difficulté de vivre dans l'île. Les personnages sont à la recherche d'un endroit convenable, car l'espace des Antilles paraît impossible. La thématique du voyage rappelle le « marronnage » ou la fuite des Esclaves. Ils recherchaient des espaces nouveaux, loin de la sphère tragique des Maîtres qui les pourchassaient dans les bois, lianes, lagunes, mangrove et montagnes.

### **a. Les espaces de l'île, du village et de la case**

En décrivant l'île comme un microcosme, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart recherchaient un univers à part, un monde en soi. Tout le Cosmos s'infiltrait dans l'île, et de manière furtive. Involontairement, l'île subit les influences du dehors. Les auteurs voulaient développer cette réduction dans la littérature, c'était pour montrer les particularismes, les choses, les modes de vie et les particularités qu'on pourrait découvrir dans les îles, les cases, les villes et les villages antillais. L'image de la « caméra » rend plus agréables et beaucoup plus visibles ces représentations. Les auteurs semblent contempler les îles, avec le regard de l'artiste, du photographe. Le gros plan, en révélant le cadre général de l'île, laisse apparaître un arrière plan qui reflète les cases, les villages et les villes. Les images ne sont jamais vagues, floues, les auteurs mêlent la précision à la peinture des lieux, en nommant les espaces, les villages, les îles. Ces espaces structurent

la narration des romans ; ils apparaissent comme des métaphores de l'île. La case et le village incarnent les désirs d'appropriation de l'espace antillais. Les fantasmes des personnages sont liés à l'enfermement insulaire, à l'étroitesse de la case. La ville aux Antilles semble un espace de mirage. Le rêve et la réalité, les contraintes de la vie et les aspirations trop souvent rêvées, la lutte des classes, bourgeoise et paysanne, apparaissent comme des caractéristiques de la ville.

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart décrivent ces contrastes, qui se forment dans les îles, il y a un rapport entre la fracture des îles au cœur de l'océan et les sentiments incertains, confus des habitants: leur représentation morale suggère l'ambivalence de l'île, l'agitation de la mer est comme pour figurer les humeurs jamais stables des personnages. Le paradoxe demeure l'association de réalités psychologiques contraires, positives et négatives à la fois, qui détendent puis anéantissent les insulaires. L'île passe pour le théâtre de ces réalités antagoniques ; cet espace peut paraître extrêmement paradisiaque et contraignant pour les personnages. Il fait surgir des rêves qui s'achèvent en désillusions. Dans *Les derniers rois mages*, Maryse Condé retrace l'île du morne Verdol comme le lieu des obsessions, l'endroit d'où jaillissent les rêves qui dépassent les frontières insulaires. Le morne Verdol, lieu délimité par l'eau, donne l'image de l'île - prison, et Djeré le prototype du prisonnier qui n'a jamais quitté son cachot que symbolise cette île. Son existence de « *chagrin et de désillusions* » est vécue « *dans le souvenir de son ascendance ratée.* »<sup>484</sup> Morne Verdol est un lieu de métamorphose : l'espace des rêves de Djeré qui s'effondrent. Cette île revêt des caractéristiques qui rendent âpre l'existence des hommes: la promiscuité et la chaleur se joignent à l'exiguïté de morne Verdol. D'où les rêves de Djeré d'un ailleurs de gloire, de vivre en dehors de son pays, mais l'île le retient, l'attire jusqu'à la mort :

**« La mort de l'ancêtre fut le deuxième grand drame de l'existence de Djeré. Au fond de lui-même, il avait toujours espéré qu'il redeviendrait l'enfant d'un grand de ce monde, qu'il vivrait ailleurs. »**<sup>485</sup>

Partagé entre la réalité de l'île et le désir de partir, Djeré sera détenu à morne Verdol : il ne pourra pas détacher les liens qui l'unissent avec l'île. Ses rêves traduisent des désirs refoulés, non satisfaits dans la réalité. Pour Maryse Condé, cette évasion construit l'ambiguïté de l'île, quand Djeré, rejeté par sa propre famille, exclu dans l'île, parce qu'il écrivait l'histoire de son ancêtre, éprouve l'ambition d'aller vivre « *ailleurs que sur cette Krazur de terre, ballottée sur l'océan ! Ailleurs que dans la promiscuité et la touffeur du morne Verdol !* »<sup>486</sup> L'image du morne Verdol dans le roman n'est pas « magnifique », et sa description révèle un lieu délabré, pourri par l'odeur « *puissante et nauséabonde des marais.* »<sup>487</sup> Cet espace insulaire paraît invivable, et Maryse Condé approfondit la description, en montrant les obstacles de la nature de l'île, les apparences sinistres, qui

<sup>484</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p.59.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>486</sup> *Ibid.*

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 16.

ne favorisent pas l'existence des êtres humains ; il faut aimer morne Verdol ou la quitter définitivement : « *Toute la région aux alentours était marécageuse, l'eau mêlée de vase formant des flaques noirâtres qui baignaient les pieds des hauts arbres.* »<sup>488</sup> L'auteur, en décrivant l'île, semble donner raison à Djeré, la tournure ironique déculpabilise le personnage: la plupart des hommes ont déserté le morne Verdol, c'est le signe d'un abandon collectif, à la recherche de nouvelles terres, c'est aussi pour défendre les évasions de Djeré:

**« A cause de cet air insalubre, il y avait peu d'habitations dans l'île, la plus proche maison se trouvant à une dizaine de kilomètres. »**<sup>489</sup>

Pierre Jourde a analysé l'ambivalence de l'île aux confins du paradis et de l'enfer ; car pour cet auteur l'île n'est pas un endroit aussi « paradisiaque » qu'il peut apparaître. Ses attrayantes apparences ne doivent pas faire oublier les angoisses qu'elle engendre :

**« L'île, par la fascination qu'elle laisse sur les esprits, y apparaît essentiellement ambiguë, à la fois radieuse et maudite. Radieuse dans la mesure où elle favorise l'éclosion des rêves les plus insensés- elle est, par essence, le lieu privilégié de toutes les utopies-, l'île ne tarde pas à sécréter de dangereux poisons, fantasmes, obsessions, mauvaise conscience, qui ont tôt fait de détraquer les esprits les plus aguerris. »**<sup>490</sup>

Téluée, consciente de cette double figure de l'île dans *Pluie et vent...*, veut ignorer la face sombre, dangereuse de Fond-Zombi, elle s'adonne au rêve, le seul avantage qu'elle tire du milieu insulaire :

**« Je ne suis pas venue sur terre pour soupeser toute la tristesse du monde. A cela, je préfère rêver, encore et encore, debout au milieu de mon jardin, comme le font toutes les vieilles de mon âge, jusqu'à ce que la mort me prenne dans mon rêve, avec toute ma joie. »**<sup>491</sup>

L'univers hostile, inquiétant de Fond-Zombi, « *île à volcans, à cyclones et moustiques, à mauvaise mentalité* »<sup>492</sup>, n'inquiète pas tout de même Téluée ; elle mène une vie tantôt paisible tantôt troublée comme les eaux de l'île. Au fait, l'espace insulaire se rapproche de Téluée, et la métaphore de l'eau, symbole aussi de l'île, caractérise les aventures de l'héroïne selon les cours des torrents : tout comme les eaux des rivières suivent leur chemin, Téluée découvre Fond-Zombi, en empruntant des chemins branlants comme les vagues:

**« Sur les mornes de Fond-Zombi, les eaux se croisaient, se bouscuaient, bouillonnaient, les rivières changeaient de lit, débordaient, s'asséchaient, descendaient comme elles pouvaient se noyer dans la mer. »**<sup>493</sup>

---

<sup>488</sup> Ibid.

<sup>489</sup> Ibid., pp. 16-17.

<sup>490</sup> Pierre Jourde, « *Cythères mornes* », *L'île des merveilles*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 193.

<sup>491</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 11.

<sup>492</sup> Ibid.

---

Cette évocation pourrait résumer la vie de Télumée dans *Pluie et vent...* : naître, souffrir et mourir, d'une mort paisible dans l'île, telle se présente l'intrigue construite par Simone Schwarz-Bart. En découvrant tous les petits villages de cette île, « *j'ai essayé de vivre à Bel Navire, à Bois Rouge, à La Roncière, et nulle part je n'ai trouvé de havre* »<sup>494</sup>, selon ses termes, Télumée allait finir sa vie comme les eaux, qui se noyaient au fond de l'océan. On retiendra l'image de la mer, qui englobe et enclave l'île en même temps qu'elle suggère la présence de la mort. Toute tentative de quitter l'île, pourrait être châtiée par la mort ou par la mer. Maryse Condé créera l'image inverse dans *Moi, Tituba sorcière...*, le Paradis caractérise la Barbade, île dépourvue de conflits, loin des vilénies du morne Verdol dans *Les derniers rois mages*, des divisions sociales à Fond-Zombi dans *Pluie et vent...* Le retour à la Barbade, considéré comme un retour à l'Eden, expose les positions de Maryse Condé : l'île n'est pas un enfer ni une prison, mais les lieux de l'identité, les racines obligatoires à l'existence de ses personnages. Tituba, par exemple, avait été contrainte de quitter son île pour le procès de Salem. Le retour triomphal de l'héroïne embellit l'image de l'île : « *je découvrais que je désirais surtout vivre en paix dans mon île retrouvée* »<sup>495</sup>, précise avec fierté Tituba. Son euphorie est soutenue par la douceur de l'île : « *l'île bruit d'un doux murmure.* »<sup>496</sup> Entre *Les derniers rois mages* et *Moi, Tituba sorcière...*, Maryse Condé ne décrit pas les mêmes îles, les images changent selon les motivations diverses de l'auteur d'un roman à l'autre. *Moi, Tituba sorcière...* constitue l'exception dans les œuvres romanesques de Maryse Condé ; les caractéristiques de l'île ne sont pas dégradantes dans ce roman, le seul texte de l'auteur dans lequel les personnages n'éprouvent pas l'ennui et l'angoisse des îles. De façon différente, l'île comme espace clos, fermé et angoissant, est constante dans les autres romans de Maryse Condé. Les habitants de Rivière au Sel sont séparés du monde extérieur dans *Traversée de la Mangrove*. Leur île prend la forme circulaire d'une « calebasse » perdue dans l'océan et balancée par les eaux. Ils se posent des questions sans réponses sur l'arrivée inattendue de Francis Sancher dans cette île oubliée. Tous les personnages voulaient savoir « *pourquoi Francis Sancher avait choisi de s'enfermer dans la calebasse de cette petite île que ballottait la mauvaise humeur de l'océan.* »<sup>497</sup> Malgré le huis clos, le tableau de la geôle, représentant Rivière au Sel, *Traversée de la Mangrove* aboutit à une vision symbolique de l'île. Françoise Lionnet, dans un article consacré aux personnages de *Traversée de la Mangrove*, avait trouvé la fermeture de Rivière au Sel comme la préparation à l'ouverture, devant acheminer le texte vers un nouvel humanisme :

**« Ici la communauté se construit à partir du partage d'un espace commun où les**

<sup>493</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 83.

<sup>494</sup> Ibid, p. 248.

<sup>495</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...* p.122.

<sup>496</sup> Ibid.

<sup>497</sup> Maryse condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 29.

**liens entre individus se font et se défont, faisant ainsi travailler le tissu social qui s'élargit : monde unique au langage bien spécifique, mais dont la diversité humaine permet d'entre-voir les composantes universelles d'une communication réussie. »**<sup>498</sup>

L'isolement des personnages, dans un espace aussi écarté, est figuré par un objet, la « calebasse », proche de la description que Simone Schwarz-Bart fera de Fond-Zombi dans *Ti Jean L'horizon* ; mais la poésie est beaucoup plus présente dans ce dernier texte, et dans le début du roman, on voit le métissage de la nature, de l'île, des hommes et des animaux. Des ressemblances entre l'île de Fond Zombi et la société antillaise apparaissent dans la narration, elles sont métissées, toutes les deux. La mer abritant l'île est une « couveuse de cyclones. »<sup>499</sup> La couleur de l'eau « vire constamment du bleu le plus tranquille au vert et au mauve. »<sup>500</sup> L'île demeure le refuge de « toutes qualités d'êtres étranges, hommes et bêtes, démons, zombis et toute la clique, à la recherche de quelque chose qui n'est pas venu et qu'ils espèrent vaguement, sans en savoir la forme ni le nom. »<sup>501</sup> Cette représentation de la nature de l'île, rappelle le métissage ethnique et culturel de la société antillaise, abordé antérieurement.

La figure poétique se dégageant de l'île, Simone Schwarz-Bart l'avait imaginée dans *Un plat de porc...* L'espace de l'île se fonde sur le symbole de la femme, quand l'univers mental de celle-ci est rapproché aux troubles de l'eau. Les vagues maritimes secouent et arrosent l'île de la Martinique, de la même façon, les « frissons d'écume, remous d'eau profonde »<sup>502</sup> peuplent sans relâche les rêves de la narratrice. Mariotte se compare elle-même à une île déserte qui personnifie la femme: « sur la plage désolée de mon esprit »<sup>503</sup>, affirme-t-elle en réminiscence de ses ancêtres disparus, des esclaves morts sur les plages des îles créoles. Mais Simone Schwarz-Bart abandonnera progressivement cette figure de la femme endeillée, allégorie de l'île ; c'est pour glisser une autre évocation de l'île dans *Un plat de porc...* La métaphore de la femme, nue et solitaire, dépeint l'île de Saint-Pierre. L'espace de cette île offre une description érotique, celle de la nudité féminine : « Saint-Pierre verte et blanche, allongée comme une femme nue le long de la baie, au bord de l'eau, avec, entre ses cuisses, le jardin anglais du Théâtre municipal. »<sup>504</sup> Cette figure féminine de l'île rappelle le roman d'Edouard Glissant, *Le Sel noir*. L'île, personnifiée, représente la femme, et sa peinture évoque la beauté féminine,

<sup>498</sup> Françoise Lionnet, « Traversée de la Mangrove de Maryse Condé : vers un nouvel humanisme antillais », in *The French Review*, Février 1993, pp. 3-6.

<sup>499</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 9.

<sup>500</sup> Ibid.

<sup>501</sup> Ibid.

<sup>502</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p.42.

<sup>503</sup> Ibid.

<sup>504</sup> Ibid., p.103.

celle de la grande dame créole, puisqu'elle est métissée par l'adjectif « bleui », couleur de l'océan, donc de l'univers entier :

**« Elle a les yeux rêveurs des morts que l'on oublie les mouvements des filles violées dans l'incendie, Beauté, beauté, le monde est là mais C'est ton corps bleui »**<sup>505</sup>

Autre espace de l'intérieur, le village symbolise la cohésion de la communauté, il structure en même temps l'action des personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Pour dessiner l'image des Antilles dans leurs romans, les auteurs révèlent les caractéristiques des villes comme des villages créoles. Dans *Les derniers rois mages* de Maryse Condé, Saint-Pierre, une agglomération de villages antillais, est le théâtre de plusieurs tentations. La vie dans cette ville, synonyme de la misère sociale, est ralentie ; l'oisiveté est le vice commun des habitants, le dénuement des lieux les ramène à l'indifférence à l'égard de la vie :

**« Les chômeurs et les drogués du quartier ne s'occupèrent pas. Ni les mères de famille et les vieux-corps abandonnés harassés par le souci de la survie. »**<sup>506</sup>

Cette reproduction semble incroyable par rapport aux charmes de la ville de Saint-Pierre. Pour illustrer le contraste, Maryse Condé cite la phrase du voyageur Lafcadio Hearn, décrivant la ville : « *la plus bizarre, la plus amusante et cependant la plus jolie de toutes les villes des Antilles françaises.* »<sup>507</sup> L'auteur renouvelle, presque dans tous ses romans, les constructions en parallèles. Les tableaux qu'il fait des villages donnent l'impression de l'étrange, car des visions contraires se mêlent dans les évocations. Saint-Pierre illustre cette association des contrées les plus attirantes, comme la beauté des parages, et les plus répugnantes, justifiées par le spectacle quotidien des « sans-abri » et des « drogués ». De façon différente, Maryse Condé décrit dans *Traversée de la Mangrove* le village de Rivière au Sel. Calme, paisible et sans histoire, rien ne prédestinait au village un événement qui allait changer ses habitudes, ses mœurs. Seule la mort de Francis Sancher pourrait sortir le village du silence, et faire de sa place publique le lieu des lamentations, du deuil et de retrouvailles des villageois :

**« Les hommes, oubliant là leur rhum agricole et leurs dè, se dépêchèrent de partir planter la nouvelle au quatre coins du village et bientôt les gens sortirent en foule sur le pas de leur porte pour commenter là-dessus. »**<sup>508</sup>

Dans Rivière au Sel, village très exigu, entre « *quatre murs d'une petite communauté* »,<sup>509</sup> un événement, si ordinaire soit-il, provoque la réunion de toute la communauté, jeunes et vieux, hommes et femmes. L'étroitesse du village se joint à la mentalité emmurée et claustrée des habitants ; ils subliment leur isolement moral par le plaisir éphémère et

<sup>505</sup> Edouard Glissant, *Le Sel noir*, Paris, Seuil, 1959, p. 80.

<sup>506</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 262.

<sup>507</sup> Ibid.

<sup>508</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 18.

<sup>509</sup> Ibid, p. 39.

malsain que procure la mort de Francis Sancher :

**« Quand le cortège atteignit la maison de Vilma, dans le chemin creux et le jardin, sur la galerie, piétinait déjà une foule de gens, mi-curieux, mi-endeuillés, venus aux nouvelles. Il y avait ceux qui étaient directement concernés. »**<sup>510</sup>

L'important ne réside pas seulement dans l'attroupement, mais dans le désir de sortir de la solitude des cases, comme s'ils attendaient avec impatience une telle nouvelle pour remplir les rues. Leur mentalité est coupable, et certains habitants, peut-être les plus sournois cherchent à dissimuler leur haine à l'encontre du défunt :

**« A voir les gens si nombreux, on aurait pu conclure à leur hypocrisie. Car tous, à un moment donné, avaient traité Francis de vagabond et de chien et ces derniers ne doivent-ils pas crever dans l'indifférence ? »**<sup>511</sup>

On ne saura jamais si Maryse Condé se moque des villageois, quand elle décrit leur dépendance au rhum ; même le défunt Francis Sancher se livrait à cette gourmandise, cause de sa mort selon les habitants de Rivière au Sel, d'autant que l'autopsie n'avait révélé aucune autre forme de décès:

**« Il ne fallait pas se laisser enfiévrer l'esprit par des propos de villageois amateurs de rhum agricole. Chercher midi à quatorze heures. Couper les cheveux en quatre. Rupture d'anévrisme. Ces accidents-là sont fréquents chez les sujets sanguins et qui consomment leur trop-plein d'alcool. »**<sup>512</sup>

Entre des villages différents, les mêmes particularités peuvent apparaître. Fond-Zombi dans *Pluie et vent...* partage avec Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove* l'épouvantable mentalité des habitants. Les auteurs parviennent à la même réalité, bien que les romans soient différents par les styles et les thèmes. Les textes se croisent à l'indiscrétion des uns et à la cruauté des autres : c'est la caractéristique de la mentalité qui règne dans les villages antillais décrits par les auteurs. Dans Rivière au Sel et Fond-Zombi, deux espaces romanesques, les auteurs repèrent le mépris et la jalousie entre les êtres humains, la solidarité n'est qu'apparente. Les faits crapuleux nourrissent les débats quotidiens, et la vie individuelle s'étale sur la vie collective. Télumée analyse la mentalité des villageois dès son arrivée à Fond-Zombi. L'espace du village qu'elle découvre, ressemble à un lieu de transgression des tabous, de diffusion des secrets individuels:

**« La vie à Fond-Zombise déroulait portes et fenêtres ouvertes, la nuit avait des yeux, le vent de longues oreilles, et nul jamais ne se rassasiait d'autrui. A peine arrivée au village, je savais qui hache et qui est haché, qui garde son port d'âme et qui se noie, qui braconne dans les eaux du frère, de l'ami, et qui souffre et qui meurt. »**<sup>513</sup>

La thématique du village, liée à l'imaginaire collectif, réside dans le dévoilement des

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>511</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 20.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>513</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 55.

particularismes : Télumée connaît le village de Fond-Zombi, et elle le décrit en empruntant au sociologue l'analyse objective des comportements psychologiques. L'imagination démesurée des villageois défie les évidences des « analystes », mais on reconnaît leur caractère moral :

**« Nos conversations sous l'arbre étaient connues de tout Fond-Zombi, des plus petits fruits verts à ceux qui tombaient déjà en poussière. Mille versions couraient sur l'histoire, chacun essayant d'imposer la sienne. »**<sup>514</sup>

Télumée semble rechercher avec persistance ce caractère propre aux villageois, lorsqu'elle le décrit plusieurs fois à l'intérieur de la narration. La répétition signifie le désir de parler, au point d'inventer, qu'on retrouve dans l'imagination des habitants de Fond-Zombi :

**« A Fond-Zombi la nuit avait des yeux, le vent des oreilles. Les uns n'avaient pas besoin de voir pour parler, ni les autres d'entendre pour savoir ce qui s'était dit. »**

515

Autre particularité de l'espace du village : dans *Moi, Tituba sorcière...*, Maryse Condé abandonne la critique sociale, et c'est pour joindre la nature à la description. L'isolement du village de Salem, au cœur de la forêt, est dépeint, selon une carte : « *le village de Salem [...] était découpé dans la forêt, comme une plaque de calvitie dans une chevelure embroussaillée.* »<sup>516</sup> La peinture du village renvoie au territoire des paysans, à un lieu d'activités champêtres, sans oublier la présence de la femme à travers la métaphore des cheveux dispersés. Car à Salem, zone considérée comme un trou perdu dans la nature tropicale, « *les hommes devaient être aux champs où les femmes leur avaient porté des rafraîchissements et de la nourriture* »<sup>517</sup>, lorsque les « *vaches traversèrent nonchalamment la rue principale.* »<sup>518</sup> Il faut rappeler que la fuite des esclaves les menait vers des endroits situés loin de la mer ou des ports. La rencontre des fugitifs dans un espace isolé, serait à l'origine des villages antillais. Grands Fonds rappelle dans *Desirada* la création des villages :

**« Bonne-Maman habitait les Grands Fonds en Grande-Terre. Pas de vue grandiose ni sur la mer ni sur le volcan. Derrière l'abri des cannes, une savane lisse comme un gazon anglais, creusée au mitan d'une mare où les Indiens menaient boire leurs bêtes au serein. »**<sup>519</sup>

La représentation du village dans *Ti Jean L'horizon* révèle des dissemblances. Les personnages s'engagent dans la conquête des cités ; les espaces créés existent comme

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>515</sup> *Ibid.*

<sup>516</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 91.

<sup>517</sup> *Ibid.*

<sup>518</sup> *Ibid.*

<sup>519</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 161.

des lieux d'errance et de combats. Dès lors, *Ti Jean L'horizon* regorge de villages pour le conte des aventures du héros. La poursuite de la Bête le conduit jusqu'au village des Morts. Ti Jean « *pénétra dans la Rivière-aux-feuilles et se débarrassa des plaques de boue qui le recouvraient.* »<sup>520</sup> Avant de retrouver les terres d'Obanishé, il avait traversé des villages en franchissant des obstacles : « *le village suivant lui offrit le même vide et la même absence* ». <sup>521</sup> La conséquence des villages est de l'ordre du récit : dans *Morphologie du conte*,<sup>522</sup> Vladimir Propp a analysé les étapes de la structure du conte. Un récit d'événements qui peut avoir une structure ascendante ou descendante. Dans la première structure, il s'agit d'un manque à combler, jusqu'à la possession des objets recherchés. Le schéma contraire caractérise la structure descendante : l'objet possédé, au début du récit, est perdu, la perte constitue un échec des héros. Dans le conte de *Ti Jean L'horizon*, la poursuite de la Bête, l'objet à posséder, est le prétexte pour dévoiler les villages antillais et africains dans le texte. D'autre part, dans la société traditionnelle antillaise, la case symbolisait l'habitat de l'esclave. Lieu de distractions et de chants nostalgiques, la case perpétrait la succession des captifs. A la mort du père, le fils héritait la case qu'il léguera à sa descendance. Les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart abondent d'exemples, illustrant différents espaces de la case. Dans *Pluie et vent...*, Simone Schwarz-Bart replace cet espace de vie dans son contexte historique. La famille de Télumée habitait dans des cases depuis longtemps ; Amboise n'a jamais quitté la case peuplée dans le passé par ses parents, bien qu'il ait beaucoup voyagé. Pointe-à-Pitre, le village de sa naissance, n'aurait pas de signification sans la case, lien visible entre les générations, et symbole de la parenté solide :

**« Né à la Pointe-à-Pitre, dans une petite case qui abritait trois générations de nègres, jusqu'à l'ancienne qui avait connu l'esclavage et montrait un sein marqué aux fers de son maître. »**<sup>523</sup>

L'espace de la case entretient des rapports avec le temps des Plantations et des Cannes. Mais la case dépasse sa fonction de foyer, son espace semble exprimer la recherche du temps d'autrefois : l'identité des esclaves était liée à la case, car leur univers extérieur s'opposait à la vie dans les habitations : dans les cases, à la limite des dortoirs, ils apaisaient paisiblement avec des chants la souffrance endurée dans les champs. C'était prendre pour une recherche de l'identité créole que décrire l'espace de la case dans *Pluie et vent...* Télumée, figure traditionnelle, et garante de la culture créole, avait habité dans la case de sa grand-mère Reine Sans Nom depuis la mort de cette dernière. Elle avait traîné la case de village en village à la recherche d'un « havre » de paix. Vivre dans la case de la grand-mère, pourrait signifier la pérennité de la tradition. Dans *Pluie et vent...*, cet espace semble avoir une autre signification : le symbole de l'univers créole et de la société antillaise. La case de Télumée renvoie à Fond-Zombi, microcosme de la

<sup>520</sup> Ibid., p. 75.

<sup>521</sup> Ibid., p. 146.

<sup>522</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris Seuil, 1970.

<sup>523</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 221.

Guadeloupe. Le plus frappant dans cette évocation, c'est le mélange des trois espaces insulaires, l'île, le village et la case :

**« Un océan d'ombre encerclait le village, perdu au milieu de tout cela, comme une île. Je regardai Fond-Zombi par rapport à ma case, ma case par rapport à Fond-Zombi et je me sentis à ma place exacte dans l'existence. »**<sup>524</sup>

Les liens presque sacrés, qui relient les personnages à leurs cases, pourraient traduire « l'identité-racine ». Symbole de la terre et de l'enracinement, la case est le double de l'arbre, ils s'enfoncent tous les deux au fond de la terre. Identité et racine se joignent dans l'imaginaire de la case ; et le renoncement de cet abri signifierait le sacrifice de la culture ancestrale, l'offense des aïeux. On comprend les scènes d'exorcisme pour protéger la case de Télumée, en éloignant les mauvais esprits, comme durant une séance de vaudou. La case est personnifiée, purifiée par l'usage d'encens, de produits mystiques, d'objets sacrés :

**« Le lendemain à la première heure, grand-mère se munit de récipients de coco et les disposant autour de ma case, y fit brûler de l'encens, du benjoin, des racines de vétiver et des feuilles magiques qui produisaient une belle fumée verte, lente à se dissiper dans l'air, et qui entoura bientôt ma case d'un halo protecteur. »**<sup>525</sup>

Télumée largement attachée à sa case trouve son double dans *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé. Man Sonson, âgée de soixante-trois ans, vit éternellement à Rivière au Sel dans une case depuis sa naissance. Cette obsession vraie semble ridicule, car elle traduit le refus de l'ouverture, la mentalité « traditionaliste » de la femme créole, que représente Man Sonson. A sa mort, elle souhaiterait être enterrée près de sa case. L'image de la « racine » apparaît comme dans *Pluie et vent...*, justifiant les liens éternels entre l'individu et la case, même au-delà de la mort :

**« J'aurais aimé qu'on m'enterre ici même derrière la case en bois du Nord que Siméon, mon défunt, a mise debout tout seul de ses deux mains, car c'était un vaillant Nègre, de l'espèce qui a disparu de la surface de la planète et on peut chercher son pareil à ses quatre coins. »**<sup>526</sup>

L'espace doublement symbolique de la case, lieu de vie et de mort, marque la présence des êtres absents, mais dans l'imagination des vivants ; on sait que dans quelques villages antillais, la mort est banalisée, les cimetières se trouvant derrière les cases. Durant les cérémonies funèbres on chante, danse et plaisante en l'honneur des défunts. Les habitants des villages défilent devant leur dépouille. Dans *Un plat de porc...*, par exemple, l'intérieur de la case se transforme en un lieu de mort. Man Louise, grand-mère de Mariotte, est à l'agonie, quand la narratrice, une des personnes qui l'assistaient, décrit la scène de mort. Des parallélismes apparaissent entre *Traversée de la Mangrove*, *Pluie et vent...* et un *Plat de porc...*, au niveau de l'invention symbolique de la case. La mort évoquée dans le premier roman et l'identité caractérisée dans le second se joignent, c'est pour donner une image allégorique de la case dans *Un plat de porc...* : la mort est

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 162

<sup>526</sup> Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, p.81.

déterminée par la délivrance, et elle survient dans la case, lieu de l'identité créole : « *Tous les bataillons de la mort pouvaient envahir notre case* »<sup>527</sup>, s'écrie Mariotte. Les membres de la famille « *se sont approchés de la gisante, pour lui baiser la main, pendant que son restant d'âme était encore dans la case.* »<sup>528</sup> Cette allégorie de la mort est moins significative dans *Desirada* de Maryse Condé, puisque les thèmes de la solitude et de l'enfermement indiquent l'espace de la case. Mais entre la mort et la solitude, Maryse Condé réduit les différences, quand elle enferme Reynalda et sa mère seules dans une case, perdue dans la forêt de la Désirade:

**« J'habitais sur la « Montagne » avec ma maman. Sans frères ni sœurs. Rien que nous deux dans une case bancale sur un morceau de mauvaise terre, pierreuse, bordée de crotons, à deux pas d'un mapou gris. »**<sup>529</sup>

L'isolement paraît une mort en soi, mais elle traduit l'union entre l'homme antillais, descendant de l'esclave noir, et la nature. Le sentiment mystique de la nature hantait les esclaves, ils se réfugiaient dans la forêt qu'ils ont sacralisée selon la tradition ancestrale. Leur fuite peut expliquer l'isolement de la case, tout comme le village créole. Ces deux espaces renvoient à l'univers imposé, les Caraïbes ; en acceptant cette aire géographique, périlleuse à l'origine, les Antillais allaient construire leur identité au carrefour des villages et des cases :

**« Quand le soleil s'est levé, j'ai couru sur la galerie et ce que j'ai vu m'a oppressée. Une masse d'un vert sombre d'arbres, de lianes, de parasites emmêlés avec ça et là les trouées plus claires des bananeraies. Veillant là-dessus, la montagne, terrible. J'ai pensé dans mon cœur - Bon Dieu, c'est là que je vais rester ! »**<sup>530</sup>

On sait que Simone Schwarz-Bart accordera à la case un autre motif dans *Ti Jean L'horizon*. L'identité évoquée dans *Pluie et vent...*, *Traversée de la Mangrove* et *Desirada*, ne symbolise pas la case dans *Ti Jean L'horizon*. L'espace de la case reflète le décor du roman ; c'est un élément de la description, bien que la case révèle l'univers traditionnel des *Ba'Sonanqués*, peuple primitif décrit dans *Ti Jean L'horizon*. Le récit des événements intègre la description des « *cases croulantes à ciel ouvert, que soulevaient ça et là des cônes de termites crevant la surface du sol.* »<sup>531</sup> Sans allusion à une thématique, qui pourrait être liée à la case, l'auteur a donné une image poétique de ce lieu de refuge et de sommeil profond: la nature sauvage et primordiale est parallèle au contexte des « cases croulantes » soutenues par des « cônes de termites » ; le rapport avec le conte marque cet espace traditionnel dans le roman, l'intrigue se déroulant dans la forêt. L'auteur décrit l'espace mythique des cases, dans le sens de la beauté et de la pureté, en les comparant à des femmes debout et habillées à l'occasion des cérémonies:

<sup>527</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p.98.

<sup>528</sup> Ibid., p. 96.

<sup>529</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 62.

<sup>530</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p., 161.

<sup>531</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p.27.

**« Les cases ornées comme des jeunes filles en parade, avec des parois chaulées de frais, des portes flanquées de colonnades sculptées et enluminées de figures. »<sup>532</sup>**

Simone Schwarz-Bart offre dans *Un plat de porc...* la peinture colorée, trouble, mélangeant l'île et la nature, le village et les cases. La description révèle des fonds poétiques ; et de loin, recluse dans l'hospice, Mariotte distingue l'intimité avec les siens : « *les visages étaient d'une proximité bouleversante* ». <sup>533</sup> La correspondance avec la nature, « *la montagne verte s'élevait à nouveau devant moi* », <sup>534</sup> l'apparition brusque et soudaine de la terre natale, « *le village m'est apparu* », <sup>535</sup> recréent tout un univers si abandonné et lointain qu'il paraît maudit. La mer suscite la peur, attire l'admiration, reflète la beauté, et malgré tout, elle entretient la malédiction : « *la mer trois fois maudite s'étirait nonchalamment au soleil, avec la coquetterie d'une belle qui obtient toujours son pardon.* » <sup>536</sup> La description des espaces insulaires, l'île, le village et la case, pose la thématique de la perte d'identité, dans *Un plat de porc...* L'évocation des lieux recherche le révolu, sous la forme de rêve, quand Mariotte retourne dans son propre univers géographique disparu. Ce procédé descriptif de l'île, du village et de la case, n'offre pas sa forme définitive ; il appelle à l'ouverture et à l'éclatement des espaces, créant leur continuité et leur prolongement dans d'autres pays.

### **b. Les espaces du dehors, l'Afrique, l'Europe et l'Amérique**

La structure des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart révèle des lieux différents des Antilles. Leurs héros parcourent d'autres espaces, en dehors des îles. D'origines créoles, les personnages découvrent l'ailleurs, la conquête engendre des enchaînements dans la narration : les racines insulaires repoussent dans d'autres espaces comme l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. L'Occident séduit et attire avec passion les personnages, l'Amérique paraît la terre d'errance de la diaspora antillaise. Et l'Afrique annonce la réalité dans les Antilles, en raison des rapports que structure la recherche des racines. En rappelant le triangle de l'esclavage, les trois espaces se rejoignent par les voyages réels et imaginaires des personnages. Les racines des Caraïbes dépassent les frontières insulaires, l'histoire des îles antillaises étant d'origines diverses. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart présentent des personnages conquérants, et qui imaginent des espaces traditionnellement en rapport avec leur Histoire. Les deux auteurs retrouvent ce qu'Edouard Glissant appelle « Tout-Monde ». Pour cet auteur, de nombreux endroits de l'Univers s'affrontent dans les Antilles, alors que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart inventent d'autres espaces contribuant à l'ouverture. La notion de « Tout-Monde » pourrait

<sup>532</sup> *Ibid.* P. 145.

<sup>533</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 91.

<sup>534</sup> *Ibid.*

<sup>535</sup> *Ibid.*

<sup>536</sup> *Ibid.*

être appliquée à *Traversée de la Mangrove*, *Desirada*, *Moi*, *Tituba sorcière...*, *Les derniers rois mages*, *Ti Jean L'horizon*, *Un plat de porc...* et *Pluie et vent...*, non pas dans le sens employé par Edouard Glissant, mais par rapport aux structures spatiales éclatées dans les romans cités. Aline Lechaume, en analysant *l'identité territoriale des Caraïbes*, approuve la théorie du « Tout-Monde », car la Caraïbe multiplie les influences en excluant l'espace consubstantiel:

**« Il est possible d'envisager la Caraïbe en prenant un certain recul par rapport au concept de la racine unique. L'aire caribéenne apparaît comme un espace agencé autour des connexions multiples, sans que l'on mette pour autant de côté certains enracinements profondément ancrés dans la terre insulaire. »**<sup>537</sup>

Pour percevoir ces liaisons nombreuses, on peut voir l'image de l'Afrique dans la littérature antillaise, et notamment dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. L'Afrique, entre autres, terre d'origine des Antillais, oppose les romans des écrivains. Alors qu'il signifie le paradis perdu dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, et souligne les racines d'autrefois dans *Heremakhonon* de Maryse Condé, l'espace de l'Afrique est contesté par des écrivains qui s'élèvent contre le retour aux sources. Pour Edouard Glissant, le retour semble impossible, mais le détour qu'il imagine et propose, reconstruit l'espace africain. Les caractéristiques de cet espace imaginaire débordent dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : les auteurs mêlent les tendances au retour et le désir du détour. L'Afrique décrite, représentée et visitée par les personnages de *Traversée de la Mangrove* est sommaire dans la narration. Cyrille le conteur, effectuant un voyage réel en Afrique, dresse de façon concise le récit de sa promenade. Son voyage est révélateur, parce que l'Afrique est dénoncée dans ses valeurs, dans la mentalité des habitants qui excluent les étrangers selon la fiction créée par Maryse Condé. La filiation entre Cyrille, le voyageur, et les habitants qui l'ont chassé, est simple : le personnage est rejeté quand il a révélé ses origines antillaises :

**« Je serais bien resté là, moi, en Afrique. Mais les Africains m'ont donné un grand coup de pied au cul en hurlant : « Retourne chez toi »**<sup>538</sup>

Le retour en Afrique, défini par l'échec, explique la difficulté de retrouver l'espace des Ancêtres, qu'il faudrait gommer dans l'imagination ; son évocation lapidaire dans *Traversée de la Mangrove* ne démontre-t-elle pas l'intention de l'auteur de dédramatiser le retour aux origines africaines: la seule tentative de recréer l'espace africain, entamée par Cyrille, est accueillie par l'ironie des habitants de Rivière au Sel, raillant le conteur, comme s'ils voulaient lui souffler dans l'oreille son audace et sa folie. L'imaginaire leur suffit pour évoquer l'Afrique, car les habitants de Rivière au Sel semblent oublier cet espace, n'apparaissant que dans des allusions aux origines biologiques de leurs grands-parents :

<sup>537</sup> Aline Lechaume, « Repenser la Caraïbe : constructions culturelles et identité territoriale », *Identités Caraïbes, Actes du 123<sup>e</sup> Congrès des sociétés historiques et scientifiques, section histoire moderne et contemporaine, Antilles-Guyane, 6-10 Avril 1998, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, sous la direction de Pierre Guillaume, 2000, pp. 269-273.*

<sup>538</sup> Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, p. 154.

**« Ma mère Térésa, que le sang d'aïeul africain noircissait tout autour de la bouche, m'a attiré dans le cabinet où il passait ses jours et ses nuits, araignée enveloppée dans la toile de ses calculs d'affaire. C'est alors qu'elle m'a remis les papiers qui racontaient l'histoire de notre famille. »**<sup>539</sup>

Le contexte de *Traversée de la Mangrove* réduit l'espace d'Afrique, que Maryse Condé décrit dans *Les derniers rois mages* ou *Desirada*. A l'intérieur de la narration, les ressemblances entre les personnages de ces romans disparaissent : les habitants de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove* racontent l'espace d'autrefois, alors que les personnages des *Derniers rois mages* et *Desirada* l'explorent à l'intérieur des actions mythiques. La fiction choisie dans *Traversée de la Mangrove* restreint les espaces romanesques, limités à la place du deuil ; des personnages en délire évoquent en revanche le départ des habitants qui ont quitté le village :

**« Au jour d'aujourd'hui, pas une famille qui n'ait sa branche en métropole. On visite l'Afrique et l'Amérique. Les Zindiens retournent se baigner dans l'eau de leur fleuve et la terre est aussi microscopique qu'une tête d'épingle. »**<sup>540</sup>

*Les derniers rois mages* freinent cette fiction désignée dans *Traversée de la Mangrove*, son intrigue consacre une grande partie à l'Afrique dans le royaume d'Abomey, grâce aux *Cahiers de Djeré*. Le voyage littéraire, qu'il entreprend, décrit l'espace idyllique et à la fois démenti de l'Afrique. On découvre dans ses *Cahiers* la nature vierge, sacrée, pure, et la forêt tropicale dans laquelle « il n'y a pas de saison sèche. L'eau est partout. Elle tombe d'en haut, elle flotte dans l'air, elle clapote sur la terre où les larves pullulent. »<sup>541</sup> L'imaginaire décrit la période antérieure, l'espace des origines, quand la forêt « connaît le ciel et arrêtait la lumière du soleil ou de la lune. »<sup>542</sup> L'allégorie de l'Afrique, avant la Colonisation et l'occupation, se lit dans les origines de la nature, créant un espace « idéalisé », non pas par tous les personnages, mais par Djeré, le seul obsédé de l'histoire africaine qu'il récupère à travers l'espace et la nature : « la forêt ! Tout commence par là ! Tout finit par là ! »,<sup>543</sup> écrit-il dans ses *Cahiers* pour marquer le début et la fin de la colonisation. La forêt, symbolique pour Djeré, semble le motif spatial de la terre de ses Ancêtres qu'il revendique avec passion. Aussi refuse-t-il tout contact avec la réalité antillaise, qu'il semble rejeter, en se réfugiant illusoirement dans l'univers des animaux sauvages, et dans l'exaltation de la ramée, sa vraie terre natale, et celle de son père, avant sa dégringolade :

**« Pendant les deux années qu'il vécut dans la forêt, les animaux rendirent chaque jour hommage à mon père. Les éléphants dont la peau grise est craquelée comme la boue d'un lac desséché, les butors tachetés, les girafes dont la tête se balance comme un fruit au bout de sa branche, les zèbres, les gazelles dama, les**

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>541</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 90.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 250.

***antilopes, tous les rapaces diurnes et nocturnes, et même les lions à pelage couleur de papaye mûre.* »<sup>544</sup>**

Entre *Les derniers rois mages* de Maryse Condé et *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart, les ressemblances sont frappantes : la forêt sauvage dans le premier roman se transforme en espace de mystères dans le second texte. Les différences tiennent dans le retour en Afrique, réel et vécu dans *Ti Jean L'horizon*, et imaginaire dans *Les derniers rois mages* ; mais dans les textes, le retour, qu'il soit réel ou fictif, signale la conquête de l'espace africain, d'une part, par les rêves de Djeré et, d'autre part, par le voyage effectué par Ti Jean. La nature farouche et vierge, décrite dans *Les derniers rois mages*, apparaît de façon différente dans *Ti Jean L'horizon*. Le héros de Simone Schwarz-Bart « *aimait la chute brutale des nuits d'Afrique* »<sup>545</sup>, en écoutant le soir « *le bruissement paisible qui tombait des étoiles, en pluie harmonieuse, chaque jour plus proche, et la rumeur des humains sur la colline, chaque jour plus lointaine...* »<sup>546</sup> L'espace de la nature offre le royaume des *Ba'Sonanqué*. L'auteur fait allusion à l'organisation de la société et à ses coutumes. Accusé de sorcellerie comme Tituba dans *Moi, Tituba sorcière...*, Ti Jean est jugé par le roi devant une foule dégénérée et au pied du « *baobab de palabres* »<sup>547</sup>. La sentence du roi exige le châtement de Ti Jean : « *les gens l'entraînèrent vers le champ de lapidation, où il creusa un trou jusqu'à hauteur de sa taille. Il s'y tint debout, les mains libres.* »<sup>548</sup> Cette coutume ancestrale se rapproche de la nature baroque et familière, qui représentait le roi Béhanzin au milieu des animaux dans *Les derniers rois mages*.

Simone Schwarz-Bart et Maryse Condé tracent dans *Ti Jean L'horizon* et *Les derniers rois mages* des espaces traditionnels qui forment des royautes soutenues par des pouvoirs surnaturels dans le premier roman, et détruites lors de la colonisation dans le second. Alors que Simone Schwarz-Bart cherche à imposer un roman antillais, hors de l'espace des Caraïbes, l'histoire se passant en Afrique, Maryse Condé construit le personnage Djeré: ridicule dans la revendication du royaume de son ancêtre roi déchu, et étrange dans la peinture du milieu africain qui s'oppose au contexte géographique des Antilles. L'image de l'Afrique dans *Ti Jean l'horizon* et *Les derniers rois mages* offre donc deux visions opposant les auteurs. Simone Schwarz-Bart semble revendiquer des valeurs passées dans l'espace de l'Afrique, Maryse Condé démythifie l'espace originel, mais avec une souplesse telle la construction du personnage voulant reconquérir par l'imaginaire le milieu primitif. Dans un Entretien, «*L'Afrique, un Continent difficile*», Maryse Condé confirme l'illusion des personnages nostalgiques et aveuglés, de plus, elle dénie au continent noir tout fondement d'une quelconque identité antillaise à retrouver ; ce n'est

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>545</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 183.

<sup>546</sup> *Ibid.*

<sup>547</sup> *Idem.*, p. 188.

<sup>548</sup> *Ibid.*

qu'un mythe, la croyance aux origines lointaines. L'Antillais risque à jamais d'être enfermé dans la torpeur et dans la passivité capables d'entraver son existence dans la géographie antillaise :

**« Pendant un temps, les Antillais ont cru que leur quête d'identité passait par l'Afrique. C'est ce que nous avaient dit des écrivains comme Césaire et d'autres de sa génération ; l'Afrique était pour eux la grande matrice de la race noire et tout enfant issu de cette matrice devait pour se connaître, fatalement, se rattacher à elle ; En fin de compte, je pense que c'est un piège, et je suis pas la seule à le penser actuellement. »**<sup>549</sup>

Maryse Condé développera la vision dans *Desirada* : en reprochant à Djeré son audace de « conquérant », l'auteur allait poser dans *Desirada* les problèmes du post-colonialisme en Afrique. Le roman se déroule dans l'île de la Désirade à la Guadeloupe, des images caractérisent l'Afrique par des allusions. L'auteur ouvre des parenthèses sur le continent, la narration se déploie dans l'espace politique : les indépendances en Afrique, et les nouvelles élites politiques, n'offrent pas de belles images dans *Desirada*. Les dirigeants abusaient du pouvoir, lorsque le peuple vivait dans la pauvreté. Pour Maryse Condé, le despotisme, la prospérité personnelle, l'abus de deniers publics, ont remplacé les valeurs traditionnelles de solidarité et de « communautarisme ». La vision paraît aussi critique que celle fournie dans *Les derniers rois mages* : les valeurs étant renversées, elles peuvent expliquer le contexte des Antilles ; la crise politique, évoquée dans l'espace de l'Afrique, rappelle celle des pays francophones. Il faut voir dans l'espace décisif des continuations dans les Antilles. Bien qu'étant colonisées jusqu'à présent, les Antilles se rapprochent de la crise évoquée dans *Desirada* :

**« De nos jours, le mot de famille n'avait plus de signification. Ni celui de tribu. Ni celui d'Afrique d'ailleurs. Car l'Afrique n'était plus l'Afrique. Elle était devenue le royaume des ténèbres et des vautours. »**<sup>550</sup>

On retiendra l'espace absent de l'Afrique dans *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé, publié en 1986, six ans avant *Les derniers rois mages*, et onze ans avant *Desirada*. Outre la diversité des thèmes dans les œuvres de Maryse Condé, l'explication tiendrait dans les cycles différents de ses romans : *Moi, Tituba sorcière...* décrit l'époque de la colonisation et de l'esclavage, tandis que *Les derniers rois mages*, *Desirada* et *Traversée de la Mangrove*, traduisent la période d'ouverture et des voyages de l'auteur. On comprend pourquoi dans *Moi, Tituba sorcière...* l'auteur délaisse le retour en Afrique, l'action et l'intrigue se déroulant à la Barbade, île de la Guadeloupe, puis à Salem, village de Boston en Amérique du Nord. L'imagination des personnages expose des scènes rappelant des coutumes africaines. La polygamie, évoquée par le Pasteur pour justifier le mariage entre John Indien et Tituba, n'expose pas un élément de l'espace de l'Afrique, mais elle souligne l'imaginaire de la région :

**« En Afrique, d'où nous venons tous, chacun a droit à son comptant de femmes, à autant d'entre elles que ses bras peuvent étreindre. »**<sup>551</sup>

---

<sup>549</sup> « L'Afrique, un continent difficile », Entretien avec Maryse Condé par Marie-Clotilde Jacquey et Monique Hugon, in *Notre Librairie, Caraïbe II, n°74, 1986, pp.21-25.*

<sup>550</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 263.

Maryse Condé ne serait pas le seul auteur à abandonner l'espace de l'Afrique. Simone Schwarz-Bart, qui avait donné dans *Ti Jean L'horizon* une image littéraire du continent, changera de cadres romanesques dans *Pluie et vent...* et *Un plat de porc...* Le retour en Afrique n'apparaît pas dans l'intrigue des romans. Les raisons ne sont pas les mêmes qu'avec Maryse Condé, car pour Simone Schwarz-Bart, le cycle de la créolité, c'est-à-dire la peinture du milieu insulaire, remplace toute évocation ou vision de l'Afrique, qu'elle avait célébrée néanmoins dans *Ti Jean L'horizon*.

L'Europe attire les personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart comme dans la réalité, les Antillais émigrent vers le continent. Le départ prompt des personnages audacieux crée dans les romans la dilatation de l'espace d'une part et la multiplication des actions d'autre part. En traversant la mer, les personnages délaissent leurs coutumes, l'imagination des auteurs explorent également comme dans l'errance des lieux nouveaux : les actions s'y déroulant sont différentes, car les contextes étant distincts, l'Europe réalise, sanctionne ou condamne les rêves des personnages, lorsqu'ils vivaient aux Antilles. Pourquoi Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart promènent-elles leurs personnages jusqu'en Europe, précisément en France, symbole de la mère patrie, parce qu'étant l'ancienne colonisatrice ? Et quels seraient les motifs d'un tel « exode » littéraire ? Entre les objectifs des auteurs et les raisons de leurs personnages, il y a des aspects psychologiques, car en quittant leur île, les héros avaient des désirs profonds : la recherche de la liberté, la réussite sociale, la dénégation des traditions étouffantes, parce qu'elles enferment l'individu dans des valeurs culturelles archaïques. On comprend la fascination de la France pour les personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ; elles semblent construire un espace de mythe, leurs personnages étant à la fois séduits par l'ailleurs et opprimés dans l'île. Dans *Pluie et vent...*, Amboise avait quitté la Guadeloupe pour aller en France, voyage motivé par le thème du savoir, ou la recherche de celui-ci. Son retour à la Guadeloupe est triomphal et plein de succès. Amboise est devenu le dirigeant amplement révolutionnaire de la grève des ouvriers de l'Usine. Il n'était parti en France que pour apprendre l'art de parler, de convaincre et de diriger : la logique lui correspond et l'esprit cartésien dicte ses discours de révolte, en tant que guide moral et intellectuel de tous les ouvriers insurgés :

**« Amboise était le seul homme qui avait voyagé, le seul qui puisse trouver, en français de France, les mots qui charmeraient tout en mettant en évidence la résolution du nègre. »**<sup>552</sup>

Le voyage d'Amboise est achevé dans le temps, alors que l'action du roman continue ; le récit de Télumée rappelle cette période vécue dans la Métropole. Mais les conséquences du souvenir entraînent la progression des événements et aboutissent à leur dénouement : à son retour de France, Amboise deviendra tout autre, le militant prend la place de l'ouvrier qu'il était. Ce personnage de Simone Schwarz-Bart ressemble à Lucien Evariste de Maryse Condé dans *Traversée de la Mangrove*. Comme dans *Pluie et vent...*, l'espace studieux de Paris est évoqué dans la narration par Lucien Evariste lors de son témoignage. Les études poursuivies à Paris entraînent de même la prise de conscience

<sup>551</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p.57.

<sup>552</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 228.

du personnage. L'esprit révolutionnaire avait hâtivement pénétré Lucien Evariste, « *alors qu'il était un sage étudiant à Paris, licence de lettres classiques.* »<sup>553</sup> L'espace de l'Europe, lieu d'instruction mais aussi d'éveil politique, idéologique, influence profondément Amboise de Simone Schwarz-Bart et Lucien Evariste de Maryse Condé. Mais Lucien Evariste que Maryse Condé présentait comme « *un pilier de la contestation étudiante tous azimuts* », s'était fait « *arraché la moitié de l'oreille d'un coup de matraque* »<sup>554</sup> durant une manifestation d'étudiants à Paris. Son retour au pays natal rappelle celui d'Amboise dans *Pluie et vent...* L'esprit de révolte, né dans l'espace d'apprentissage, se développe à la Guadeloupe, mais de façon différente, car les deux personnages adoptent des moyens divergents :

L'arme révolutionnaire du personnage de Maryse Condé passe par l'écriture et le journalisme, quand le personnage de Simone Schwarz-Bart s'engage dans la lutte ouvrière. Considéré comme un « *sacré éditorialiste* », Lucien Evariste racontait « *la vie des héros, martyrs, patriotes, leaders, grandes figures disparues* »<sup>555</sup> Il voulait écrire mais en vain un roman qui raconterait l'histoire des « *Nèg mawon* » ou une « *chronique romancée de la grande insurrection du sud de 1837.* »<sup>556</sup> L'intrigue inventée dans *Pluie et vent...* et *Traversée de la Mangrove*, paraît tout autre dans *Desirada* de Maryse Condé. Les rappels ne caractérisent plus l'espace parisien, mais celui-ci participe à l'action dans *Desirada*, lorsque l'auteur décrit des scènes dans les rues de Paris. Les personnages, originaires des Antilles et d'Haïti, empruntent le chemin de l'Occident, et la Guadeloupe, point de départ du récit, s'efface au cours de la narration. L'espace de l'Europe séduit les personnages antillais, fuyant la misère, l'exploitation ouvrière, la domination des femmes. Ludovic, prototype du personnage errant, « *avait laissé loin derrière le malheur sans fond d'Haïti* » pour « *enjamber la frontière jusqu'à Paris.* »<sup>557</sup> Le père de Ludovic avait également « *quitté Haïti pour Ciego de Avila à Cuba où la paye des ouvriers du sucre était bien meilleure.* »<sup>558</sup> L'univers parisien ressemble au paradis pour les personnages. La fuite du pays constitue la recherche d'un équilibre social et moral : « *L'ambition et surtout la fascination qu'opère sur les esprits le mythe d'une Europe savante, riche et heureuse où tout semble facile.* »<sup>559</sup>

L'analyse de Nicole Goisbeault porte sur les mythes de l'Europe, continent de

<sup>553</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 216.

<sup>554</sup> Ibid.

<sup>555</sup> Ibid. P.217.

<sup>556</sup> Ibid.

<sup>557</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p.38.

<sup>558</sup> Ibid.

<sup>559</sup> Nicole Goisbeault, « Mythes Africains », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988, pp. 43-49.

providence au regard des anciens colonisés. Maryse Condé ne décrit pas l'Europe mythique, mais elle construit des actions, dans lesquelles les personnages se soumettent à leur destin, les conduisant hors de leur île. Elle ne privilégie pas davantage la fatalité, car la soumission étant une recherche, les personnages tirent du départ vers l'Europe l'expérience du métissage : « *la quête poursuivie par le « héros » est celle du savoir, de la prospérité ou plus simplement du modernisme.* »<sup>560</sup> Pour comprendre le métissage, il faut voir le parcours de Reynalda, héroïne de *Desirada* : en retrouvant à Paris la liberté, qu'elle avait perdue aux Antilles, Reynalda construit l'identité féminine, dévouée qu'elle est à la condition des femmes. *Desirada* métisse les espaces, Antilles et Paris, mais le mélange des valeurs semble plus frappant, lorsque Reynalda se libère dans l'univers romanesque de Paris. Travaillant à la mairie, comme assistante sociale, sa spécialité était les femmes battues, violées ou terrorisées par les maris :

**« Africaines du nord ou du Sud Sahara, Antillaises de Guadeloupe comme Martinique, Réunionnaises, abandonnées par des amateurs de chair plus fraîche, humiliées, malmenées, battues, violentées. »**<sup>561</sup>

Maryse Condé a créé un nouvel espace romanesque dans la littérature antillaise, mais Reynalda a trouvé les moyens d'adaptation en s'appropriant l'univers parisien, et en trouvant des liens entre l'espace abandonné, les Antilles, et celui qu'elle a retrouvé, la France : les rapports traduisent l'exotisme à l'envers, car le personnage antillais transforme l'ailleurs en terre à explorer, à visiter, et à découvrir, c'est pour retrouver l'identité :

**« Il s'agit donc d'exotiser la France, de révéler son étrangeté (la transformer en un là-bas) et de construire une identité créole avec ses critères d'authenticité (un ici) ; en un mot, d'établir des rapports culturels inspirés d'un nationalisme îlien, proche des nationalismes européens et de leur vision de l'exotisme. »**<sup>562</sup>

Il y a comme une insatisfaction d'être soi, dans cet exotisme défini par Nathalie Schon, un désir profond de comprendre l'Autre, différent et semblable, puisque l'Antillais est aussi citoyen français :

**« Cette ambiguïté se traduit par une volonté d'assimilation dans une société française qui conserve pourtant une part d'exotisme. L'extériorisation du regard crée un sentiment d'être étranger à soi-même (puisque l'Autre est à la fois moi et autre : à la fois Antillais et citoyen français). »**<sup>563</sup>

Simone Schwarz-Bart dans *Un plat de porc...* a démontré les périls de l'assimilation, et l'analyse de Nathalie Schon ne peut pas expliquer la défaite de Mariotte dans l'espace de l'Europe. Paris est un dégoût dans *Un plat de porc...* Le thème du départ vers l'Europe aboutit à un échec regrettable de Mariotte. Le mythe colonial de l'espace occidental s'effondre. Mariotte sombre dans un trou, métaphore de la ville parisienne. Voilà qu'elle

---

<sup>560</sup> Ibid.

<sup>561</sup> Ibid., p. 42.

<sup>562</sup> Nathalie Schon, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Editions Karthala, 2003, p. 19.

<sup>563</sup> Ibid., p. 11.

implore sa Martinique natale : « *Celle que j'ai connue me parlait toujours en créole ; elle doit bien savoir que l'eau ne monte pas les collines et que je ne comprends pas le français de France.* »<sup>564</sup>

La désolation caractérise l'hospice, lieu maudit de séjours pour Mariotte. Elle démythifie l'attachement à l'espace européen. *Un plat de porc...* crée un écart entre l'espace imaginé avant le départ, et l'espace réel à l'arrivée, marqué par le gouffre, l'angoisse et la crainte, mais encore par l'antipathie et la désillusion ; pour en sortir et oublier les soucis dans l'espace nouveau, la lecture semble nécessaire :

**« Remontée dans le dortoir, je me couchai à même les couvertures avec l'intention de fuir dans l'un de ces romans qui traînent depuis plusieurs mois sur ma table de nuit. »**<sup>565</sup>

La lecture est perturbée par le sentiment d'être transplantée dans un autre espace, de voir disparaître les rêves : « *Je ne pus lire au-delà de quelques lignes : toutes ces pensées d'Européens me rebutaient ; je n'y pouvais plus entrer, comme on s'arrête à la porte d'une illusion trop connue.* »<sup>566</sup> Dès lors, *Un plat de porc...* se transforme en un livre de lamentations, et l'espace romanesque, un lieu de contestations, car Paris détrompe Mariotte, isolée dans le temps et l'espace européens qu'elle maudit, en se culpabilisant elle-même :

**« Alors soulevant mes lorngons, je frappai mes paupières du poing et me retrouvai assise sur le lit, volontairement réduite au présent, avec ce caillot de vin aigre dans mon ventre et la folie des corbeaux qui déchiraient à nouveau ma gorge de leurs croassements ; là, tout simplement, sans désirs, sans souvenirs, sans pensées d'aucune sorte, à jamais perdue au milieu du monde obscur et froid des Blancs. »**<sup>567</sup>

Les motifs et les décors changent de *Un plat de porc...* à *Ti Jean L'horizon*. Simone Schwarz-Bart ne retiendra pas les caractéristiques du premier roman dans le second. Les répugnances ressenties à Paris par Mariotte dans *Un plat de porc...* sont inexplorées dans *Ti Jean L'horizon*. La représentation de l'espace européen soutient, cette fois, l'errance du héros, parce que le conte s'élargit jusqu'au territoire du Colonisateur. Le récit perturbe le cadre, une fois que Ti Jean, en apparence « *mi-homme mi-oiseau* », plane au-dessus de la Métropole. L'espace exotique réapparaît, et il s'agit de l'exotisme littéraire, qui amène l'auteur à décrire l'univers nouveau. On ne pourrait pas sous-estimer le séjour réel et effectif de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart en France, durant leurs études et lors des voyages. L'espace leur donc est familier, et elles l'ont redécouvert dans leurs romans. Les auteurs mêlent à présent l'expérience à l'imagination proche de l'exotisme ; Simone Schwarz-Bart a dévoilé le mélange dans *Ti Jean L'horizon*, en décrivant les impressions séduisantes de Paris, idéalisée par les habitants de Fond-Zombi :

<sup>564</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 43.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>566</sup> *Ibid.*

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 35.

**« Le haut de la ville était entouré de soldats en uniforme, même pareils que ceux de la garnison de Basse-Terre. Les maisons y étaient grandes et belles, les rues larges, propres, bien dignes de ce qu'on avait toujours pensé de la métropole à Fond-Zombi. »**<sup>568</sup>

Les structures spatiales se répètent, elles ne se figent pas dans l'univers de l'Europe ni de l'Afrique. En métissant les espaces des romans, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart n'avaient pas omis l'univers géographique des Caraïbes, une partie géographique de l'Amérique. Les deux espaces se rapprochent, les histoires étant semblables et homogènes depuis la Conquête et la Colonisation, respectivement des Espagnols et des Français. Le peuple indien chassé, l'esclavage des Noirs fut instauré en Amérique, et la Colonisation allait partager le continent ; mais les espaces liés historiquement se rapprochent : les Caraïbes, les Antilles et l'Amérique forment un espace unifié dans les fictions que créent Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. La conquête de l'Amérique, par les personnages antillais, établit un espace littéraire nouveau, aussi symbolique que celui de l'Afrique ou de l'Europe. Cette conquête se justifie par l'Espace perdu, que les personnages récupèrent dans *Traversée de la Mangrove*, *Desirada*, *Moi, Tituba sorcière...*, *Les derniers rois mages* et *Ti Jean L'horizon*. L'espace insulaire s'élargit, jusqu'aux racines de l'Amérique latine ou du Nord. Dans *Littératures postcoloniales et francophones*, Jean Bessière et Jean-Marc Moura affirment que dans le contexte des Antilles « l'espace des îles est tantôt l'espace de l'histoire continue [...] tantôt celui de l'histoire à reconstruire. »<sup>569</sup> Les îles créoles ont des racines diverses et lointaines. Leurs histoires entretiennent des rapports avec la diaspora noire, la culture amérindienne et ibérique. La conquête de ce nouveau monde, imaginée par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, tient dans cette vérité littéraire : la communauté antillaise « *recompose, dans la continuité de son histoire retrouvée, ses propres espaces.* »<sup>570</sup> *Desirada*, *Traversée de la Mangrove* et *Les derniers rois mages*, écrits par Maryse Condé, peuvent justifier la conquête de l'Amérique par les personnages. Marie-Noëlle, une des héroïnes de *Desirada*, a suivi son ami Stanley jusqu'à Boston en Amérique. L'espace du roman est éclaté, et il s'enracine dans le contexte social et culturel de l'Amérique. Dans la banlieue de Camden Town, située à Boston, Marie-Noëlle rencontre des « *immigrés venus de toutes les îles de la Caraïbes ou des pays de l'Amérique latine.* »<sup>571</sup> Elle s'étonnait du fait que dans « *les magasins, on parlait souvent l'espagnol ou le créole haïtien.* »<sup>572</sup> Ce personnage aurait retrouvé l'espace authentique, et la fin du roman justifie l'idée : Marie-Noëlle s'installera en Amérique, elle ne retournera pas aux Antilles. Elle occupe un poste de professeur en littérature francophone. Le personnage célèbre sa réussite sociale

<sup>568</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p.228.

<sup>569</sup> Jean Bessière et Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et francophones*, Conférence du Séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle, op.cit., p. 10.

<sup>570</sup> Ibid.

<sup>571</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 105.

<sup>572</sup> Ibid.

par l'observation triomphale du milieu universitaire. L'euphorie de l'héroïne est exprimée par l'arrivée du printemps :

**« Par les fenêtres de mon bureau perché au quatrième étage de l'université, j'aperçois la Charles River, ruban blafard, entre ses rives qui ne se décident pas au dégel. D'après le calendrier, le printemps n'est pas loin. [...] Je me sens comme une personne qui relève d'une grave maladie. »**<sup>573</sup>

Spéro et Debbie avaient quitté dans *Les derniers rois mages* l'île de la Pointe pour vivre à Crocker Island à Charleston. La Guadeloupe ne répondait plus aux ambitions artistiques de Spéro. Il se lance dans la conquête de l'Amérique. La peinture, comme art, est le moyen de conquérir le continent. Spéro préparait au goût de ses admirateurs « une exposition pour marquer son irruption dans le monde pictural américain »<sup>574</sup> ; c'est pour l'affirmation d'une identité culturelle afro-américaine. Il rejoint le mouvement des intellectuels et artistes noirs américains. C'était prendre pour l'identité que d'intégrer les associations de culture afro-américaine. Autre preuve de l'espace conquis : son exposition avait eu lieu dans une galerie, située au centre « littéraire et artistique du tout-Charleston noir. »<sup>575</sup> L'espace littéraire de l'Amérique, lieu de lutte et de revendication identitaire, possède et enferme les personnages des *Derniers rois mages*. Debbie milite dans une association qui défend les droits de l'Homme et réhabilite la dignité féminine : « les amis et les collègues de Debbie se réunissaient entre femmes pour aborder des sujets fort sérieux comme les violences meurtrières. »<sup>576</sup>

*Traversée de la Mangrove* présente, contre les modèles de *Desirada* et *Les derniers rois mages*, la conquête imaginaire de l'Amérique. Les habitants de Rivière au Sel, présents durant l'enterrement, ont une image illusoire de l'extérieur. L'Amérique, pays des rêves, disparaît dans l'action du roman, mais sa permanence dans l'esprit des personnages engendre le mirage : « on visite l'Afrique et l'Amérique »,<sup>577</sup> chante Léocadie Timothée, qui n'est jamais sortie de Rivière au Sel. Désinor l'Haïtien venu habiter à la Guadeloupe rêve de quitter l'île. L'espace imaginaire et inaccessible est New York : « dans son esprit, il se voyait foulant le pavé de New York qu'il connaissait déjà par les lettres de Carlos (son frère) ». <sup>578</sup> Aussi la claustration dans l'île ne déclenche-t-elle pas des désirs évasifs. Au milieu de la nuit, Désinor l'Haïtien « allongeait ses os sur une cabane et rêvait de New York qu'il ne connaîtrait jamais, il le voyait. »<sup>579</sup> L'ironie de

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>574</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 103.

<sup>575</sup> *Ibid.*

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>577</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 140.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 201.

l'auteur est blessante et féroce: Maryse Condé exhibe les fantasmes des personnages, elle les a créés simplement pour les enfermer dans la geôle de Rivière au Sel, seul le rêve est permis ici et maintenant. L'ailleurs rêvé, l'Amérique, souligne leurs obsessions, leur passion interdite et coupable. Dans les trois romans de Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent.*, *Un plat de porc...*, *Ti Jean L'horizon*, la conquête de l'Amérique, décrite dans presque tous les romans de Maryse Condé, oppose les auteurs. Simone Schwarz-Bart n'évoque pas des allusions à l'Amérique comme espace littéraire, ses personnages n'effectuent pas de voyages, quels soient réels ou imaginaires, vers ce continent contrairement à ceux de Maryse Condé. L'attachement de Simone Schwarz-Bart aux racines créoles, pourrait expliquer l'absence d'évocation. Elle explore « l'âme » des Antilles, la vie paysanne et la mentalité villageoise, alors que Maryse Condé élargit les perspectives et éclate les thèmes. *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé laisse voir comme dans un film de western la ville de Boston en Amérique, dédoublement de l'espace créole, la Barbade. Et pourquoi Simone Schwarz-Bart n'avait-elle pas recherché un lieu qui pourrait doubler Fond-Zombi dans *Pluie et vent...* ?

### c. Les rapports entre les espaces de l'intérieur et du dehors

En représentant différents espaces dans leurs romans, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart avaient glissé quelques détails importants qui pourraient être des liens. Bien que les lieux transposés ne soient pas les mêmes, des particularités les rapprochent : elles justifient les enchaînements entre les espaces des romans. Dans lesquels les personnages dépeignent les rapports, parce qu'ils parcourent tous les espaces ; leur geste génère l'intrigue des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Leur aventure s'accorde avec les lieux, qu'ils soient l'île, le village et la case, l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. Une forme d'attache consiste à voir dans *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart les épisodes du conte, de la Guadeloupe au village de Wadamba en Afrique. Transcender Fond-Zombi, Valbadiane, La Roncière, villages de Guadeloupe, fut la volonté de Ti Jean, qui rêvait à son jeune âge de découvrir l'Horizon. L'auteur conforte le souhait du héros, et l'intrigue mise en place recouvre les frontières franchies non sans sacrifice, depuis les errances dans la forêt abandonnée de Fond-Zombi : « *Ti Jean errait de longues heures dans les sous-bois sombres et frais, feignant de s'intéresser à la cueillette.* »<sup>580</sup> La passion du déplacement lui venait du mouvement des canards qu'il observait sur les eaux de la rivière, ou de la transformation des astres parcourant le ciel. En comparant son héros à des êtres vivants et à des éléments de la nature, Simone Schwarz-Bart unifie les espaces ; les parallélismes révèlent les distances abolies, perçues comme cadre commun d'existence :

**« Il pouvait demeurer des journées entières à l'affût, dans la boue d'un marais, intrigué par ces bêtes qui avaient la régularité des astres et semblaient contempler de là-haut la course de tout l'univers... »**<sup>581</sup>

La similitude entre les Antilles et l'Afrique se lit dans le Cosmos, espace unique, et les étoiles évoqueraient les voyages de Ti Jean L'horizon. Même la figure de la Bête, monstre

---

<sup>580</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 39.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 73.

démessuré, interprète l'espace infini : l'animal « avec un œil sur Fond-Zombi et l'autre sur la mer »<sup>582</sup> construit des liens entre la Guadeloupe et l'univers, reliés par la mer, espace fluide, caractéristique de tous les pays du monde. Cette vaste surface maritime réunit dans *Desirada* de Maryse Condé des hommes venus de continents différents. Des marins, des pêcheurs, arrivés d'Asie, d'Amérique et d'Europe, se croisent dans un restaurant à Tribord Bâbord, situé au Bas de la Source en Guadeloupe : l'auberge maritime est un lieu symbolique, parce que représentant les espaces du monde qui s'effacent et se transforment en une taverne de rencontre. Ranélise, « cuisinière à Tribord Bâbord, un restaurant de peu d'allure, mais de bonne chère et de bonne réputation, sis au Bas de la Source »<sup>583</sup>, était la mère adoptive de Reynalda. Qui aurait deviné que cette enfant adoptée, par une femme rencontrant en permanence des personnes venues d'ailleurs, aurait le destin analogue à ces marins voyageurs ? Au début du roman, l'espace cadré aux contours de la Désirade est inversé, comme un miroir, à la fin du roman. L'enfant succède à la mère, en prenant le rôle du voyageur qui découvre l'univers, à son goût, et elle renouvelle l'ancienne habitude de sa marâtre : la cuisinière qui recevait des clients, mélangés dans leur origine, est devenue, symboliquement, l'assistante sociale des femmes émigrées, évoquée antérieurement. On voit comment à travers les personnages et leurs actions, les auteurs tissent des liens entre les espaces.

Le pays natal, autre forme de rapport entre les espaces de l'intérieur et du dehors, peut être le symbole de ces attaches. Les racines ethniques rappellent les liens affectifs et culturels entre l'individu et son pays. Leur rupture, entraînant l'acculturation ou le déracinement, signale les divergences de connotations entre les espaces : les auteurs démontrent les difficultés à joindre les distances de l'île et du dehors. Il y a des liens de complémentarité entre l'identité et le lieu d'habitation, si ce dernier demeure dans l'espace autochtone de l'île. Hors de l'île, l'identité semble incroyable, les fidélités étant impossibles : quelques personnages ont choisi le camp des insulaires. L'autre camp, l'espace ouvert, s'oppose aux rôles que les auteurs attribuent aux personnages. Les rapports entre les espaces ne sont pas donc complémentaires à tous les niveaux: dans *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé, le personnage principal exprime l'attachement à son pays natal. Bannie de l'île de la Barbade, espace habituel et identitaire, Tituba rêve d'y retourner. L'héroïne oppose la Barbade, symbole du bonheur et de la paix, à l'Amérique, terre de souffrance et de persécution du personnage. Sa déportation en Amérique soulève des interrogations et déclenche des résignations : « *mon esprit pourrait-il retrouver le chemin de la Barbade ? Et même s'il y parvenait, serait-il condamné à errer.* »<sup>584</sup> L'harmonie avec la nature de l'île engendre néanmoins le paradoxe, l'héroïne éprouve la peine de joindre « ici et ailleurs ».

Tituba est comme envoûtée par sa terre natale, quand elle imagine la contrée : « *pas un de ses sentiers que je n'aie parcouru. Pas un de ses ruisseaux dans lequel je ne sois baignée.* »<sup>585</sup> La connaissance de la nature de l'île traduit la conscience de soi et l'identité

<sup>582</sup> Ibid., p. 81.

<sup>583</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 16.

<sup>584</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 107.

morale de l'héroïne, contrairement à sa « *longue solitude dans les déserts d'Amérique.* »  
586 Autre particularité de l'opposition des espaces : tous les personnages exilés dans le lieu différent, transplantent leurs habitudes, comme s'ils voulaient recréer mentalement leur territoire à l'intérieur de la sphère des détracteurs. Ils doublent l'espace des Maîtres en Amérique, bravant de la sorte les interdictions : c'est pour manifester leur adaptation impossible, la permanence de l'espace d'autrefois, celui de l'île de la Barbade :

**« Malgré les interdictions de Darnell, le soir, les hommes enfourchaient la haute monture des tam-tams et les femmes relevaient leurs haillons sur leurs jambes luisantes. Elles dansaient ! »**<sup>587</sup>

Dans *Traversée de la Mangrove*, Maryse Condé imagine une autre confrontation des espaces. Elle décrit le schéma inverse de *Moi, Tituba sorcière...* qui montre le conflit en dehors de l'univers antillais. *Traversée de la Mangrove* dévoile les rapports à l'intérieur de l'île, dans l'espace du village, Rivière au Sel. Ce n'est plus l'enfermement à Salem, lieu désagréable selon Tituba, mais la réclusion dans Rivière au Sel qui traumatise les personnages, Dinah et Mira. La première, femme malheureuse de Monsieur Lameaulnes, et amante trahie de Francis Sancher, rêve d'un autre espace, cette fois, hors de son île. L'imagination, provoquée par le désir d'oublier les échecs de l'intérieur, engendre des rapports entre les deux espaces, réel et imaginaire. Loin d'être complémentaires, les contextes s'opposent dans la psychologie de Dinah. Rivière au Sel, village qui devrait être l'espace d'identité pour Dinah, demeure le lieu d'angoisse, l'espace douloureux. La solution serait de quitter l'île, parce que le personnage éprouve la difficulté de s'adapter dans son propre terroir :

**« Moi, ma résolution est prise. Je quitterai Loulou et Rivière au Sel. Je prendrai mes garçons avec moi. Je chercherai le soleil et l'air et la lumière pour ce qui me reste d'années à vivre. »**<sup>588</sup>

Xantippe, l'un des fondateurs du village, ne partage pas l'idée de quitter l'île. Il avait fondé l'identité durant toute son existence à Rivière au Sel, par la connaissance de la nature et du pays. L'enracinement dans l'espace créole explique le rejet du dehors en faveur de la nature insulaire : « *J'ai nommé tous les arbres de ce pays. Je suis monté à la tête du morne, j'ai crié leur nom et ils ont répondu à mon appel.* »<sup>589</sup> L'espace romanesque de Rivière au sel peut définir l'identité de Xantippe, personnage témoin du passé de Rivière au Sel, de la Guadeloupe, des Antilles et de la Caraïbe. Les ressemblances entre Xantippe et Télumée s'articulent selon leur territoire, lieu unique, abordé par les auteurs sans allusion à l'espace différent. La restriction de l'espace limité à Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove*, et à Fond-Zombi dans *Pluie et vent...*, est en soi une forme de

<sup>585</sup> Ibid., p. 270

<sup>586</sup> Ibid., p.271.

<sup>587</sup> Ibid., p. 18.

<sup>588</sup> Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, p.109.

<sup>589</sup> Ibid., p. 241.

rapport, non pas d'opposition ni de complémentarité mais d'exclusion. Comme Xantippe, Télumée l'héroïne de Simone Schwarz-Bart naît, grandit et meurt dans le village de Fond-Zombi, sans prendre la peine de penser à l'extérieur :

**« Je n'ai jamais souffert de l'exigüité de mon pays, sans pour autant prétendre que j'aie un grand cœur. Si on m'en donnait le pouvoir, c'est ici même en Guadeloupe, que je choisirais de renaître, souffrir et mourir. »**<sup>590</sup>

Les ressemblances entre les personnages sont plus frappantes dans leur nostalgie éprouvée constamment de l'île, bien qu'ils vivent à l'intérieur. Mais l'enfermement dans l'espace insulaire est particulièrement éclatant, parce que Télumée cherchera à construire l'identité sociale, culturelle et psychologique, inversement Reynalda dans *Desirada*, et Mariotte dans *Un plat de porc...* entrevoient des liaisons entre Paris et Guadeloupe. La réussite de la première ne doit pas faire oublier l'échec du second personnage qui éprouve les peines du monde à rapprocher les espaces antinomiques. Le personnage de Maryse Condé Reynalda y parvient, mais Nina prend l'itinéraire opposé, en recherchant la stabilité sociale dans son île Désirade et nulle part ailleurs. Ses actions désespérées ont pour théâtre La Pointe et la Désirade, espaces dans lesquels elle n'est pas acceptée ni aimée : « les gens de La Pointe avait peur d'elle et la prenaient pour l'âme damnée. »<sup>591</sup> Autre chose plus étonnante, les enfants du Libanais qui l'engagea comme *mabo* (nourrice), se « plaignirent que, dans ses rages, elle les pinçait jusqu'au sang et, à preuve, montraient leurs bras piquetés de rouge. »<sup>592</sup> L'errance à La Pointe, au lieu de quitter l'île comme Reynalda, n'engendre pas l'équilibre psychologique de Nina : elle trouve l'ultime solution de « retourner à la Désirade, son île natale, où elle n'avait pas mis pied depuis plus de dix ans. »<sup>593</sup> On constate les rapports difficiles entre les personnages et les espaces romanesques, qu'ils se trouvent dans les îles créoles ou en dehors d'elles. Le temps, parallèle à l'espace, présente des figures ; sa présence dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart impose la diversité. La structure temporelle évolue selon les espaces répandus dans les textes des auteurs ; elle rattrape l'existence antillaise et humaine.

## B. Les figures du temps dans la narration

La disposition du temps obéit à des critères dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : l'histoire, l'espace et la fiction exposent les temps littéraires dans les œuvres du corpus. En révélant le passé, le révolu, le temps des romans suit l'étalage des espaces, chaque lieu décrit peut révéler une structure particulière du temps. Les auteurs mélange les modes de représentation. *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart retrouve le temps de l'esclavage dans la narration, *Ti Jean L'horizon*, du même auteur, donne à lire

<sup>590</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 11.

<sup>591</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 159.

<sup>592</sup> Ibid.

<sup>593</sup> Ibid.

des temps multiples et différents concordant aux espaces traversés par Ti Jean. *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé, en superposant les temps, balaie l'histoire et les espaces dans la narration : le foisonnement des lieux, l'incertitude de l'histoire, avec l'arrière-fond sombre de l'esclavage, sont masqués et dévoilés à la fois dans le temps romanesque. La confrontation des temps de l'histoire et de la fiction détermine les structures temporelles. Des événements passés orientent les récits dans *Moi, Tituba sorcière...* Le temps dans la narration presque autobiographique de Tituba accompagne l'ordre des faits selon leurs enchaînements. Ce roman est proche de ce que Paul Ricoeur appelle « *la refiguration effective du temps, devenu ainsi temps humain, par l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction.* »<sup>594</sup> La narration de Tituba laisse apparaître la vie dans la fiction. La conjonction se lit dans *Les derniers rois mages, Un plat de porc...*, *Desirada, Pluie et vent...* et *Moi, Tituba sorcière...* Les romans présentent des caractéristiques du temps humain, qu'on peut dénommer temps du récit, c'est à dire le temps durant lequel les narrateurs racontent l'histoire. Les textes se rejoignent aux confins du temps vécu et du temps imaginaire. *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé, avec les nombreux narrateurs, révèle ce que Gérard Genette définit comme « *l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif.* »<sup>595</sup> Mira retrouve le temps passé dans le témoignage qu'elle offre aux habitants de Rivière au Sel : « *A cinq ans je fis ma première fugue. Je ne pouvais pas comprendre que, pour moi, il n'y avait pas de maman quelque part sur cette terre.* »<sup>596</sup> Mais elle n'est pas la seule à décrire le temps d'autrefois, Léocadie Timothée rend le deuil plus bouleversant, quand elle raconte la solitude de la famille, la sienne, qui lui privait naguère la liberté et la vie du dehors ; parce qu'elle était toujours enfermée dans la maison de jour comme de nuit, profondément plongée dans la solitude que rendait encore plus oppressante et ennuyeuse le bruit sauvage des animaux :

**« J'habitais quatre pièces et comme avant ce temps, je n'avais jamais quitté la maison de ma maman et dormi seule dans un lit, loin de la chaleur du corps de ma sœur, les chevaux de la nuit galopant jusqu'au devant-jour me tenaient éveillée du bruit de leur hennissement et de leurs sabots ferrés. »**<sup>597</sup>

Forme remarquable, l'ordre du temps est coordonné de différentes façons dans les romans : ces derniers exposent des structures linéaires ou chronologiques, des retours en arrière et des anticipations. *Un plat de porc...* de Simone Schwarz-Bart ne considère pas « *l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire.* »<sup>598</sup> Le déroulement du temps historique peut être fragmenté, prolongé ou raccourci dans le récit. Dès lors, la structure temporelle est éclatée dans *Un plat de porc...* Elle est imprécise dans *Les derniers rois mages* de Maryse Condé et diverse dans

<sup>594</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1972, p. 264.

<sup>595</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 78.

<sup>596</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 52.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>598</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 79.

*Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart, du fait de l'importance des événements racontés, de la multiplication des voix narratives, et de la superposition des plans temporels. Les événements en se succédant créent l'affluence des temps. Les personnages et les narrateurs sont nombreux et leurs récits mêlent divers temps, avec des significations littéraires, esthétiques, symboliques différentes. Il s'agit de la narration à relais qui vulgarise les voix narratives dans *Traversée de la Mangrove*, et structure le temps entre le passé, le présent et le futur comme dans *Un plat de porc...*

### a. Le temps chronologique, rétrospectif et par anticipation

Trois récits différents caractérisent le temps de la narration dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Le récit chronologique est parallèle à la suite des événements dans l'histoire : le temps narratif coule dans la succession des événements, la « *diégèse* » ou réalité. Les retours en arrière, à l'intérieur de la narration, produisent le récit rétrospectif. La particularité du mysticisme dans la psychologie des personnages attribue à ces êtres le pouvoir de prévoir l'avenir. Aussi la lecture du destin engendre-elle des anticipations dans les récits. Mais ces histoires racontées peuvent apparaître simultanément dans le même roman, mêlant des structures temporelles inverses.

De *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart à *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé, deux narratrices respectivement Télumée et Tituba mènent les récits. Les événements qu'elles racontent de façon différente emmènent la chronologie. Partageant l'intrigue continue, les textes dévoilent des détails biographiques, de la naissance des héroïnes à l'âge adulte. Leur récit ressemble à des chroniques, car les héroïnes n'oublient aucun détail de leur existence et celle de l'entourage. En imitant le temps humain, la naissance, la vie et la mort, Télumée et Tituba dominent la narration et les faits, arrangent l'entrée et la sortie des personnages ; ces ressemblances n'excluent pas les divergences au niveau de la présentation : Simone Schwarz-Bart divise en deux récits *Pluie et vent...*, en doublant la vie de l'héroïne. La première partie, « *Présentation des miens* »<sup>599</sup>, propose l'arbre généalogique de Télumée. Elle remonte au temps de l'esclavage, bien avant sa naissance, pour relater l'existence de ses aïeules :

**« J'avais pris l'habitude d'appeler ma grand-mère du nom que les hommes lui avaient donné, Reine Sans Nom ; mais de son vrai nom de jeune fille, elle s'appelait autrefois Toussine Lougandor. »**<sup>600</sup>

Son arrière-grand-mère Minerve épousa Xango, de ce couple sera née la grand-mère Toussine, surnommée « *petite barque enlisée* »<sup>601</sup>, à cause de ses souffrances ; elle épousera, à son tour, Jérémie le pêcheur : le couple avait mis au monde la mère de Télumée, Victoire, la femme lavandière qui « *usait ses poignets aux roches plates des rivières.* »<sup>602</sup> Télumée raconte qu'elle « *hissait le ballot sur la tête et gagnait les hauteurs*

<sup>599</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 9.

<sup>600</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 31.

de l'Abandonnée »<sup>603</sup>, tâche récurrente à sa vie dans le village Fond-Zombi. La fin de la première partie coïncide avec la mort d'Angebert, père de Télumée, l'homme qui « *avait mené une existence réservée, silencieuse, il avait si bien effacé son visage qu'on ne sut jamais qui était mort ce jour-là.* »<sup>604</sup> Mais la mort ne configure qu'une étape du roman, elle modifie le temps, les événements qui prennent une autre apparence. Le meurtre du père, tué par Germain le fou du village<sup>605</sup>, entraîne la transition dans le récit chronologique :

**« Parfois je m'interroge à son sujet, je me demande ce qu'il était venu chercher sur la terre, cet homme aimable et doux. Mais tout cela n'est plus et devant moi la route file, tourne, se perd dans la nuit... »**<sup>606</sup>

La seconde partie, « *Histoire de ma vie* »<sup>607</sup>, relâche la vie des ancêtres, c'est pour se focaliser sur l'existence de la paysanne Télumée. Le temps de la narration ne s'accélère pas : Télumée fait part au lecteur de son enfance et relate l'éducation qu'elle a reçue de sa grand-mère Reine Sans Nom. Le récit permanent se rapproche du temps de la narration dans *Moi, Tituba sorcière...* Plus qu'une chronique, *Moi, Tituba sorcière...* ressemble au « journal intime » : la courbe psychologique de Tituba et le drame de son existence de sorcière dévoilent les secrets du personnage. Mais le roman n'est pas morcelé en parties comme *Pluie et vent...* Le récit commence depuis la naissance de l'héroïne ; l'enfance est exaltée : « *Les premières années de ma vie furent sans histoires. Je fus un beau bébé, joufflu, car le lait de ma mère me réussissait bien.* »<sup>608</sup> Le temps paraît plus synthétique dans *Moi, Tituba sorcière...* que dans *Pluie et vent...*, Tituba sélectionne des faits qu'elle commente : « *Plusieurs fois cependant, j'ai assisté à des scènes de brutalité et de torture. Des hommes rentraient ensanglantés, le torse et le dos couverts de zébrures écarlates.* »<sup>609</sup> La fin du récit est une fausse fin dans *Moi, Tituba sorcière...* : le temps de la narration s'achève avec la libération de l'héroïne et son retour à la Barbade. La vraie fin du récit apparaît dans l'Épilogue qui dresse un bilan et pérennise le temps. « *Voilà l'histoire de ma vie. Amère. Si amère* »<sup>610</sup> précise Tituba. Comme Télumée, elle transcende le temps humain, en célébrant la vie post-mortem : « *vivante comme morte, visible comme invisible, je continue à panser, à guérir.* »<sup>611</sup> A la fin de son

<sup>603</sup> Ibid.

<sup>604</sup> Ibid., p. 42.

<sup>605</sup> Ibid., p. 40.

<sup>606</sup> Ibid., p. 42.

<sup>607</sup> Ibid., p. 43.

<sup>608</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 17.

<sup>609</sup> Ibid., pp. 18-19.

<sup>610</sup> Ibid., p. 267.

<sup>611</sup> Ibid., p. 268.

récit chronologique, Télumée décrira, à quelques exceptions près, les mêmes visions lumineuses du temps, au-delà de la mort :

**« Soleil levé, soleil couché, les journées glissent et le sable que soulève la brise enlèvera ma barque, mais je mourrai là, comme je suis, debout, dans mon jardin, quelle joie !... »**<sup>612</sup>

Le temps de la narration dans *Pluie et vent...* et *Moi, Tituba sorcière...* peut permettre de lire *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart. La structure étant linéaire, Neuf Livres composent le récit selon des transformations propres à générer la biographie de Ti Jean. Le Livre Premier, « où l'on voit l'histoire du monde jusqu'à la naissance de Ti Jean L'horizon, suivie des premiers pas du héros dans la vie »<sup>613</sup>, rappelle la « Présentation des miens » dans *Pluie et vent...* et évoque le viol de la mère de Tituba dans *Moi, tituba sorcière...* Les sévices annoncent le début et la suite des événements. La naissance des héros dans les trois romans coïncide avec le commencement des récits, les auteurs ont reproduit les temps de l'existence dans leurs textes. La différence apparaît dans *Ti Jean L'horizon* : l'intrigue s'avère dédoublée par le temps infini, fantastique et allégorique. Le fabuleux s'ajoute à la narration selon la présence de Wademba, personnage insolite et éternel :

**« Wademba avait le visage immobile des siens et leurs pommettes larges, ocrées, leurs yeux imprenables. Mais il dépassait les plus hauts d'une tête et tout son poil était blanc, cils et sourcils, poitrail, ainsi que sa chevelure en folie qui buissonnait, donnait de loin l'impression d'un cotonnier en fleur. »**<sup>614</sup>

La chronologie est fracassée par l'immortalité du personnage, le conte augmente que « Dieu l'avait oublié pour ses maléfices, condamné à l'éternité... »<sup>615</sup> Wademba reconnaît lui-même « des temps et des temps » qu'il a quitté le village d' « Obanishé, sur la boucle du Niger »<sup>616</sup>, et tous ceux qui l'ont « connu dorment dans la poussière »<sup>617</sup>. La confession rallonge le temps romanesque et, à chaque fois que le récit évoque Wademba, des indications apparaissent en dilatant les périodes: « une deuxième période de mille ans s'écoula »<sup>618</sup> avant la colonisation. *Ti Jean L'horizon* mêle plusieurs temps, réel, chronologique, eschatologique et imaginaire, l'auteur compose le temps indéfini et inconstant. D'autre part, le récit chronologique concerne une partie du roman, un chapitre, l'intervention d'un personnage. *Desirada* de Maryse Condé donne l'exemple : le roman intégral s'articule selon des structures parallèles, mais qui s'opposent les unes aux autres.

<sup>612</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 255.

<sup>613</sup> Ibid., *Ti Jean L'horizon*, p. 7.

<sup>614</sup> Ibid., p. 16.

<sup>615</sup> Ibid.

<sup>616</sup> Ibid., p. 65.

<sup>617</sup> Ibid.

<sup>618</sup> Ibid., p. 140.

Au début du roman, la narration imite la succession des événements, tel leur déroulement dans la réalité. Mais le récit chronologique est une feinte, Marie-Noëlle avait l'âge d'une jeune fille, lorsque sa grand-mère lui racontait les circonstances de sa naissance et le jour de son baptême. Ranélise qui « *avait raconté tant de fois sa naissance* »<sup>619</sup>, ouvre par là des parenthèses et intègre la fausse chronologie dans le récit. Pour entretenir l'astuce, la narratrice fournit des indications temporelles en précisant l'heure de la naissance, « *il était trois heures de l'après-midi* »<sup>620</sup>, et la cérémonie qui s'en suivit : « *le jour du baptême, on avait écouté de la musique. Pas seulement les airs habituels : mazurkas, biguines wa-bap et autres.* »<sup>621</sup> Au-delà de la naissance, la relation de la vie antérieure s'estompe. La structure temporelle enchâsse la société créole, l'identité de Reynalda, logée à Paris, avant de revenir sur le mariage de Marie-Noëlle, évoqué comme digression : « *la cérémonie du mariage eut lieu deux ou trois semaines plus tard, le temps de publier les bans.* »<sup>622</sup> En écrivant *Desirada*, Maryse Condé avait déconstruit la structure du temps qu'elle avait accomplie dans *Moi, Tituba sorcière...*

La composition narrative dépend des retours en arrière. Les rappels engendrent l'entrecroisement des instants narratifs. Le récit rétrospectif soit des personnages dans *Traversée de la Mangrove*, soit de l'auteur dans *Ti Jean L'Horizon*, représente le temps d'« autrefois », malgré le récit ininterrompu. Cette technique narrative, que Gérard Genette appelle « *prolepse* »<sup>623</sup>, abonde dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Le récit récapitulatif de Nina dans *Desirada* déforme la structure perpétuelle. Le retour de Marie-Noëlle à la Guadeloupe est marqué par l'intervention de Nina qui évoque le temps antécédent avec une nostalgie poignante, et qui rattrape la période familiale à la Désirade. Les repères temporels qu'elle fournit situent les événements relatés « *avant le cyclone de 1928* »<sup>624</sup>, date qui devance la naissance de Marie-Noëlle, destinataire du récit de Nina. Le lecteur est plongé dans le passé au moment où Marie-Noëlle entend le discours :

**« Si tu pars te promener du côté de Baie-Mahault, tu verras des restants de murs cachés sous les piéchans. Tu verras aussi ce qu'on appelait la route des tracteurs. Une piste qui montait depuis la plage du Souffleur jusqu'à la Montagne ».**<sup>625</sup>

La grand-mère de Nina, Desilia Titane la danseuse, « *est morte en dansant* »,<sup>626</sup> sa mère

---

<sup>619</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p.13.

<sup>620</sup> Ibid.

<sup>621</sup> Ibid., p. 18.

<sup>622</sup> Ibid., p. 95.

<sup>623</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op.cit, p. 78.

<sup>624</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 183.

<sup>625</sup> Ibid., p. 188.

disparaît en partant « *un soir de novembre quand les grands vents gueulaient et se battaient comme des enragés* »<sup>627</sup> Tertullie adopta Nina qui fut violée par son cousin Gabin. Une fille détestable et non désirée est née du viol, elle s'appelle Reynalda, la mère de Marie-Noëlle. Le temps ennuyeux du passé éclaire donc les origines de l'héroïne jusque là inconnues au lecteur. C'est le début de la recherche, la prise de conscience du personnage féminin, attentif aux conseils de sa grand-mère Nina : « *Si j'ai un conseil à te donner, c'est d'oublier tout cela et de retourner là d'où tu es sortie* »,<sup>628</sup> c'est à dire en Amérique. Le récit lapidaire dans *Desirada* contribue à l'identité biologique des personnages : l'auteur joue sur l'innocence de Marie-Noëlle et la sincérité de Nina, témoin du temps passé et de la famille trouble de Reynalda, pour installer cette identification héréditaire. Maryse Condé, en produisant la parole de Nina, n'avait-elle pas recherché l'authenticité des faits, nécessaires à parfaire l'éducation de Marie-Noëlle, retournée en Guadeloupe, exclusivement pour entendre le témoignage de Nina.

Autre caractéristique du récit rétrospectif : les retours en arrière indiquent l'écriture et la composition de *Un plat de porc...* de Simone Schwarz-Bart. La fin du roman se lit comme genèse des événements, les temps sont transposés. Les dernières pages du roman décrivent l'arrivée de Mariotte à Paris, cette annotation devrait apparaître au début. Avec quelques indications temporelles transparentes, Mariotte récapitule le temps de l'hospice, précédé de l'exil loin de la Martinique : « *le 9 décembre 1952, calendrier grégorien, chronologie chrétienne* »<sup>629</sup> marque exactement l'expatriation de Mariotte. La troisième personne du singulier, « *la voilà qui se lance en plein hiver dans les rues, dans Paris, dans la neige* »,<sup>630</sup> désigne Mariotte qui marque un ton ironique et distant. Il s'agit là d'une double rétrospection, car l'œuvre intégrale dévoile, d'une part, les temps passés du personnage nostalgique. Et, d'autre part, les dernières pages du roman enchâssent les débuts fatidiques du bannissement de Mariotte : la colère « *l'avait entraînée loin de son domicile légal, qui était une espèce de lieu où la communauté des hommes achève les vieillards...* »<sup>631</sup> La structure précédente rapproche *Un plat de porc...* de *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé, avec des divergences remarquables. Le premier roman révèle une narratrice autonome et maîtresse de son art, qui manipule à sa confection le temps de la narration ; à l'opposé on sait que *Traversée de la Mangrove* présente de nombreux narrateurs racontant chacun l'histoire personnelle. À tour de rôle, les personnages remontent le temps, et c'est pour décrire leur Guadeloupe dans toutes les apparences, mais aussi pour débiller au grand jour les circonstances de leur petite vie.

<sup>626</sup> Ibid., p. 187.

<sup>627</sup> Ibid., p.185.

<sup>628</sup> Ibid., p. 202.

<sup>629</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 199.

<sup>630</sup> Ibid.

<sup>631</sup> Ibid., p. 199.

Un des personnages de *Traversée de la Mangrove* excelle dans les retours en arrière, c'est Léocadie Timothée, prodigieuse dans les portraits qu'elle dresse, notamment quand elle examine avec rancœur les temps où les villageois étaient extrêmement indifférents à l'éducation des enfants :

**« Mais à Rivière au Sel, la race avait mauvais goût. Les parents de mes élèves ne comprenaient pas pour quelle raison leurs enfants devaient perdre leur temps avec moi. Ils gardaient leurs garçons pour mener les bœufs boire l'eau des mares, en saison, pour amarrer la canne et à Noël, pour égorger le cochon. Leurs filles, ils en avaient besoin de jour comme de nuit. »**<sup>632</sup>

Les portraits sont autant répandus qu'ils rassemblent toutes les petites histoires ordinaires, mais significatives dans la narration qui repose sur des faits antérieurs. L'arrivée des étrangers est préalable à la mort de Francis Sancher, Léocadie Timothée se souvient des périodes durant lesquelles le pays était recroquevillé sur lui-même : « *Dans le temps, nous n'avions pas connaissance du monde et le monde n'avait pas connaissance de nous.* »<sup>633</sup> Le récit rétrospectif de l'institutrice a une double signification : la connaissance du temps passé, pour les habitants de Rivière au Sel, présents durant les funérailles, et la thématique de l'identité. Les plus jeunes, Sonny et Joby, ignoraient les origines de Rivière au Sel ; ils sont devenus éveillés grâce à l'expérience de Léocadie Timothée. Les indications temporelles situent le récit dans le contexte historique qui mélange le temps contemporain avec l'histoire : « *J'ai été la première à ouvrir l'école à classe unique, ici à Rivière au Sel. C'était en 1920, j'avais vingt ans.* »<sup>634</sup>

Le récit par prévision décrit des situations, des événements futurs. L'action d'imaginer, de prévoir ouvertement des faits à venir, voilà ce qui détermine le principe d'anticipation. Cette technique narrative apparaît dans *Ti Jean L'horizon*, *Moi, Tituba sorcière...* et *Traversée de la Mangrove*. L'arrangement du temps éclate la continuité du récit : il s'agit d'une pause narrative, ou bien encore d'une parenthèse qui oriente le récit vers le dénouement. Le récit par anticipation, qu'on retrouve dans les romans de chevalerie du Moyen Age, est sous-tendu par la conception du temps aux Antilles. Traditionnellement, ces pays croyaient au destin, lu et deviné par des visionnaires. Le temps, symbolique, mélange le présent avec l'avenir. On comprend pourquoi dans les romans les événements ultérieurs sont annoncés, et pourquoi ils s'entrecroisent avec le temps qui s'écoule.

Dans *Ti Jean L'horizon*, le temps qui appartient au registre merveilleux du conte est discontinu ; il est comme suspendu durant le séjour du héros au Royaume des morts. La recherche du chemin menant vers la Guadeloupe le conduit jusqu'à la grotte où vivait une vieille femme, appelée la reine de la caverne ; la découverte eut lieu « *après des temps et des temps, des recherches qui durèrent une nouvelle éternité* ». <sup>635</sup> La rencontre avec la

<sup>632</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, pp. 141-142.

<sup>633</sup> Ibid., p. 139.

<sup>634</sup> Ibid., p. 140.

<sup>635</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 208.

reine déclenche de nouvelles aventures du héros, épuisé dans la recherche du temps guadeloupéen perdu : « *il erre à travers ce vaste monde, cherchant un chemin, un sentier, un signe quelconque d'une voie qui le ramène chez lui.* »<sup>636</sup> L'apparition de la reine est le prétexte pour prédire la destinée du héros, mais aussi pour tracer le chemin à emprunter. La prévision repère le temps futur, lequel achèvera la quête : « *Tu suivras mon serviteur jusqu'au fleuve où une barque t'attend depuis des années* »<sup>637</sup>, prédit la reine qui rajoute avec certitude : « *ton voyage finira au premier rivage, car la barque s'enfoncera dans l'eau...* »<sup>638</sup> La divine prédit l'avenir, le héros poursuit son chemin, et le lecteur anticipe sur la fin des aventures.

L'annonce faite à Ti Jean est significative dans le roman de Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...* Ti Jean L'horizon et Tituba ont un destin à peu près analogue. Le présage de la reine dans *Ti Jean L'horizon* apparaît sous forme de rêve prémonitoire dans *Moi, Tituba sorcière...* Le songe de Tituba durant son exil à Boston dans la prison de Salem, prévoit un événement, le retour au pays natal et la fin de l'exil. Tituba vit en rêve un bateau qui « *entrait au port, la voile gonflée* ». <sup>639</sup> Debout sur le quai, elle regardait « *la coque enduite de goudron fendre l'eau.* »<sup>640</sup> C'est le signe de la fin de cette « *trêve* », un résultat symboliquement représenté et annoncé par la prémonition, par l'image du bateau qui accostait. Le rêve s'est réalisé à la fin du roman, comme si la narratrice voulait préparer le lecteur au dénouement de ses mésaventures. Tituba peut dire à présent : « *En dépit de tout, est-ce que je ne vivais pas la réalisation d'un rêve qui, si souvent, m'avait tenu les yeux ouverts, voilà que j'allais retrouver mon pays natal.* »<sup>641</sup> Le récit presque autobiographique de Tituba mêle les temps narratifs, par le jeu des annonces et des retours en arrière.

L'anticipation des événements dans *Traversée de la Mangrove* est caractéristique, la technique présentée n'apparaît pas dans les autres romans du corpus. Le début du roman se transforme en chapitre introductif: « *Le serein* » signifie le soir, le crépuscule, temps symbolisé par l'apaisement, le calme et la peur des esprits qui rôdent à pareil instant. Le récit commence par le temps du silence qui annonce la nuit. Entre les deux périodes, deux événements ennuyeux se succèdent, l'un tragique et l'autre pathétique: la mort de Francis Sancher est annoncée le soir, les villageois remplissent la maison du défunt à l'annonce du décès. La grande cérémonie funèbre qui aura lieu la « *nuit* », le lecteur la découvre dans *Le serein*. Le récit de départ et les premières pages du roman expriment la prénotion qui prépare le lecteur au sujet principal de l'ouvrage : la

<sup>636</sup> Ibid., p. 209.

<sup>637</sup> Ibid., p. 215.

<sup>638</sup> Ibid.

<sup>639</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 189.

<sup>640</sup> Ibid.

<sup>641</sup> Ibid., p.211.

commémoration des lamentations funéraires et le jubilé des déballages. Le début de *Traversée de la Mangrove* compose donc un récit préparatoire qui décrit comme au théâtre l'arrivée des voisins, « *bientôt les gens sortirent en foule sur le pas de leur porte...* »<sup>642</sup> et celle du cortège funèbre :

**« Le cortège atteignit la maison de Vilma, dans le chemin creux et le jardin, sur la galerie, piétinait déjà une foule de gens, mi-curieux, mi-endeuillés, venus aux nouvelles. »**<sup>643</sup>

La particularité du roman tient à la présence de tous les personnages dans l'espace romanesque, somptueusement transformé en lieu de deuil: « *tout Rivière au sel était présent* »<sup>644</sup> Le prélude, procédé théâtral, rapproche au vrai *Traversée de la Mangrove* d'une pièce qui défie le genre en narrant l'entrée et la sortie des acteurs. L'action est connue et annoncée dès le début du roman. Mais le vrai récit, celui des témoignages, ne commence que lorsque les éplorés se sont rendus compte enfin de la présence discrète de Xantippe, le sage du village, « *rencogné dans un angle de la galerie, immobile, silencieux, les yeux rougeoyant comme des braises sous un canari.* »<sup>645</sup> Le temps narratif, parce qu'il est chronologique, rétrospectif et prévisionnel, oppose les récits dans *Traversée de la Mangrove*, *Pluie et vent...*, *Ti Jean L'horizon*, *Moi, Tituba sorcière...*, *Desirada* et *Un plat de porc...* La première conséquence de l'opposition réside dans la création de temps multiples par les auteurs ; la deuxième révèle le temps circulaire et intercalé. Des événements appartenant à différentes époques sont mêlés et métissés, sans détermination du passé, présent et futur.

## **b. Les formes circulaires du temps**

Avant d'aborder les formes circulaires du temps dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, des remarques peuvent éclairer les tournures. Dans le domaine de la « biologie », la nature évolue dans des cycles, la reproduction, la vie ou les climats. Les composantes de la nature, tout comme les êtres vivants, naissent, grandissent et disparaissent, elles réapparaissent dans d'autres formes « génétiques ». La transformation forme le cycle de la vie et de la mort, et elle peut être unie à l'évolution circulaire du temps qui se segmente en plusieurs phases, liées les unes aux autres. Dans les cultures traditionnelles, notamment animistes, le temps semble giratoire, il est perçu comme une spirale ou un cercle, la vie symbolisant le mythe de l'éternel retour. Les traditions antillaises reflètent des croyances comparables : la célébration rituelle des événements existentiels, la naissance, le mariage et la mort, marquent le recommencement du temps. D'autres cycles, la pluie, le tonnerre, le volcan, l'inondation, sont symboliques dans les sociétés caribéennes, et on sait qu'elles ont adopté les vieilles traditions païennes et africaines : des coutumes qui célébraient le soleil, glorifiaient la

<sup>642</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 18.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 25.

nouvelle lune et louaient la pluie. Le mysticisme et le paganisme renforcent l'allégorie du temps. Les cultes sacrés à l'origine ou sacralisés par les Antillais traversent tous les temps. Le cycle de l'arc-en-ciel annonce un événement monumental dans l'imaginaire des Guadeloupéens.

Dans les romans du corpus, originaires du contexte traditionnel, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart composent des formes narratives qui prouvent le temps rotatoire, comme si chaque événement avait son importance. Le temps est approximativement sacré, et sa célébration détermine l'entrecroisement des faits distants dans la durée. Dans *Traversée de la Mangrove*, le narrateur principal en présentant les personnages et leur témoignage évoque d'abord le jeu des temps. Il distingue la particularité du sujet, la mort. *Traversée de la Mangrove* transforme le temps en période de mort, la finitude de la vie est un thème de méditation. L'auteur invite les êtres qu'il génère à penser donc la mort, car l'événement est digne de la célébration religieuse qui concerne chaque personnage :

**« Il y a un temps pour naître et pour mourir ; un temps pour planter et un temps pour arracher ce qui a été planté ; un temps pour tuer et un temps pour guérir ; un temps pour gémir et un temps pour sauter de joie. Il y a un temps pour jeter des pierres et un temps pour les ramasser. »**<sup>646</sup>

La citation pourrait résumer *Traversée de la Mangrove*, la vie des personnages s'accorde avec le cycle existentiel de la mort ; leur parole évoque des temps de peur et de bonheur, de sacrifice et de pardon. Leur récit funèbre emprunte le ton des sermons. Pour preuve, l'enterrement achevé, ils reprirent les activités habituelles. Car, si au début, émus par la mort, « *les gens se regardaient avec des yeux tristes, incapables soudain de bouger, de rentrer chez eux et de refaire les gestes quotidiens* », <sup>647</sup> à la fin des obsèques, « *ils s'y décidèrent à regret, pataugeant dans la gadoue...* » <sup>648</sup> Le temps circulaire concerne aussi bien les activités des hommes que la cérémonie funèbre, même la nature s'y mêle : « *le grand ciel se séchait peu à peu, retrouvant son bleu, et le soleil reprenait lentement sa place en son mitan.* » <sup>649</sup> *Traversée de la Mangrove* s'impose comme le roman des répétitions thématiques, les parallélismes entre les récits sont frappants, c'est aussi le message de la nature qui concourt au récit en dévoilant ses formes qui se renouvellent, comme la nuit succède au jour.

Seul Francis Sancher semble détenir le secret du temps de la vie et du temps de la mort, lui, l'éternel, qui reviendra éternellement pour hanter les habitants de Rivière au Sel, il avait l'habitude de le dire dans son vivant : « *Je reviendrai chaque saison avec un oiseau vert et bavard sur le poing* » <sup>650</sup> L'éternel retour du temps, indiqué par « la saison », Francis Sancher le rend fantastique et merveilleux par « l'oiseau vert ». Mais

<sup>646</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 25.

<sup>647</sup> Ibid., p.250.

<sup>648</sup> Ibid.

<sup>649</sup> Ibid.,

<sup>650</sup> Ibid., p. 251.

pour effacer le temps magique, Maryse Condé réinvente le temps biblique, un dédoublement symbolique : d'une part, la religion animiste et la mort sont inséparables et, d'autre part, une annotation biblique clôt le roman, comme pour suggérer le métissage de tous les temps : « *Secouant sa fatigue et voyant devant elle la route droite, belle et nue de sa vie, Dinah rouvrit le livre des psaumes et tous répondirent à sa voix.* »<sup>651</sup> Le temps giratoire épouse pareillement dans *Ti Jean L'horizon* les thèmes bibliques, mais cette fois de l'errance, du bannissement et de l'exil loin de la terre patrie. Chassé par ses ancêtres, Ti Jean est condamné à errer :

**« *Ti Jean se retira au fond d'un buisson d'icaques et calcula froidement sa position de naufragé sans boussole, perdu, sous un ciel sans étoiles, au milieu d'une mer sans limites discernables.* »**<sup>652</sup>

Ti Jean doit divaguer pour expier sa faute et le crime à l'origine de son séjours au Royaume des Ombres, lieu tragique où « *le temps lui-même était suspect, en retard d'un bon siècle, tel un vieux réveil assoupi sur une étagère...* »<sup>653</sup> Il s'agit de l'éternel renaissance de la vie, des actes et des épreuves qui ont conduit le jeune héros à la communauté des Errants, et Francis Sancher jusqu'à la mort. Le temps des péchés et des crimes est anaphorique dans *Ti Jean L'horizon* et *Traversée de la Mangrove*. Wadamba l'Ancêtre de Ti Jean est mort persécuté par les Colons. Son âme est éternelle et suspendue. Les Aïeux de Francis Sancher ont perdu la vie à l'âge de cinquante ans. A la différence de Francis Sancher, qui n'a pu échapper au cycle tragique, Ti Jean déliera les liens avec la prison de l'âme, parce que guidé par le mystère de l'Ancêtre mort-vivant. Mais l'épreuve endurée l'élève au rang des héros légendaires, mythiques, qui ont bravé les temps de tentation et des punitions. L'instant psychologique suspend l'existence de Ti Jean, reclus dans la communauté des Errants, le peuple endormi et plongé dans le rêve éternel, car les habitants étaient des « *réveurs en pays lointain et dont le sommeil avait été brusquement coupé, les abandonnant à la solitude et à l'exil.* »<sup>654</sup> Le thème faulknérien de la faute originelle condamne ces êtres ; le mythe prométhéen de l'éternel fardeau explique le temps réitéré de la souffrance des Errants dans *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart, comme dans *Cent Ans de solitude*<sup>655</sup> de Gabriel Garcia Marquez. L'auteur réalise sinon la tragédie, du moins la malédiction de la lignée des Buendia, condamnée eux aussi à « cent ans de solitude ». L'union incestueuse de José Arcadio et Ursula, le meurtre originel de Prudencio, vont entraîner l'exode de la famille Buendia. Le temps circulaire commence, qui prendra fin à la naissance de l'enfant à « queue de cochon », cent ans plus tard. On comprend mieux le destin tragique de Francis Sancher ; l'homme refusait la naissance de son enfant, car « *un signe est sur lui, comme sur moi, il mourra comme un chien, comme je vais bientôt mourir.* »<sup>656</sup>

<sup>651</sup> Ibid.

<sup>652</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 196.

<sup>653</sup> Ibid.

<sup>654</sup> Ibid., p. 200.

<sup>655</sup> Gabriel Garcia Marquez, *Cent Ans de solitude*, Paris, Editions du Seuil, 1986, [pour la traduction française].

L'avertissement remonte aux Ancêtres de Francis Sancher ; la lignée des hommes issus de la famille est condamnée à s'éteindre. L'essentiel n'est pas ici la mort mais la faute, la raison principale du temps cyclique, qui rapproche la famille Buendia dans *Cent Ans de solitude* de celle de Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove*. L'inceste n'engendre pas la faute dans *Traversée de la Mangrove* :

**« Il paraît que mon aïeul-aïeul, un certain François Désiré, le premier de cette sinistre lignée que je voulais éteindre avec moi était un Français, un fils de haute famille, qui ayant commis un premier crime a enjambé la mer et transplanté sa pourriture dans ces îles. »**<sup>657</sup>

Le temps biblique, lié à la mort dans *Traversée de la Mangrove*, est évoqué dans *Cent Ans de solitude*, mais par rapport au Déluge, à l'Apocalypse et à l'Exode. Le merveilleux sud-américain, le conte et le sacré biblique augmentent la structure temporelle de *Cent Ans de solitude*. Les hommes rallongent la structure rotatoire du temps. Le narrateur raconte au début du roman l'alchimie des Gitans : « Ils se livrèrent à une surprenante démonstration à l'aide de l'énorme loupe : ils disposèrent un tas d'herbes sèches au milieu de la rue et l'embrassèrent grâce à la concentration des rayons solaires. »<sup>658</sup> Le récit intègre le temps de la peste « qui avait envahit le village ». <sup>659</sup> La répétition des gestes génère la continuité, le recommencement ; les malades et les sains cohabitent dans le même village, mais le son des clochettes les sépare :

**« Tout étranger parcourant en ce temps-là les rues de Macondo devait faire sonner ses clochettes afin que la population malade sût qu'il ne l'était pas. »**<sup>660</sup>

Sous forme de rêve, le temps circulaire apparaît dans *Les derniers rois mages* de Maryse Condé. L'un des personnages principaux, Spéro, est hanté par le songe, vision perpétuelle qui trouble ses nuits sans sommeil depuis longtemps. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur le rêve : « Depuis deux ans, il faisait le même rêve trois et quatre fois par semaine. Il ne savait pas ce qui le provoquait. »<sup>661</sup> Il vit en rêve des crabes qui « sortirent de tous les trous du sable gris volcanique, tapissé de feuilles mortes, et se groupèrent en colonnes serrées. »<sup>662</sup> La métaphore de l'animal démontre l'agression, la force et la puissance, ces thèmes suggèrent la violence sexuelle de Spéro sur les femmes. Le viol et le crime sont symbolisés par la virilité meurtrière des crabes qui « firent l'entour du morne massif de son sexe avant d'emmêler leurs pattes dans les poils de son pubis et de grimper en quatrième vitesse la calebasse de son ventre. »<sup>663</sup> La dimension érotique du

<sup>656</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p.109.

<sup>657</sup> *Ibid.*, pp.155-156

<sup>658</sup> Gabriel Garcia Marquez, *Cent Ans de solitude*, op.cit., p. 10.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>660</sup> *Ibid.*, pp ; 55-56.

<sup>661</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 15.

<sup>662</sup> *Ibid.*

rêve accompagne la violence agressive des crabes, « *sous leurs griffes, le sang gouttait rouge* ». <sup>664</sup> Maryse Condé veut caractériser le temps giratoire, car le sujet antillais, obsédé par les temps passés, se remémore fréquemment de ce que fut l'histoire coloniale et antillaise ; le rêve de Spéro prouve le traumatisme produit par le temps éternel, qui a pour conséquence les hallucinations dans le texte littéraire, *Les derniers rois mages* de Maryse Condé. Les rêves de Spéro développent la peur de la nuit, temps symbolique dans les sociétés créoles.

### c. Temps de la nuit et temps créole

Pour comprendre le déroulement du temps nocturne et créole, on peut particulariser quelques « clichés ». La nuit, période des rêves, de sommeil et de repos, revêt dans les littératures des caractéristiques symboliques. Les œuvres littéraires, de quelles que aires culturelles et géographiques qu'elles soient, abordent le temps nocturne selon l'imaginaire du terroir. Les créations culturelles et même religieuses divergent suivant les civilisations, elles symbolisent la nuit dans la littérature. La tradition chrétienne mentionne le mystère de la nuit, lorsque les Anges rôdent au-dessus des hommes; elle aborde également dans la Genèse le règne des Ténèbres à la tombée du soir, temps convenable aux randonnées des Démons qui effarouchent les hommes. La civilisation arabo-musulmane célèbre la nuit sacrée, moment de prière, de recueillement et de révélation. Dans les cultures africaines, la nuit s'ouvre sur l'autre monde, l'univers secret peuplé par les Génies, les sorciers, les morts, les Revenants. L'esprit des ancêtres morts plane durant la nuit, qui les accueille pendant que dorment les vivants. La littérature antillaise aborde le thème de la nuit, mais sous l'angle des traditions africaines, païennes et chrétiennes. Les traditions sont créolisées dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Les auteurs composent le temps de la nuit, renouvelant les traditions, tout en les éloignant par leur propre imaginaire créole. Chaque roman des auteurs expose le symbolique de la nuit qui structure le temps des romans et révèle l'identité créole.

*Traversée de la Mangrove* pourrait être considéré comme le roman de la nuit créole. Trois étapes caractérisent le temps du roman : le crépuscule, la nuit et l'aube. Le sacré chrétien et la tradition créole dans les veillées funèbres se rejoignent, en caractérisant le temps romanesque de deuil et de résignation. L'imaginaire de l'auteur découvre la poésie créole, qui célèbre et explore les profondeurs opaques et mélancoliques de la nuit. Dans son témoignage, Vilma aborde la mentalité des habitants, qui croient aveuglément au règne des êtres invisibles pendant la nuit. Femme d'origine indienne, elle retrace ce scénario conformément aux croyances païennes: « *les bêtes à feu [les génies] avaient dansé leur danse dans le serein.* » <sup>665</sup> Elle décrit le lieu habité par les Esprits, « *l'étang de Bois Sec dont l'eau, à ce que l'on dit, se tourne en sang à la tombée du soleil et où les esprits viennent pour boire.* » <sup>666</sup> La nuit, Francis Sancher entrait dans le monde des êtres invisibles ; ses sommeils, loin d'être des moments de repos, paraissent des cauchemars,

<sup>663</sup> Ibid.

<sup>664</sup> Ibid.

<sup>665</sup> Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, p.187.

des combats contre des Génies qui hantent son âme et enchantent son esprit : « *L'être à qui il appartenait se cachait dans l'ombre et les bruits de la nuit.* »<sup>667</sup> La tradition culturelle et créole révèle dans *Traversée de la Mangrove* le mysticisme noir, mélange de croyances occultes. La constance de la nuit envahit l'espace des romans. Dans *Pluie et vent...*, Simone Schwarz-Bart mêle l'imaginaire, la poésie et la nature, pour symboliser la nuit dans Fond-Zombi. Le souffle créole qui inspire l'auteur exalte la nuit selon la dimension sacrée, mystique et païenne. L'imaginaire de l'auteur transforme les apparences sociales et culturelles, la nature en dévoile les métaphores. Le coucher du soleil est décrit avec l'enthousiasme propre à Simone Schwarz-Bart: le hameau, les montagnes, l'odeur du soir, rappellent bien le contexte créole de la nuit imminente qui change les humeurs de la journée:

**« *L'ombre gagnait le hameau et le soleil disparaissait à l'horizon, une senteur lourde montait dans l'air et par-dessus la montagne, se juchait une demi-lune triste sans éclat.* »**<sup>668</sup>

Simone Schwarz-Bart prolonge le contexte villageois dans le roman en exposant les couleurs de Fond-Zombi durant la nuit, le retour aux activités paisibles, la présence des animaux domestiques plus proches de la nuit que les hommes : « *ça et là, mèches baissées, quelques lampes brûlaient déjà au loin, et les poules commençaient à monter aux arbres, pour la nuit.* »<sup>669</sup> La grand-mère de l'héroïne, Reine Sans Nom, meurt durant une des interminables nuits obscures qui effrayent les habitants solitaires de Fond Zombi. Le signe du ciel, « *l'étoile blanche* », annonce la mort mais celle-ci est la délivrance de la vieille femme qui « *sombra dans une lourde somnolence* »,<sup>670</sup> au moment où des « *traînées d'ombre erraient sur le hameau et des nuages menaçaient. Au fond du ciel, une étoile blanche scintillait tel un petit coquillage nacré sur une plage de sable noir.* »<sup>671</sup> La nature, alors qu'elle accompagne la mort de Reine Sans Nom, traduit la croyance culturelle : les grandes figures de la société ne connaissent pas la mort ordinaire qui les distingue du commun des mortels; des signes du ciel, la pluie, le vent, prouvent si le défunt était de rang noble, une noblesse d'âme notamment. Aussi l'étoile blanche qui scintillait en déchirant le ciel traduit-elle l'âme élevée de la défunte. Les proches de la reine mourante en sont touchés mais rassurés par ce signe qui libère la reine des bassesses du monde. On aperçoit l'arc-en-ciel au moment de précipiter le corps de Francis Sancher dans la tombe. Autres particularités du temps de la nuit créole, l'abandon de la forme humaine et la métamorphose en animal sont des spectacles nocturnes. La reine Onjali épouse de Ti Jean ne trouvait son « *vrai rayonnement qu'en sommeil.* »<sup>672</sup> Sa

<sup>666</sup> Ibid.

<sup>667</sup> Ibid., p. 192.

<sup>668</sup> **Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 146.**

<sup>669</sup> Ibid., pp. 78-79.

<sup>670</sup> Ibid., p. 178.

<sup>671</sup> Ibid.

fascination pour « *le voyage nocturne* » génère le merveilleux dans le récit : dans l'univers des invisibles, celui de la Nuit et des Ténèbres, Onjali habitait « *une lèche de terre entourée d'eau et qui ne voyait jamais le soleil.* »<sup>673</sup> Dans ce lieu maléfique, elle fut hantée, possédée, envoûtée par le sorcier dans un combat débauché qui n'aura pas de témoin humain si ce n'est l'auteur très imaginatif:

**« Toutes les nuits, au moindre cri de bête, les femmes se répandaient en clameurs afin d'éloigner l'envoyé de l'ombre, le sorcier qui ronger lentement l'âme d'Onjali. »**<sup>674</sup>

Ti Jean se charge d'anéantir l'esprit mauvais, qui se trouve être sa jeune compagne, jalouse de la vieille femme qu'il épousa en première noce. Simone Schwarz-Bart a créé par là des héros sombres, des personnages noctambules, passionnés des assombrissements, à l'image de Ti Jean qui voyait et observait le défilé des Démons à la tombée du soir. La nuit, temps fabuleux et ténébreux, se particularise dans *Ti Jean L'horizon* par l'épopée. La valeur épique du jeune héros apparaît dans les combats contre les sorciers, les génies, les monstres, maîtres incontestables de la nuit. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart partagent la culture créole, les croyances mystiques sont congénères dans leurs romans. Les influences de l'imagination populaire dans les textes expliquent les parallélismes : le temps de la nuit préfigurent les hallucinations de leurs personnages, de la même façon, les hommes dans la réalité antillaise continuent de croire à l'existence des Zombis et des Revenants. Leur apparition nocturne annonce la mort dans le village, c'est le moment des sacrifices, la période de verser du sang animal pour éloigner la mort loin des cases. Mais Maryse Condé ne décrit pas les Zombis dans *Traversée de la Mangrove*, le roman expose d'autres êtres plus maléfiques et moins invisibles : « *le territoire indompté de la nuit était ténébreux, redoutable. Les esprits s'y cachaient, ne se trahissant que par les reflets de leurs gros yeux globuleux.* »<sup>675</sup> La nuit ne pourrait pas montrer exclusivement le temps créole, d'autres circonstances construisent dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart des périodes antillaises.

A lire les textes, on croirait à l'étalage du quotidien créole, à la représentation de la vie au présent, au reflet du temps insulaire, qui s'écoulent tous au fil des pages. Les auteurs transmettent dans la structure des romans le temps guadeloupéen imité des intervalles qui fragmentent les activités quotidiennes. En reflétant la durée habituelle, les enthousiasmes humains les plus ordinaires mais révélateurs, les textes de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart trompent le lecteur et provoquent la jouissance « esthétique » selon Roland Barthes dans *Plaisir du texte*<sup>676</sup>. Le plaisir des œuvres réside dans les faits

<sup>672</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 175.

<sup>673</sup> Ibid., p. 176.

<sup>674</sup> Ibid., p. 178.

<sup>675</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 114.

<sup>676</sup> Roland Barthes, *Plaisir du texte*, Paris, Collection « Points Essais », Paris, Seuil, 1982.

divers, et dans la manière de les décrire, si l'on sait que les auteurs figent le temps d'existence des Antillais dans leur création romanesque qui ressuscite des images décadentes. Dans *Les derniers rois mages*, *Traversée de la Mangrove* et *Desirada*, Maryse Condé parcourt le temps commun, qui reflète les gestes des hommes, et symbolise ce qu'il convient d'appeler esthétique guadeloupéenne. Cette « poétique » du temps vécu est l'un des thèmes de l'identité créole. *Les derniers rois mages* exhibent les activités quotidiennes des femmes créoles à l'image d'Hosannah :

**« Elle se levait dans le devant-jour, se lavait au fût rempli d'eau de pluie placé derrière la bicoque de Mayotte, courait prendre sa charge de pain, puis partait pour la vente. »**<sup>677</sup>

Les personnages féminins de *Desirada* partagent avec ceux des *Derniers rois mages* des passions, non pas de loisirs, mais pour des travaux qui encouragent leur condition féminine. Le peintre serait attentif à cette image : « toutes les femmes de la *Desirada* charroyaient des seaux d'eau sur leur tête depuis la ravine Cybèle »<sup>678</sup> ; le tableau immortalise le spectacle quotidien, et donne l'impression du temps créole. Dans *Les derniers rois mages* et *Desirada* le temps renvoie à l'espace local, à la société créole, dans laquelle vivent les femmes représentées. Les tâches destinées aux femmes, outre leur dévoilement des réalités créoles, relie le temps à l'histoire : le statut traditionnel de la femme paysanne, ménagère, sorcière comme on le découvre dans *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart, est proche de l'histoire antillaise. Au temps de l'esclavage, les « prêtres s'étaient cachés dans les granges pour enseigner la révolte aux esclaves. »<sup>679</sup> A présent les « femmes avaient le droit d'y prêcher »<sup>680</sup> pour dénoncer l'injustice dont elles sont victimes, la polygamie, les exactions commises. Le temps des sermons à l'église est une réalité culturelle et créole. Maryse Condé montrent des femmes prêcheuses dans *Les derniers rois mages* ; mais dans *Traversée de la Mangrove*, l'univers géographique perpétue les bruits des animaux domestiques. Maryse Condé éternise le temps de l'accouchement, la naissance est célébrée par le rituel créole, le silence, le cri des bêtes:

**« Quand Mira a accouché, c'était la nuit. Il n'y avait pas eu de vent ce soir-là. Un grand silence était tombé de la montagne avec le serein. On entendait seulement les cris de quelques criquets que les bonnes avaient enfermés par mégarde et dans le jardin les aboiements des chiens que le gardien avait lâchés. »**<sup>681</sup>

Un tableau semblable étale le temps créole dans *Pluie et vent...*, quoique Simone Schwarz-Bart crée la différence, en montrant les rapports entre l'homme et la nature. Chaque activité est destinée à un membre de la société, hiérarchisée selon les classes

<sup>677</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 111.

<sup>678</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 186.

<sup>679</sup> Ibid. *Les derniers rois mages*, p. 43.

<sup>680</sup> Ibid.

<sup>681</sup> Ibid., *Traversée de la Mangrove*, p. 93-94.

ethniques, Métros ou Blancs, Bébés, Noirs, et sociales, pêcheurs, bûcherons, paysans, fonctionnaires... Avec la technique du cinéma, Simone Schwarz-Bart braque la caméra sur cette foule enthousiaste, préoccupée par les tâches de jour comme de nuit : le jeune Elie « *allait chercher du bois pour le père Abel* »<sup>682</sup>, Télumée faisait son linge la nuit, Reine Sans nom « *se mettait à faire une sauce d'écrevisse* ». <sup>683</sup> Et le soir, une fois les « *mèches baissées, quelques lampes brûlaient déjà au loin, et les poules commençaient à monter aux arbres, pour la nuit* »<sup>684</sup> ; voilà le temps culturel, le temps répétitif, le temps poétique, le temps de la nature, qui suggèrent tous la créolité, conçue par l'imaginaire des auteurs. Dans la construction du temps, on peut souligner des correspondances avec l'espace. Le temps culturel et social renvoie à l'espace champêtre dans *Pluie et vent...*, à la place du village dans *Desirada*, les habitants y célèbrent les cérémonies religieuses. Les rapports Espace-Temps dans la narration résultent de la permanence des lieux, de la diversité des périodes, il s'avère fondamental de les approfondir.

## Chapitre troisième : Les rapports Espace-Temps dans la narration

Les liens narratifs et symboliques entre l'espace et le temps résultent, en premier lieu, du métissage, de l'histoire coloniale, contemporaine et antillaise. La chronique dans *Pluie et vent...* glose la période de l'esclavage et la Colonisation que les auteurs prolongent dans les Antilles, sorties récemment de l'oppression, mais vivant un nouveau drame, celui du « Colonialisme ». Les villes, villages et lieux distants dans *Moi, Tituba sorcière...* et *Desirada*, génèrent le foisonnement et résument le monde, voire réduisent ses dimensions dans l'espace des romans. L'univers semble être dramatisé dans *Les derniers rois mages*, qui joignent les espaces du monde aux Caraïbes, et promènent les personnages dans des pays lointains, comme une manière d'évoquer l'univers:

**« [...] c'est parce que, dans la Poétique de la Relation, l'errant qui n'est plus le voyageur ni le découvreur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais- et qu'en cela réside la beauté menacée du monde. »**<sup>685</sup>

Les racines du monde se trouvent dans l'univers créole, dans les espaces antillais du roman ; dans *Traversée de la Mangrove* et *Pluie et vent...*, la ville créole, quelle soit banlieue ou village, transcende les temps et les espaces, elle est transformée en lieu intérieur du « Tout-Monde » :

---

<sup>682</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p.78.

<sup>683</sup> Ibid.

<sup>684</sup> Ibid., pp. 78-79.

<sup>685</sup> Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p.32.

**« La ville créole restituée à l'urbaniste qui voudrait l'oublier les souches d'une identité neuve : multilingue, multiraciale, multi-historique, ouverte, sensible à la diversité du monde. Tout a changé. »<sup>686</sup>**

Pour découvrir le cadre particulier de l'espace et du temps qui se rejoignent, on peut retenir deux formes narratives : la condition des personnages et le déroulement des récits dans l'espace-temps.

## A. La condition des personnages dans l'espace-temps

---

Le contexte littéraire des romans de Maryse Condé et Simone révèle la situation des personnages, leur condition dépend des circonstances dans lesquelles les auteurs essaient de traduire leur désenchantement. La création assure le déclin, et pour les auteurs il fallait inventer, presque dans tous les textes, des lieux « maudits » et des temps « dégoûtants », afin de répondre à l'identité créole, en aucun accident accomplie, en perpétuelle reconstruction, troublée constamment. Et, dans cette recherche littéraire de l'espace-temps nuisible, quelques romans annoncent les couleurs dans leur avant-propos. La dédicace à Aimé Césaire de *Un plat de porc...* situe le roman de Simone Schwarz-Bart parmi ceux de l'exil, volontaire ou involontaire, linguistique ou politique : « *Et voici l'homme à terre / Et son âme est comme nue* », ces vers, extraits du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire ouvrent *Un plat de porc...* On lit comme prélude la déchéance de l'homme, sa dégradation est à l'image de son âme nue, signe de dépossession de soi, et donc de l'exil. *Pluie et vent...* roman du même auteur, avertit le lecteur par les vers du poète français Paul Eluard dans *Les yeux fertiles* : « *Belle sans la terre ferme / Sans parquet sans souliers sans draps.* » Peu importe le contexte, les vers traduisent la condition d'exil, dans l'absence de « la terre ferme », qui laisse apercevoir l'espace-temps dramatique et même tragique. Mais là où Simone Schwarz-Bart oriente le sens des récits par des justifications préliminaires, Maryse Condé décrit à l'intérieur de la narration l'espace-temps décevant des personnages. A moins que ce soit son roman au titre éloquent *Moi, tituba sorcière...*, illustré par le portrait d'une femme noire, au regard profond et mélancolique, dans la première page de couverture... On peut étudier, dans les romans, les liens suivants :

- a. L'espace-temps d'exil des personnages
- b. L'espace-temps dramatique des romans
- c. L'espace-temps tragique des romans

L'espace-temps d'exil, en comportant des caractéristiques psychologiques, dégage d'autres conséquences : les romans sont bouleversés en quelque sorte par le dramatique et le tragique.

### a. L'espace et le temps d'exil des personnages

Peut-on développer l'exil dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ? Expliquer les sentiments de déportation, d'expulsion, la réalité du bannissement dans les

---

<sup>686</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 243.

textes, reviendrait à l'analyse des contextes de l'espace et du temps. La situation des personnages représentés par les auteurs, prouve leur expatriation. La relégation des esclaves, de l'Afrique vers le Nouveau Monde, avait créé des ruptures, c'est l'origine de l'errance dans la terre inconnue. Séparés des territoires d'origines, les Ancêtres des Antillais recherchaient leurs racines dans l'espace imposé, que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart recréeront, comme terroir de l'exil, de querelle et de dislocation des liens affectifs, sociaux, culturels et religieux. Mais les bouleversements de l'espace allaient entraîner des mirages du temps, qui se transforme en période d'exil. Si quelques personnages de *Traversée de la Mangrove*, des *Derniers rois mages*, de *Pluie et vent...* et de *Moi, Tituba sorcière...*, sont les exilés des îles Caraïbes, c'est parce que le temps angoissant et inquiétant s'y mêle, en contraignant leur psychologie ; ces êtres de papier sont proches des « *individus arrachés de leurs racines psychologiques, culturelles et sociales, parfois résistant violemment dans l'espoir de recouvrer sinon la liberté, du moins leur statut domestique.* »<sup>687</sup> L'espace et le temps des romans entretiennent des rapports, s'articulant selon la terre d'exil des Caraïbes, lieu « *où séjourne l'être déshérité, préoccupé d'établir l'inventaire de ce qu'il a perdu.* »<sup>688</sup>

*Les derniers rois mages* révèlent au lecteur l'espace de l'exil, conséquence de la déportation. Comme dans le passé, le schéma narratif du roman décrit les phases qui entraînaient les esclaves vers l'autre vie. L'espace d'origine, l'Afrique, est détruit par le lieu exigé, les Antilles, au roi déchu Béhanzin. Le personnage vit dans l'exil et la séparation. Traumatisé par le passé et contraint d'affronter le présent, Béhanzin ne retrouve plus son « temps », car l' « autrefois » et l' « ailleurs » disparaissent progressivement, « maintenant » les contextes ont changé : Béhanzin est comme touché par un profond deuil, il se lamente en regrettant l'espace et le temps de jadis :

**« Après tant et tant d'années d'exil, est-ce qu'une terre est toujours natale, Et est-ce qu'on est toujours natif ? On arrive dans le pays et on ne connaît plus ni sa parole ni sa musique. »**<sup>689</sup>

A la perte du territoire natal, s'ajoute l'exil linguistique, mort considérable, puisqu'en oubliant sa langue, le déporté consume son être, néglige sa culture, manque son rapport avec le monde. Le roi mage, rongé par « *l'extrême solitude de son existence* »<sup>690</sup>, refusant « *sa déchéance* », transpose l'espace d'exil par la révolte ; il était « *préoccupé de guerroyer pour défendre un trône qu'en fin de compte il avait perdu.* »<sup>691</sup> La structure narrative révèle l'espace douloureux, car Béhanzin ignore l'exil, rejetant tout rapport avec la culture antillaise, la langue, les mœurs, la nourriture créoles :

**« Dès lors, il refusa de s'alimenter. Il repoussait la pâte d'igname pakala,**

<sup>687</sup> François Renault et Serge Daget, *Les traites négrières en Afrique*, Paris, Editions Karthala, 1995, p.68.

<sup>688</sup> Marian Pankowski, « Un exil », *Marges et Exils : l'Europe des littératures déplacées*, 1987, pp. 67-74.

<sup>689</sup> *Maryse Condé, Les derniers rois mages*, p. 173.

<sup>690</sup> Ibid., p. 30

<sup>691</sup> Ibid.

***fraîchement pilée, blanche comme coton ; il refusait les sauces au gombo lisses et onctueuses, le kalalou tellement pareil à un mets de son pays. Il ne voulait aucun akras ni au titiri, ni à la cervelle, ni à la morue, ni aux écrevisses, ni aux choux caraïbes, ni aux pwa zyé nwé. »***<sup>692</sup>

Selon le docteur Arsonot, le souverain déchu souffrait d'un mal, « *le lenbe, le mal du pays* »<sup>693</sup> ; par là Maryse Condé analyse les thèmes du cachot et de l'enfermement qui aboutissent à l'exil définitif, la mort ; et qui dénotent les particularités de l'espace insulaire dans les romans de l'auteur. La notion de fermeture donne sens au temps dans *Les derniers rois mages*, parce que durant le séjour antillais, le rêve avait raison du roi, la réalité imperceptible s'était transformée en illusion. L'existence du morne Verdol ne pourrait être distinguée du rêve de l'empire ruiné. Cet exil définitif, éternel, synonyme de trépas, est décrit dans *Traversée de la Mangrove*, et il est vécu par Mira, personnage solitaire et abandonné, comme le temps long du deuil. « *Ma vraie vie commence avec sa mort* »<sup>694</sup>, se lamente-t-elle, consciente de l'étroitesse de l'île, dans laquelle, faute de tolérance et de compréhension des autres, elle sera exilée. Rivière au Sel se transforme en abîme, et pour Mira, la solution, quitter l'île, est le moyen d'en sortir. Tourmentée dans l'espace, dépaysée par le temps écoulant, Mira ne s'identifie plus, à l'image de Béhanzin dans *Les derniers rois mages*, à Rivière au Sel : « *Désormais ma vie ne sera qu'une quête. Je retracerai les chemins du monde.* »<sup>695</sup> Plus loin, avec un ton désespéré, elle ne dissimule pas la présence de la mort, dans la condition de tous les exilés : « *Je deviendrai un zombi à la table des repas, mettant la main sur la bouche de mon enfant pour étouffer sa voix.* »<sup>696</sup> On a l'image du personnage avide de l'ailleurs interdit, parce qu'inaccessible ; l'analyse de Julia Kristeva de la notion de l'exil, pourrait expliquer l'attitude de Mira : « *Selon la logique extrême de l'exil, tous les buts devraient se consumer et se détruire dans la folle lancée de l'errant vers un ailleurs toujours repoussé, inassouvi, inaccessible.* »<sup>697</sup>

Maryse Condé, à l'opposé de Julia Kristeva, mélange les pistes, car l'espace contraignant, lieu de ressentiment pour Mira, est en quelque sorte le refuge de Désinor l'Haïtien. Fuyant la misère et les Plantations d'Haïti, Désinor avait erré jusqu'à Rivière au Sel, terre d'asile perdue dans les ravines et les mornes ; mais l'exil est la délivrance du personnage, retrouvant l'espace-temps différent mais plus vivable :

***« Désinor avait pris la fuite ; Fuite éternelle du Nègre devant la misère et le malheur ! Il avait couru droit devant lui sans jamais s'arrêter pour reprendre son***

<sup>692</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>694</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 231.

<sup>695</sup> *Ibid.*

<sup>696</sup> *Ibid.*

<sup>697</sup> Julia Kristeva, *Etrangers à nous-même*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, p. 15.

***souffle, enjambant les ravines aux parois raides, escaladant des mornes et brusquement, butant sur la forêt, il s'était trouvé devant un panneau : « Rivière au Sel. » »***<sup>698</sup>

Dans la littérature antillaise, le thème de la fuite est inséparable du contexte de l'histoire ; les esclaves marrons, parce qu'ils étaient insoumis, fuyaient les plantations, les cases, pour recouvrer la liberté en vadrouillant dans les ravines et les mangroves. Dans *Pluie et vent...*, Simone Schwarz-Bart compose l'espace d'exil en construisant le morne La Folie, « *habité par des nègres errants, disparates, rejetés des trente-deux communes de l'île.* »<sup>699</sup> Le rapport, ce n'est pas la réclusion des vaincus dans la contrée abandonnée, mais l'absence du temps, inexistant, oublié, car les habitants menaient la vie, à la fois, paisible et malheureuse, « *sans souvenirs, étonnement, ni craintes.* »<sup>700</sup> On les appelait « *la confrérie des déplacés* », le souffle de « *la misère les avait lâchés là* »<sup>701</sup>. Le nom du morne la Folie est significatif de l'insouciance et de l'inconscience des reclus. Cette communauté enfermée peut symboliser la folie antillaise, analysée par les critiques et psychologues spécialistes des Antilles. La folie procède du traumatisme de l'esclavage et de la colonisation. Pour le psychiatre Frantz Fanon, les sujets antillais souffrent du déséquilibre mental, de l'aliénation morale, du manque d'identification par rapport à l'histoire, à l'espace et au temps, qui les exilent même dans leur pays. Le morne la Folie abrite dans *Pluie et vent...* des « *Egarés* », perdus dans l'espace et oubliés dans le temps.

La fuite ne traduit pas seulement l'exil dans la littérature antillaise, la persécution, autre thème, éclaire la déportation des personnages vers d'autres espaces plus tragiques et redoutables. Dans *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé, l'héroïne est déplacée à Salem, espace romanesque dédoublé, différent de la Barbade : un abîme les sépare, l'exil. À Salem, Tituba doit expier son crime, celui d'être sorcière. Le plus frappant dans l'expatriation, ce n'est pas d'avoir quitter la Barbade, mais la déchéance morale du personnage, sa dégringolade à Salem, village où « *l'exil, les souffrances, la maladie s'étaient conjugués* »<sup>702</sup> pour expulser Tituba de la vie normale des gens. L'espace d'exil se résume, ici, par l'humiliation publique dans les rues de Salem : « *Quand j'allais, précédée par le cliquetis de mes chaînes, les femmes, les enfants sortaient sur le pas des portes pour regarder.* »<sup>703</sup> Simone Schwarz-Bart retiendra la thématique de la déportation, mais volontaire dans *Un plat de porc...* et *Ti Jean L'horizon*. Ti Jean et Mariotte, ne sont pas des persécutés, les personnages, bien que bannis de leur territoire, se retrouvent en Afrique, pour le premier, et à Paris dans l'hospice, pour le second. Exilés,

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>699</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 191.

<sup>700</sup> *Ibid.*

<sup>701</sup> *Ibid.*

<sup>702</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 213.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 185.

ils se souviennent de leurs origines profondes, du pays natal « *éternel reflux du virtuel, des images archaïques et originaires.* »<sup>704</sup> Simone Schwarz-Bart n'avait pas cherché à décrire tous les sentiments d'exil ; la prépondérance réside de la confrontation entre personnages et espace-temps, jusqu'à la naissance du dramatique. C'est à croire que l'exil paraît peu signifiant, parce que distancé par l'action qui déclenche l'émotion des personnages, soulève le trouble le désordre, et engendre le drame dans les romans des auteurs choisis.

### **b. L'espace et le temps dramatiques des romans**

Au théâtre, le temps d'exécution de la pièce est limité, il s'accorde avec l'espace de la scène ; cette unité dramatise les émotions, les passions des acteurs, et donne un ton grave aux situations. A lire les romans du corpus, on n'est pas si loin de la représentation théâtrale. L'apparence des textes nous éloigne de la pièce, mais les formes narratives présentent des gestes dramatiques, accomplis dans l'espace et le temps des œuvres. L'affluence des personnages dans *Traversée de la Mangrove*, leur entrée et sortie dans *Pluie et vent...*, l'hospice, lieu d'achèvement des rapports entre l'émigrée et les locataires françaises dans *Un plat de porc...*, le temps de la prison, indispensable à l'action dans *Moi, Tituba sorcière...*, sont autant de portes qui s'ouvrent sur la condition des personnages antillais. L'arbre, symbolique des cultures de la Caraïbe et signe de vie, demeure l'espace de rencontre entre Ti Jean et Ananzé le chasseur dans *Ti Jean L'horizon*. Les retrouvailles importent peu, c'est le combat des héros, perchés sur les branches, qui renforce l'action, d'autant qu'un spectateur observe la scène, Egée : « *Les combattants envoyaient mollement leur poing dans le vide et saluaient Egée sur sa branche, à chaque fois, pour la rassurer sur leurs intentions.* »<sup>705</sup> Mais la bataille insolite des personnages ne peut paraître dramatique sans la présentation que l'auteur fait du spectacle. D'entrée de jeu, l'espace, « l'arbre », et le temps, « le jour », précisent le conflit ; de plus, l'isolement des protagonistes dans la forêt, répond au thème de l'héroïsme et à la situation surprenante inventée par l'auteur :

**« Un jour qu'ils se tenaient dans l'arbre, plongés dans une torpeur exquise, l'envol d'un caillou leur signala ce grand fou d'Ananzé qui dansait littéralement de rage, dans l'herbe, comme voulu par la tradition. »**<sup>706</sup>

En parallèle à la bataille féroce, se déroule le péril obligatoire dans la suite des événements, l'un des héros doit échouer, en perdant sinon la vie, du moins la qualité de chasseur vigoureux. L'auteur joue sur le motif de la puissance, il exagère les faits, et comme au théâtre, la scène de combat doit effectuer la progression du récit. Ti Jean châtie son rival : « *Tout à coup une volupté guerrière enivra Ti Jean et il saisit son adversaire à la gorge, l'entraîna au sol d'une prise d'assassin.* »<sup>707</sup> Ces genres d'ornement ne font pas défaut dans *Ti Jean l'horizon*, ils sont légion dans les

---

<sup>704</sup> M.A.M Ngal, « Nationalité, Résidence, Exil », *Notre Librairie, Littératures nationales : Modes ou problématiques*, n° 83, 1986, pp. 43-46.

<sup>705</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 47.

<sup>706</sup> *Ibid.*

représentations bouleversantes, par exemple la « lapidation » de Ti Jean dans la forêt sacrée, au milieu de la nuit, lâché dans un trou à la « hauteur de sa taille »<sup>708</sup>. Il faut préciser le caractère oral du texte, le pouvoir dramatique de l'espace et du temps, car le merveilleux se joint à la description: la punition du héros ne pourra pas esquiver sa sortie héroïque du trou en abandonnant sa dépouille, son cadavre, dans le lieu de châtement, pour revêtir une nouvelle forme humaine, semblable à sa personne. Mais les évocations magiques ne structurent pas l'espace-temps dramatique des autres romans, et pas seulement de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. *Eau de Café*, roman de Raphaël Confiant, représente les Antilles, la nature, le paysage créole et les histoires anciennes des Caraïbes. Le plus frappant dans ce texte, c'est l'image de la fenêtre qui donne sur la société créole, et déclenche l'inspiration du personnage d'Antilla:

**« De la fenêtre de ma chambre d'où je découvre les toits rouges de la ville et le ballet des chauve-souris qui s'y terrent le jour, il me vient l'idée saugrenue de recoudre ma vie. »**<sup>709</sup>

La chronique villageoise représentant Grand-Anse, l'opposition des sociétés créoles, blanche et noire, l'affrontement des personnages aux fantasmes et obsessions opposés, le conflit du créole et du français, voilà le microcosme antillais que transcrit Raphaël Confiant. La fenêtre ouvre le drame antillais, comme le rideau levé au théâtre annonce le début du spectacle. Maryse Condé parvient à exposer dans *Desirada* l'univers créole et sa décoration sinistre, non pas dans le regard du personnage à travers la fenêtre, mais grâce à la nuit, temps de réalisation du théâtre créole. C'est le rêve, porte ouverte sur le paysage antillais, sur les rues de La Pointe, banlieue guadeloupéenne, qui permet de dramatiser l'espace, et l'auteur en a trouvé le prétexte en plongeant, la nuit, Marie-Noëlle dans des songes : « *Parfois la nuit en attendant Stanley, Marie-Noëlle rêvait sa mère.* »

<sup>710</sup> La rêverie a une particularité littéraire, elle dresse le tableau sombre et déplaisant de La Pointe, déroutante par l'entassement des habitations ; mais aussi c'est le panorama dramatique d'une ville marquée par le signe de la mort, en témoigne l'absence d'arbres et de vie, comme l'atteste la multitude de constructions :

**« Pas d'arbres ni de feuillage. Partout des constructions serrées les unes contre les autres. Des rues enchevêtrées. L'odeur suffocante de la poussière. »**<sup>711</sup>

La présence incessante de Reynalda et Marie-Noëlle dans la narration, et l'importance de la recherche identitaire, masquent dans *Desirada* l'espace et le temps dramatiques, mais bien perpétuels dans leur mémoire. La maison à Camden Town, louée par Amandio, et lieu de retrouvailles de la diaspora antillaise, Marie-Noëlle s'en souvient ; le drame est intérieur, car la psychologie du personnage est constamment hantée par des démons,

<sup>707</sup> Ibid.

<sup>708</sup> Ibid., p. 188.

<sup>709</sup> Raphaël Confiant, *Eau de Café*, Paris, Editions Grasset, 1991, p. 75.

<sup>710</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 83.

<sup>711</sup> Ibid.

des bêtes fauves, « *elle se verrouillait, se barricadait, sursautait au moindre bruit.* »<sup>712</sup>  
 L'auteur, face à l'angoisse et à l'inquiétude que connaît le personnage antillais, ici Marie-Noëlle, dramatise l'espace de la maison et le temps nocturne qui aggravent, d'une part, cette frayeur et souligne, d'autre part, la thématique de la conscience de soi et de l'identité morale : « *Il lui semblait que des bêtes de proie allaient faire irruption malgré les portes et fenêtres fermées et la dévorer vive.* »<sup>713</sup> Maryse Condé transforme des objets, la « maison » et les « cases » dans *Desirada*, la « prison » dans *Moi, Tituba sorcière...*, en images littéraires, afin de suggérer des faits qui lassent les personnages. Simone Schwarz-Bart, à son tour, reste fidèle à la géographie des îles, au temps imaginaire et supposé, pour rendre plus allusif le drame de la vie en général, et de l'existence antillaise en particulier. Dans son roman *Pluie et vent...*, l'alternance de la mer et de la vie, signifie la finitude des choses et des êtres. La métaphore de l'eau rappelle le contexte antillais, l'auteur puise dans cette concordance l'imaginaire proche des îles, et c'est pour y mêler le temps circulaire, celui de la mort :

**« Toutes les rivières, mêmes les plus éclatantes, celles qui prennent le soleil dans le courant, toutes les rivières descendent dans la mer et se noient. Et la vie attend l'homme comme la mer attend la rivière. »**<sup>714</sup>

Entre le dramatique et le tragique, dans le véritable sens de la mort, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart réduisent les distances : l'espace-temps de leurs romans, s'il n'exprime pas des circonstances dramatiques, préparent tout de même des scènes de mort, des intrigues passionnantes, dissimulées par la culture, la société, les hommes. Mais le tragique est trop flagrant dans la société antillaise et dans son histoire, pour ne pas être présent dans l'espace-temps des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ; tout comme dans *La Grande drive des esprits* de Gisèle Pineau, qui clôt le texte par une note funèbre : la mort de Célestina consumée par le feu du suicide : « *Célestina est morte hier, ma bonne amie, ma sœur, ma mère. Le feu l'a emportée.* »<sup>715</sup>

### c. L'espace et le temps tragiques des romans

La tragédie, genre théâtral, n'est pas à confondre avec les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ; le tragique, à l'opposé, marque le dénouement des actions funestes dans les textes. La mort inéluctable, conséquence de la forte émotion, apparaît dans les textes, mais la particularité, c'est le rapport qu'elle entretient avec l'espace et le temps à l'intérieur des narrations. En imposant à leurs personnages la situation de victimes, face à des forces qui les dépassent, comme le destin, l'histoire, la fatalité, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart avaient produit aussi des cohésions entre danger et espace-temps. Les lieux périlleux dans *Ti jean L'horizon*, les nuits néfastes des esclaves, attendant l'aube pour retourner à la Plantation dans *Moi, Tituba sorcière...*, la

<sup>712</sup> Ibid., p. 105.

<sup>713</sup> Ibid.

<sup>714</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p.83.

<sup>715</sup> Gisèle Pineau, *La Grande drive des esprits*, Paris, Editions Le Serpent à plumes, 1993, p.221.

période fatale dans l'hospice, décrite par Simone Schwarz-Bart dans *Un plat de porc...*, sont autant de formes tragiques, introduites dans les espaces et les temps des romans. Pour mieux le comprendre, il faut voir la psychologie de Béhanzin dans *Les derniers rois mages* ; rien ne promettait sa dégringolade, synonyme de mort : la mélancolie et l'amertume, caractéristiques de ses sentiments, tournent vers le tragique des lieux, le temps de la mémoire étant bouleversé :

**« Il ne s'était jamais habitué au climat de la Martinique qu'il trouvait froid et humide. Il toussait sans arrêt et se mouchait. Les vents en particulier l'effrayaient. Quand ils commençaient à souffler, il se barricader à l'intérieur de sa chambre et le rhum qu'il buvait en grande abondance, accompagné de citron et de sucre de canne, n'arrivait pas à le réchauffer. »**<sup>716</sup>

Le sentiment d'impuissance habite le personnage tragique, qui découvre l'univers terrible, effrayant. Le temps psychologique des personnages suscite le désespoir, la crainte, le combat et la mort ; parallèlement, l'espace tragique dans les autres romans traduit les conflits et les luttes que pratiquent les personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Daniel Maximin au début de *L'île et une nuit* avait créé une stratégie narrative, que nos auteurs négligeaient, plus ou moins, dans leurs romans : l'auteur interpelle le lecteur, attire l'attention sur la tragédie des événements, en le préparant au cyclone qui s'abat sur le peuple antillais, durant sept heures d'une nuit, coïncidant avec les sept chapitres du roman :

**« Nous allons laisser vivre la catastrophe jusqu'à la satiété de sa violence [...] Nous allons chercher ensemble les mots qui disent à la fois la tragédie de la lumière coupée et la résistance de la dernière bougie, jusqu'au relais du jour qui finira la veillée. »**<sup>717</sup>

À quelques exceptions près, les premières pages de *Traversée de la Mangrove* exposent l'univers macabre, tragique qui s'installera dans tout l'espace du roman, marqué, on le sait, par la mort de Francis Sancher qui ressemble à la nature également inanimée :

**« La lune ferma ses yeux d'or quand on retourna sur le dos, face tuméfiée à l'air, le corps pesant de Francis Sancher. Les étoiles firent de même. Aucune clarté ne filtra du ciel muet. »**<sup>718</sup>

La mort du héros se rapproche de la tragédie dans l'histoire antillaise, ayant le même théâtre. Xantippe en fait allusion, quand il rappelle le mal antillais, le crime qui a ensanglanté la terre de la Caraïbe, dans « *les temps très anciens* »<sup>719</sup>. Maryse Condé a montré les symboles : l'atmosphère émouvante ressort dans l'espace de mort, le temps du deuil, même les personnages, prenant la parole, expriment des sentiments tragiques de désolation et de résignation. Autre distinction du tragique dans l'espace et le temps des romans de la littérature antillaise : des personnages accomplissent des crimes

<sup>716</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 130.

<sup>717</sup> Daniel Maximin, *L'île et une nuit*, Paris, Seuil, 1975, p. 11.

<sup>718</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 19.

<sup>719</sup> Ibid., p. 244.

hautement symboliques, par angoisse du temps. « Le marqueur de parole », héros de *Solibo Magnifique*<sup>720</sup> de Patrick Chamoiseau, meurt étouffé, étranglé par sa propre parole, devant la foule dégénérée de spectateurs. Refusant la mort de l'oral, il recueille et transmet, par la parole, le répertoire culturel et créole, c'est lui qui mourra, et l'intérêt de la mort tient dans le décor, dans l'espace. La mort d'Angebert, tué par Germain, emporté par « *le mal des humains* »<sup>721</sup>, reflète le même spectacle tragique, au milieu de Fond-Zombi, transformé, à l'instant même, en marché du village. La structure spatiale du roman développe l'action des personnages, livrés à eux-mêmes et incapables de vaincre l'angoisse.

Les personnages de *Pluie et vent...* rejoignent ceux de *Traversée de la Mangrove* : ils partagent les mêmes sentiments tragiques qui rendent accablant l'espace romanesque. Mais *Pluie et vent...* se distingue par l'extravagance des personnages, emportés par des passions troubles ; les lieux où ils vivent sont marqués par le signe du péril, car à la folie des hommes s'ajoutent les risques et l'angoisse qui les guettent :

**« La folie antillaise se met à tourner dans l'air au-dessus des bourgs, des mornes et des plateaux, une angoisse s'empare des hommes à l'idée de la fatalité qui plane au-dessus d'eux, s'apprêtant à fondre sur l'un ou l'autre, à la manière d'un oiseau de proie. »**<sup>722</sup>

Les personnages sont comme hantés par la fatalité. On peut dire qu'il s'agit de l'histoire des esclaves qui poursuit les personnages de *Pluie et vent...*, prisonniers, à l'image de Télumée, de leur univers qui pourrait constituer un « huis clos », parce que empreint des traces d'antan. Les personnages devraient exorciser leur peur pour vaincre l'espace tragique. Mais, si Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart recourent aux personnages, pour signifier le tragique, Patrick Chamoiseau dans *Texaco*<sup>723</sup> met à distance les êtres de papier, et c'est pour mieux décrire l'espace mouvementé. L'En-Ville s'oppose et repousse les bidonvilles ; l'espace urbain dépeint par Patrick Chamoiseau est le lieu de tous les paradoxes, de toutes les contradictions : Texaco, quartier pauvre de Fort-de-France, on dirait une favela brésilienne, est soumis au désordre des cases, à leurs destructions et reconstructions. Pour être insolite et bizarre, l'En-Ville n'est que plus tragique :

**« L'En-Ville, c'est une secousse. Une vigueur. Tout y est possible et tout y est méchant. L'En-Ville te porte et t'emporte, ne t'abandonne jamais, t'emmêle à ses secrets qui descendent de loin. [...] Un En-Ville, c'est les temps rassemblés, pas seulement dans les noms, les maisons, les statues, mais dans le pas-visible. Un En-Ville garde les joies, les douleurs [...] »**<sup>724</sup>

La description préalable de l'En-Ville, n'était qu'un prétexte pour arriver à l'univers des

<sup>720</sup> Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.

<sup>721</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p.41.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>723</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 192.

hommes ; les origines diverses des habitants, mais aussi les foules ambulantes, la permanence du danger, comme dans *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart. Patrick Chamoiseau semble beaucoup plus perspicace dans la révélation des espaces risqués :

**« Mais la ville est un danger ; elle devient mégapole et ne s'arrête jamais ; elle pétrifie de silences les campagnes comme autrefois les Empires étouffaient l'alentour ; sur la ruine de l'état-nation, elle s'érige monstrueusement plurinationale, transnationale, supranationale, cosmopolite- créole démente en quelque sorte, et devient l'unique structure déshumanisée de l'espèce humaine. »**

725

La description des ruines dans *Les derniers rois mages* de Maryse Condé n'est pas analogue au spectacle sombre de la ville de Texaco. Dans *Les derniers rois mages*, les lieux sont dégradés : « *Tout le plateau flambait et le ciel au-dessus était pareil à une calebasse de sang.* »<sup>726</sup> Le royaume est perdu, et le roi a « *vu flamber son palais* »<sup>727</sup> ; à l'inverse *Texaco* de Patrick Chamoiseau attendrit le lecteur par le rythme terrible non pas de la vie, mais des habitants, trouvant leur équilibre dans le déséquilibre de la ville, partagée entre l'ordre du centre et le désordre des bidonvilles. Le paradoxe, étant positif, l'auteur écarte le tragique dans l'espace, le désordre est d'autant indispensable à la survie de la ville :

**« Au cœur ancien : un ordre clair, régenté, normalisé. Autour : une couronne bouillante, indéchiffrable, impossible, masquée par la misère et les charges obscurcies de l'Histoire. Si la ville créole ne disposait que de l'ordre de son centre, elle serait morte. Il lui faut le chaos de ces franges. »**<sup>728</sup>

Les préoccupations entre Maryse Condé et Patrick Chamoiseau ne sont pas les mêmes : c'est la fin du règne et le début de l'exode dans *Les derniers rois mages*, contre les conséquences de la colonisation, le conflit entre tradition et modernité dans *Texaco*. Pour symboliser le tragique dans l'espace-temps, Simone Schwarz-Bart aborde la thématique de la conquête dans *Ti Jean L'horizon*. Le récit allégorique de Maïari évoque, sous forme de conte, l'histoire poignante du « *roi qui perdit les yeux dans un combat contre l'envahisseur.* »<sup>729</sup> Le peuple dominé était obligé de quitter la terre des ancêtres, mais un « esprit » apparut en songe le roi vaincu « *lui promettant de les conduire dans un pays qui serait leur nouvelle terre.* »<sup>730</sup> Dans ce roman, histoire coloniale et espace tragique ne s'excluent pas. Ils se croisent dans la structure narrative et révèlent les guerres tribales qui ont précédé l'occupation coloniale. Maryse Condé développe des caractéristiques opposées dans *Desirada* : le contexte social, géographique et temporel de l'île de la

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>726</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 249.

<sup>727</sup> *Ibid.*

<sup>728</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op.cit.*, p. 203.

<sup>729</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 137.

<sup>730</sup> *Ibid.*

Désirade semble bouleversant. La psychologie de Nina révèle tout le drame quotidien, qui achève le récit à la répugnance de la vie, à l'appel de la mort. L'angoisse que provoque le milieu amène le personnage à se résigner : « *je n'ai plus beaucoup de temps à attendre sur cette terre. La nuit, j'entends la mort qui affûte ses grands couteaux.* »<sup>731</sup> La Guadeloupe suscite le « pessimisme » de Nina ; et avec beaucoup d'amertume, elle condamne le temps émouvant : « *Pour moi, la vie a commencé de la même façon que pendant l'esclavage.* »<sup>732</sup> Le lecteur est confronté à cette particularité déroutante de la littérature antillaise, qu'on découvre dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart: les espaces romanesques formes des territoires impossibles, leur concordance avec le temps modifie l'action, transforme les événements et influence le parcours des personnages : « *nous vivons dans une diversité de temps et d'espaces qui révèlent une diversité de cultures.* »<sup>733</sup> Dans le contexte des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, la « diversité » produit des conséquences à l'intérieur de la narration qui évolue selon l'ordre, la chaîne de l'espace et du temps.

## B. La concordance de l'espace et du temps dans la suite des événements

---

La transformation des récits dans les œuvres littéraires de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart s'accorde à l'espace-temps. Le schéma narratif repose sur les étapes du récit : au début, la situation est stable, mais elle se modifie par la dégradation. La phase suivante entame la recherche, c'est pour rétablir la stabilité initiale. Dans cet ordre narratif, apparaissant dans *Traversée de la Mangrove, Pluie et vent...*, *Moi, tituba sorcière...*, *Desirada*, *Les derniers rois mages*, *Un plat de porc...* et *Ti Jean L'horizon*, on repère trois modes d'enchaînements, mêlant l'espace-temps à l'évolution des événements :

- a. L'âge d'or et le pays originel
- b. La chute du temps et la perte de l'espace natal
- c. La reconquête du temps et de l'espace perdus

L'âge d'or, la chute, et la reconquête traduisent des périodes, subordonnées au pays natal, à la perte de celui-ci et à sa recherche. Le temps de l'Eden est aboli par la chute irrémédiable. Et la déchéance morale hante les personnages chassés hors du temps mythique ou paradisiaque. Un troisième temps marquera la lutte pour le retour au paradis, au pays d'autrefois, c'est le temps de l'identité antillaise, qui ramène l'analyse à la problématique générale du travail.

### a. L'âge d'or et le pays originel

L'âge d'or marque l'unité et l'harmonie du temps historique et personnel avec le pays

<sup>731</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 183.

<sup>732</sup> Ibid.

<sup>733</sup> Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, Paris Editions Gallimard, 1997, pour la traduction française, p. 53.

originel, dans le sens du pacte primordial entre les personnages et l'univers liminaire. L'équilibre de la période de béatitude et des endroits enchantés, s'il existe dans presque tous les romans du corpus, traduit, ailleurs, des réactions de quelques personnages, n'ayant jamais connu la stabilité. Reynalda, l'héroïne de *Desirada*, ne se souciait en aucun cas de l'âge d'or ; le royaume d'enfance, elle l'efface dans la psychologie, les souvenirs qu'elle évoque traduisent le déséquilibre, non seulement affectif, mais naturel, géographique, social et culturel. Le temps idéal et créole fait défaut dans *Desirada*, et Maryse Condé, en renversant le schéma narratif de Greimas<sup>734</sup>, montre Reynalda réussir dans un autre espace-temps, symbolisant la sanction positive de son parcours. Le pays natal, espace douloureux, décevant et triste de « *cette pauvre malheureuse [...] sans souliers, ni bonnes robes, ni livres neufs, ni cahiers avec des protégés-cahiers* »<sup>735</sup>, débute *Desirada* par l'échec : le roman s'ouvre sur le manque qui projettera l'héroïne hors de la surface familière. Mais avant le déplacement, Maryse Condé avait fabriqué psychologiquement Reynalda. Dans la communauté de La Pointe, seul un membre avait osé désavouer l'union, critiquer les modes de vie, repousser l'espace, et blâmer le temps quotidien, qui ravissaient les autres : « *Reynalda laissa dans les esprits le souvenir d'une fille excentrique et maussade qui n'avait pas voulu se contenter du lot commun.* »<sup>736</sup> Reynalda avait réussi à contester l'âge d'or, contrairement aux habitants de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove*, fascinés par le temps idyllique, croyant vivre éternellement dans l'âge d'or, en s'enfermant dans leur île. Même Cyrille le conteur, voyageant en Afrique, était retourné, hâtivement, en Guadeloupe, convaincu de l'espace unique et indispensable que représente Rivière au Sel. On comprend mieux leur refuge dans la temporalité, presque mythique, qui gangrène davantage les mœurs sociales, culturelles, puisque ailleurs, hors de l'île, la vie continue, alors que le temps, formidable pour eux, s'immobilise à l'intérieur. Le temps du rêve, le temps de souffrance, le temps de l'angoisse et de l'exil, le temps de la mort, se joignent pour engendrer les mêmes qualités du territoire plus que légendaire. Chose remarquable et frappante, le cycle du temps paradisiaque ne se rompra pas, car ni l'arrivée de Francis Sancher, ni sa mort, ni les Haïtiens, venus cherchés du travail, ne briseront leurs illusions qu'ils prennent pour réalité. Les habitudes continuent, les habitants considèrent la mort de Francis Sancher comme un épisode, la venue des touristes, une invasion. Rosa, mère de Vilma, ne sort-elle pas du lot, en osant critiquer, comme Reynalda dans *Desirada*, les obsessions de vivre le temps ancestral, dans le village qu'il faut protéger :

**« Aujourd'hui, Francis Sancher est mort. Cela n'est une fin que pour lui. Nous autres, nous vivons, nous continuons de vivre comme par le passé. Sans nous entendre. Sans nous aimer. Sans rien partager. »**<sup>737</sup>

<sup>734</sup> Dans l'ouvrage, *Algirdas Julien, Du Sens*, Paris, Seuil, 1983. Greimas établit le schéma narratif selon quatre phases : la manipulation, la compétence, la performance et la sanction. Le personnage, au début, a une mission qu'il cherche à accomplir, il peut soit réussir soit échouer, c'est la sanction, la phase clôturant le récit.

<sup>735</sup> Maryse Condé, *Desirada*, pp. 63-64.

<sup>736</sup> Ibid., p. 21.

<sup>737</sup> **Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 171.**

La particularité des textes de Maryse Condé, c'est qu'elle construit dans les intrigues le personnage rebelle, qui bouleverse l'ordre, s'oppose à la croyance populaire, et examine les mentalités. Rosa interprète la mort de Francis Sancher, celle-ci devrait créer la transition entre les temps, passé et présent, les symboles de l'espace. Ce devrait être l'occasion d'outrepasser le temps « fameux », afin d'affronter l'insularité, le métissage et l'interculturel ; mais aussi d'oublier l'âge d'or et le pays originel. Simone Schwarz-Bart, si elle les a retenus dans *Ti Jean L'horizon*, c'est pour expliquer la vie antillaise. En travaillant sur les thèmes de l'héroïsme oral, des guerres tribales, et du retour au pays natal, Simone Schwarz-Bart, contre le modèle ironique de l'âge d'or dans *Traversée de la Mangrove*, développe les origines antillaises. Dans *Ti Jean L'horizon*, le récit onirique n'explore le pays d'autrefois que pour produire la vie présente. La fin de l'âge d'or, celle également du voyage en Afrique, n'est que le début du commencement. Le retour du héros au pays natal, la Guadeloupe, est triomphal, son expérience, favorable à la communauté de Fond-Zombi :

**« Mais il voyait maintenant, nostr'homme, que cette fin ne serait qu'un commencement ; le commencement d'une chose qui l'attendait là, parmi ces groupes de cases éboulées, ces huttes, ces abris de fortune sous lesquels on se racontait à voix basse et l'on rêvait, déjà, on réinventait la vie, fiévreusement, à la lueur de torches simplement plantées dans la terre... »**<sup>738</sup>

Quelques-uns des thèmes développés dans *Ti Jean L'horizon*, et qui posent le problème du pays natal dans *Traversée de la Mangrove*, traduisent les illusions de Djeré dans *Les derniers rois mages* de Maryse Condé. Si *Ti Jean*, en explorant le temps des légendes guerrières, prouve aux Antillais les coutumes barbares de leurs Aïeux, Djeré dans *Les derniers rois mages* est envoûté par les légendes populaires, la période des épopées :

**« De ce jour, enfermé du matin au soir, il griffonna sur des cahiers d'écolier. Il n'obéissait à aucune ambition, à aucun désir précis. Simplement, quand il se replongeait dans le court passé qu'il avait connu auprès de son père et le couchait en écriture, il se sentait mieux, libéré de ces envies qui un jour s'il n'y faisait attention le feraient en finir avec quelqu'un, homme ou femme, il ne savait pas, et se retrouver au fin fond de la geôle. »**<sup>739</sup>

Voilà qu'il retrouve, une fois plongé dans l'écriture, l'âge d'or ; le chemin rattrapé, menant au royaume paternel, est l'objet précieux qu'il ne faut pas négliger :

**« Quand enfin je retrouvais mon chemin, je me blottissais contre l'épaule de mon père en souhaitant que ce temps ne finisse jamais, comme si je sentais que j'allais bientôt le perdre et que je ne serais plus pour personne le fils de la Panthère. »**<sup>740</sup>

Contrairement à *Ti Jean*, Djeré oublie le monde créole ; dans le Cahier numéro un, il redécouvre les « *Origines* », les « *Totem et Tabou* » dans le numéro trois, et « *l'incendie d'Abomey* » dans le numéro sept, le dernier. Son univers mental, troublé par les « *Esprits*

<sup>738</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 286.

<sup>739</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 82.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p.94.

qui détiennent tous les pouvoirs de l'Univers »<sup>741</sup>, est brouillé : les prouesses de son Ancêtre Tadjò le vaillant chasseur, qui connut une mort tragique, Djeré s'en glorifie :

**« Un Génie qui avait pris la forme d'une mouche avait pénétré par son oreille gauche jusqu'à son cerveau qu'il mangeait doucement. Au bout de plusieurs jours de souffrance, de délire et de folie, Tadjò mourut. »**<sup>742</sup>

Ce cas de figure, Simone Schwarz-Bart le décrit, de façon différente, dans *Un plat de porc...*, on sait que l'âge d'or et le pays natal expriment la période de l'enfance, celle de Mariotte : « le cargo de Guyane m'éloignait pour l'éternité de moi-même... »<sup>743</sup> Le bateau, symbole du voyage, du mouvement, est parallèlement la fuite de l'enfance, mais Mariotte a réinventé les origines dans les évocations poétiques, qui transplantent la Martinique, l'espace autochtone, dans le présent et l'imagination :

**« J'ai commencé à me rapprocher doucement de la Martinique, à petits coups de reniflements, à petits coups de paupières, à petits coups de nageoires véloces qui remuaient par brasses toute l'eau fangeuse contenue dans mon crâne... »**<sup>744</sup>

Le récit, célébré par le lyrisme de l'enfance, fait penser à Saint John Perse et Léopold Sédar Senghor, des poètes d'origine antillaise pour le premier, d'une famille Béké, et sénégalaise pour le second ; ils ont chanté leur enfance dans des poèmes écrits alors qu'il se trouvaient dans la patrie adoptive, la France. La chute du temps inspire leur poésie, qui évoque aussi l'espace perdu dans *Enfance* de Saint John Perse, et la chute du temps d'autrefois dans *Royaume d'enfance* de Senghor.

## **b. La chute du temps et la perte de l'espace natal**

Le rappel des notions de Chute et de Perte dans le contexte religieux, pourrait éclairer leurs particularités littéraires dans les textes de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Liée au temps, consubstantielle à l'histoire de l'humanité, la chute entretient avec la religion des liens. Les textes sacrés prouvent son importance, symbole de la dégradation de l'Homme, notamment dans des histoires bibliques. L'*Ancien Testament* glose la chute du peuple d'Israël, dépossédé de la terre des Aïeux, alors que la *Genèse* mentionne l'exil originel d'Adam et Eve, tentés par Satan, exclus du Paradis, pour avoir désobéi au pacte sacré. Les œuvres littéraires en feront une source d'inspiration. La littérature occidentale, par exemple, en abordant le thème biblique de la chute du temps, de la perte de l'espace parfait, étudie l'éternelle question de la condition humaine. La chute engendre dans les œuvres littéraires le temps de lutte, d'aspiration à la grandeur, de même, dans la décadence de l'Homme, l'humanité est vouée à la tentation, au mal. *Les Métamorphoses*<sup>745</sup> d'Ovide consacre un extrait au tragique destin d'Icare, qui a voulu s'approcher par l'ambition démesurée de la lumière du Ciel. Sa chute est à la mesure de son ambition, il tombe et périt.

<sup>741</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 155.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>743</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 82.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 83.

Dans le contexte des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, les traditions bibliques ne peuvent pas expliquer la fin des temps, la perte de l'espace coutumier. L'Histoire des Antilles avait engendré la dégringolade ; les conséquences psychologiques de l'esclavage étaient, entre autres, la perte de l'espace-temps profond et lointain, l'isolement, la séparation avec les siens. Edouard Glissant parlait déjà de « *cataclysmes primordiaux* »<sup>746</sup> et de « *désordre colonial* »<sup>747</sup> qui marquèrent le début de la chute, la période de désaffection, de lutte et même de révolte. La fiction romanesque de nos auteurs retrace, à l'intérieur de la narration, des caractéristiques de la descente ; mais Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart entravent la logique de l'histoire, en rompant la chaîne des événements, la dégradation et la perte, telles qu'elles apparaissent dans les structures sociales de l'esclavage.

Dans *Moi, Tituba sorcière...* la décadence de l'héroïne pourrait signifier la chute du temps, mais celle-ci est incomplète, le rachat efface la disgrâce de Tituba. Maryse Condé semble dénaturer la « dialectique » de l'histoire, car l'échec des insoumis était inévitable : les esclaves pouvaient changer de propriétaire, et de maître en maître ils n'auraient pu manquer de perdre, malgré la révolte, le pays natal, sorte de mirage. Cette structure est inversée dans *Moi, Tituba sorcière...*, le dénouement aboutit au temps rétabli après la perte. Celle-ci engage l'héroïne dans la recherche, à l'issue de laquelle elle retourne à son île, la Barbade. La prison et la séparation, conséquences du déclin, préparent Tituba à l'action, mais le combat verbal, arme de tous les exilés, caractérise sa démarche ; elle regrette le paradis perdu par des mots qui, loin de taire sa peine, laissent apercevoir des images qui symbolisent la Barbade, figurée par « la case » avant la ruine et la privation du temps et de l'espace :

**« Je revis la case où j'avais passé des jours heureux, dans cette solitude qui, je m'en apercevais à présent, est le bienfait le plus haut. Elle n'avait pas changé ma case ! A peine un peu plus bancale. A peine un peu plus moussue. La tonnelle de pomme liane était chargée de fruits. »**<sup>748</sup>

Tituba clôt la divagation par des notes beaucoup plus touchantes, elle nomme l'objet de la protestation : « *Pays, pays perdu ? Pourrais-je jamais te retrouver ?* »<sup>749</sup> À quelques exceptions près, elle rappelle Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé. L'effondrement et la recherche du pays d'origine, précipitent Francis Sancher dans le tombeau de Rivière au Sel. La création de l'intrigue démontre la dégradation éternelle du temps et de l'espace, car Francis Sancher est déshérité, n'ayant pas d'origine stable et connue, l'on ne saura jamais s'il est Cubain, Africain, Antillais ou Européen,

<sup>745</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, « Dédale et Icare », Livre VIII, V183-235, Paris, Collection « Contes, légendes et récits », Editions Flammarion, 2003.

<sup>746</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, op. cit., p. 35.

<sup>747</sup> Ibid..

<sup>748</sup> **Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 126.**

<sup>749</sup> Ibid.

tellement qu'il a parcouru toutes ces régions. La fuite du temps agrandit ses ambitions, mais la sanction négative résulte du désir de « traverser la mangrove », envie taboue et coupable, car on ne traverse pas la mangrove. En revenant au lieu de crime, histoire d'effacer la faute commise par son ascendance, partisane de la servitude, Francis Sancher avait creuser sa tombe : son audace est condamnable ; en s'élevant plus haut que les habitants de Rivière au Sel, qu'il intriguait, ces derniers assistent, ironie du sort, à ses funérailles :

**« Oui, c'est sa mort qu'il attentait, assis sur ce tronc couvert de mousse, une colonie de fourmis toc-toc s'affairant inlassables et fiévreuses entre ses pieds. »**

750

Maryse Condé symbolise la chute, le temps et l'espace par la mort, abandon irrémédiable de tout ce qui était possédé ; même la fin du roman, du temps narratif, coïncide avec l'enterrement du personnage défunt. On relèvera la distance entre *Traversée de la Mangrove* et *Pluie et vent...*, par rapport aux formes littéraires de la chute que les auteurs exagèrent, et qui expliquent la décadence morale et sociale. Maryse Condé avait occulté ce scénario dans *Traversée de la Mangrove*. Le personnage de Télumée s'inscrit dans le « stéréotype » des victimes de la déchéance, de la chute, et dans la lignée des Lougandor, braves et combattantes femmes créoles, prisonnières du temps des ruines, celui de l'esclavage. Mais ce rôle est contourné par le fait qu'il est joué par plusieurs protagonistes, en l'occurrence Amboise ; de leurs conversations palpitantes, ressort le thème de la déchéance historique :

**« Nous parlions souvent de la chute du nègre, de ce qui avait eu lieu dans les temps anciens et se poursuivait, sans que nous sachions pourquoi ni comment. »**

751

Aussi ce rôle est-il accompli jusqu'à son extrême, quand quelques passages de *Pluie et vent...* amplifient l'expérience de Télumée par des « méditations » sur la chute primordiale, sur le temps maudit, douloureux, comme si les personnages assistaient à l'éternel retour de la malédiction :

**« Chaque jour, j'endossais ma robe de cannes, ma seconde peau, deux sacs de farines assouplis par les lessives et tout imprégnés de ma transpiration. »**<sup>752</sup>

Voilà pourquoi Simone Schwarz-Bart a créé dans *Pluie et vent...* et *Un plat de porc...* des schémas presque conformes, rattachés à des images sur le cosmos qui s'effondre progressivement, et qui entraîne la décrépitude des valeurs antillaises. En composant le récit à la première personne dans *Un plat de porc...*, Simone Schwarz-Bart enferme son lecteur dans la conscience hallucinée et trouble de Mariotte qui exprime des sensations nées du désordre cosmique. Le propos de l'auteur est double : au tableau sombre de l'hospice, miroir de la vieillesse, donc de la chute du temps, s'ajoute, comme dans *Pluie et vent...*, des raisonnements de Mariotte qui raccommode avec beaucoup d'imagination le monde détruit, à travers la métaphore de l'âge :

---

<sup>750</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 156.

<sup>751</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 219.

<sup>752</sup> Ibid.

**« J'avais beau l'implorer avec des mots de petite fille, et ceux de la vieille femme que j'étais devenue- bien plus âgée qu'elle ne le fut à sa mort- elle se refusait obstinément d'apparaître à mes yeux au grand jour, devant la case entourée de végétation et comme croulante maintenant de soleil !... »<sup>753</sup>**

Tantôt posant la question de la disparition du temps, tantôt déplorant la suppression de l'espace habituel, les réflexions de Mariotte conduisent à des plaintes ; la narration ne se fonde plus sur la réalité créole, mais sur la question morale de la distance entre l'être et le monde, rapprochant Mariotte de Télumée. Mais dans *Pluie et vent...*, les personnages participent aux rapports ; Télumée, en même temps qu'elle réfléchit sur l'éloignement, rappelle ses expériences, nées de sa confrontation avec le contexte inverse de l'espace-temps créole du roman :

**« Le mal était sur terre bien avant l'homme, et il demeurerait après l'anéantissement de la race humaine. Ainsi, telle qu'elle se présentait, l'affaire dépassait infiniment le cadre du morne La Folie »<sup>754</sup>**

Simone Schwarz-Bart détache les liens entre les personnages : Mariotte échappe in extremis au contexte dans lequel l'auteur avait démontré l'époque de Tituba, victime, en terre martiniquaise et créole, de la faute originelle, du péché d'être esclave.

### **c. La reconquête du temps et de l'espace perdus**

Dans cette approche littéraire, le rattrapage du temps d'autrefois se croise à la recherche de l'espace perdu. La reconquête ne paraît pas l'exaltation du passé, ni la frénésie de la Terre créole, elle est leur affirmation ; mais dans cette démonstration, Maryse Condé rejoint Simone Schwarz-Bart : c'est pour exprimer le désir des personnages de fonder la réalité, ou en tout cas de l'imposer, grâce à leurs imaginations. Cette réalité-là est romanesque, en conséquence l'univers réinventé présente des caractéristiques du temps et de l'espace, non pas ceux créés par les auteurs, mais convoités par les personnages. Les êtres de *Pluie et vent...*, *Moi, Tituba sorcière...*, *Ti Jean L'horizon*, *Desirada*, *Traversée de la Mangrove*, *Les derniers rois mages* et *Un plat de porc...* présentent la particularité d'être des « anges » révoltés, parce qu'échappant à l'autorité de leurs « créateurs », et cherchant à imposer leur propre communauté mentale, temporelle, spatiale. On peut développer l'affirmation en analysant, pour chaque roman, le combat engagé entre les structures de l'espace-temps construites par les auteurs, et l'imaginaire des personnages, doubles des auteurs, et poètes à leur style, qui poursuivent des réalités différentes.

Dans leurs récits fragmentaires, parce que soutenu par des souvenirs incertains et inachevés, les personnages de *Traversée de la Mangrove* se souviennent de l'existence guadeloupéenne passée, qu'ils opposent à leur présent de villageois, enfermés dans la routine, éloignés du monde, tout comme les habitants de la petite communauté protestante de Griffin Creek dans le roman d'Anne Hébert, *Les fous de Bassan*<sup>755</sup>. Aussi

<sup>753</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 85.

<sup>754</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 239.

<sup>755</sup> Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

respectueux des coutumes et des commandements que les habitants de Rivière au Sel, les « fous de Bassan » s'enferment dans le temps quotidien pour tous les villageois, et biblique pour le Révérend Nicolas Jones. Dans le temps religieux, il trouve la béatitude, la raison de vivre :

**« Il ne fallait pas écrire cela il y a quatre siècles et laisser la parole adressée aux Corinthiens faire son chemin, à travers le temps et l'espace, jusqu'à moi, Nicolas Jones, fils de Peter Jones et de Felicity, née Brown, légitimes descendants de Henry Jones et de Maria Brown, tous deux échoués, un jour de juin 1782, sur la grève de Griffin Creek, fuyant la révolution. »**<sup>756</sup>

Cette reconquête du temps biblique, est le prétexte pour défendre l'espace du village, et les sermons du Révérend ne traduisent que la force de consolider les liens entre les habitants, pour ne pas abandonner leur milieu. Des moyens oratoires semblent nécessaires, car comme Xantippe dans *Traversée de la Mangrove*, Nicolas Jones rappelle les origines du village, sa création, ses premiers habitants, son histoire. L'évocation contribue aux ambitions du Révérend : sauvegarder l'espace condamné à la disparition et à la différence :

**« Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine. Toutes les bêtes à fourrure et à plumes, à chair brune ou blanche, les oiseaux de mer et les poissons dans l'eau s'y multipliaient à l'infini. »**<sup>757</sup>

D'un ton différent et plus intime, Xantippe ne cache pas les secrets de Rivière au Sel, étant le seul à connaître les provenances des habitants, le nom des arbres, lianes, rivières qui parcourent le village ; et comme le Révérend, il réconcilie les personnages avec leur univers, temporel et spatial :

**« En un mot, j'ai nommé ce pays. Il est sorti de mes reins dans une giclée de foutre. Longtemps, j'ai vécu ma vie, au creux des ananas bois, remplissant mon ventre de la sève des arbres. Parfois, j'étais fatigué de planer sur ces perchoirs et je descendais dans les savanes parmi les cannes en fleur. »**<sup>758</sup>

Les villages, Rivière au Sel et Griffin Creek, ont quelque chose de particulier en commun : les cadres rappellent le temps tragique, évoqué antérieurement, et de ce fait ils suggèrent le combat du Révérend et de Xantippe pour reconquérir les événements, et les accumuler dans le présent ; mais la mort de Francis Sancher, d'une part, et la disparition « mystérieuse » des cousines germaines, Olivia et Nora Atkins, d'autre part, bouleversent le temps et l'espace des romans, *Traversée de la Mangrove* et *Les fous de Bassan*. Voilà pourquoi les deux personnages, emblématiques, analysent les tragédies précédentes, comme s'ils voulaient apaiser la clameur, exorciser la peine des villageois, en leur rappelant les temps perdus, dans le ton des sermons funèbres :

**« Il suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek. Quelques survivants persistent encore, traînent leurs pieds de l'église à la**

<sup>756</sup> Ibid. p. 24.

<sup>757</sup> Ibid., p. 14.

<sup>758</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 242.

**maison, de la maison aux bâtiments. De robustes générations de loyalistes prolifiques devaient aboutir, finir de se dissoudre dans le néant avec quelques vieux rejets sans postérité. Nos maisons se délabrent sur pied et moi, Nicolas Jones, pasteur sans troupeau, je m'étiolo dans ce presbytère aux colonnes grises vermoulues. »**<sup>759</sup>

La réponse de Xantippe est d'autant plus pathétique qu'elle préserve l'énigme sur les auteurs du crime ; et dans cette atmosphère de deuil, les fragiles ne sont que plus apeurés, d'autres commenceront, probablement, à dédramatiser la mort de Francis Sancher :

**« Car un crime s'est commis ici, ici même, dans les temps très anciens. Crime horrible dont l'odeur a empuanti les narines du Bon Dieu. Je sais où sont enterrés les corps des suppliciés. J'ai découvert leurs tombes sous la mousse et le lichen. J'ai gratté la terre, blanchi des conques de lambi et chaque soir dans le serein je viens là m'agenouiller à deux genoux. »**<sup>760</sup>

Les contextes des littératures francophones, antillaise et québécoise, sont différents, mais on retrouve la même quête du temps et de l'espace perdus ou menacés, à cause du métissage des valeurs, des mœurs, des habitudes et des individus. On comprend mieux le Révérend Nicolas Jones dans *Les Fous de Bassan* qui construit, malgré la ruine de Griffin Creek, « une annexe au presbytère et d'y installer une galerie des ancêtres, afin d'affirmer la pérennité de mon sang. »<sup>761</sup> Ou bien Emile Etienne, l'historien qui voulait écrire dans *Traversée de la Mangrove*, les « souvenirs gardés au creux des mémoires »<sup>762</sup>, et parcourir toute la Guadeloupe pour « recueillir toutes ces paroles qu'on n'a jamais écoutées... »<sup>763</sup> *Traversée de la Mangrove* et *Les fous de Bassan* éclairent les autres romans : *Pluie et vent...*, *Ti Jean L'horizon*, *Les derniers rois mages*, *Desirada* et *Moi, Tituba sorcière...* Mais ces derniers présentent des personnages qui partagent, tous, l'envie de retourner à la terre des origines, et ils n'ont pas besoin de sermons ni d'être guidés. Toutes les images littéraires s'avèrent fondamentales à la reconquête, même les plus exotiques dans *Un plat de porc...* : « Le goût imaginaire de la nourriture de chez moi brûlait si fort que je me suis mise à gratter ma gorge, jusqu'au sang, pour l'extirper... »<sup>764</sup>

Ou les plus plaintives dans *Pluie et vent...*, quand Télumée regrette les belles époques « où Fond-Zombi s'étira, fleurit et rayonna. Un petit vent de prospérité flottait sur le village, les champs de cannes s'étendaient, des champs nouveaux se défrichaient... »<sup>765</sup> C'est la

<sup>759</sup> Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, op.cit., pp. 13-14.

<sup>760</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, pp. 244-245.

<sup>761</sup> Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, p.14.

<sup>762</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 237.

<sup>763</sup> Ibid.

<sup>764</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 139.

<sup>765</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 139.

fiction dans *Desirada* qui donne des images poétiques, créant le métissage de l'espace-temps, et la distance vis-à-vis du présent que creusent les personnages : « *En ce temps-là, la Guadeloupe vivait portes et fenêtres ouvertes, et la vie coulait vers sa fin, limpide comme l'eau d'une rivière.* »<sup>766</sup>

Autre caractéristique de la conquête de l'espace et du temps perdus : Ti Jean *L'horizon* de Simone Schwarz-Bart s'ouvre sur l'allégorie de l'identité antillaise passée. Mais l'allusion se lit dans les structures de l'espace et du temps qui évoquent, en quelque sorte, des mondes inconnus, puisqu'ils sont rêvés. L'auteur pénètre dans la psychologie du personnage, qu'il plonge dans l'univers cosmique, mais qui porte ses racines identitaires, parce que, dans ses hallucinations, Ti Jean avait rencontré Wadamba l'Ancêtre. Les aventures mystérieuses semblent le prétexte pour apostropher le temps passé dans la littérature antillaise. Simone Schwarz-Bart, comme n'importe quel écrivain antillais, cherchant les racines culturelles et identitaires, ne pourrait manquer de situer dans *Ti Jean L'horizon*, roman oral, le peuple, l'espace antillais, le temps créole par rapport aux précédents : « *des éternités derrière les éternités, des montagnes nouvelles derrière les montagnes et des peuples différents qui se succédaient sans fin, telles les vagues de la mer* »<sup>767</sup>

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart accordent donc à l'espace et au temps de leurs romans une dimension littéraire, faisant de ces catégories des composantes essentielles l'identité antillaise. Comment en pourrait-il être autrement, si toutes les questions abordées par les auteurs, la résolution des personnages de reconquérir l'espace-temps, sont une mise en exergue du registre de l'identité ? On sait que tout exilé désire constamment le retour dans son pays natal, à la terre des origines culturelles, pareillement tout déplacé veille à la nostalgie du terroir natal, du temps perdu, symbole de son identité, de là celle de la communauté. La confusion des lieux et des temps dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, mais aussi leur description transparente, et presque réaliste, revêtent un sens littéraire : c'est le tableau de la littérature antillaise. La lutte des personnages, pour retrouver la place convenable dans la société romanesque, offre la lecture du combat littéraire des auteurs, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart qui cherchent à s'imposer dans la société antillaise, et qui affirment par là leur engagement non pas politique ni idéologique mais littéraire. D'où les situations dramatiques, les actions qui engagent les personnages à la recherche de la conscience de soi, dans un univers spatio-temporel quasiment celui des Antilles. Ce qu'il faut remarquer, c'est la préoccupation des auteurs, proche de celle d'autres écrivains antillais, Gisèle Pineau, Patrick Chamoiseau, Ernest Pépin, Daniel Maximin ; car il ne faudrait pas perdre de vue que la littérature antillaise est avant tout une « parole » proférée et écrite, une « voix » qui s'élève pour dire et nommer le pays. C'est pourquoi le temps de l'action romanesque, en se transformant en instant de quête, suggère l'autre conquête menée par les auteurs, notamment Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart: la recherche littéraire, du moins de l'identité littéraire. On s'en aperçoit au fil des pages de chaque roman. Le temps se dédouble, car la durée des aventures, la période des événements, préfigurent le temps

---

<sup>766</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 162.

<sup>767</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 160.

---

de « l'écriture », qui rappelle à chaque lecture profonde la littérature antillaise. C'est le temps des événements racontés qui éclaire la présence des auteurs, leur imaginaire. Celui-ci oriente l'analyse vers la création. Les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart présentent des caractéristiques par rapport à leurs formes narratives, qui révèlent le mélange des traditions littéraires, la fusion des écritures, et qui dépassent les thèmes, l'histoire, l'espace-temps simplement pour les métisser avec des formes stylistiques et imaginaires.



## TROISIEME PARTIE : La création de formes d'écriture métissée

L'identité antillaise, première matière des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, ne sera pas le dernier soubassement des œuvres, elle est enfouie à l'intérieur des formes d'écriture métissée. Au mélange stylistique que génère pieusement la plume enchantée de Mariotte: « *Le sang du Bon Dieu coule comme la rivière Capote: il saute une pierre, enfile un pré...* »<sup>768</sup>, s'ajoutent les influences littéraires subies par les auteurs. Les romans du corpus s'imposent non seulement par les thèmes de l'identité, mais aussi par l'écriture qui fait de chaque page, de chaque récit des chambres d'échos et de résonances de voix littéraires nombreuses. Ce que l'on admire particulièrement, c'est l'aventure comme forme imaginaire d'écriture et de narration, les évocations hasardeuses et recherchées parcourent beaucoup de styles. En décrivant l'errance des personnages, Simone Schwarz-Bart promène son imaginaire : « *Un sentier s'offrit à lui au milieu de cette désolation* »<sup>769</sup>, on reconnaît le héros égaré en pleine campagne, au milieu de la nuit sans étoiles, mais l'imaginaire de l'auteur et l'âme de Ti Jean défient les ténèbres, le sentier, chemin du héros et de l'écriture, « *conduisait à une caverne profondément encastrée dans la falaise et où régnait une luminosité plus vive qu'à l'extérieur.* »<sup>770</sup> Le métissage littéraire, en voulant nommer « la parole de la nuit », aboutit à la définition

<sup>768</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 111.

<sup>769</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 208.

originelle du métis, mélange de couleur, de sang, de mentalité. Les aventures signalent la rencontre de l'ombre et de la lumière, Simone Schwarz-Bart recherche l'écriture métissée même au plus profond des descriptions : « *Puis la caverne se referma en une gorge étroite, qui déboucha subitement sur une vaste salle éclairée par un feu de bois.* »<sup>771</sup>

*Traversée de la Mangrove, Pluie et vent...*, *Moi, Tituba sorcière...*, *Ti Jean L'horizon, Un plat de porc...*, *Desirada* et *Les derniers rois mages*, reflètent des images frappantes, colorées, métaphoriques, décrites tout au long des enchaînements narratifs, carrefours de styles différents, de traditions littéraires opposées. Les auteurs ont symbolisé l'identité créole comme motif littéraire qui dégage des représentations si mêlées qu'elles paraissent dénaturées mais significatives: l'identité perd sa vraie valeur qu'elle tenait de la réalité de Fond Zombi, des rituels de Rivière au Sel, du « *vacarme d'enfer* »<sup>772</sup> pendant le Carnaval de La Pointe dans *Desirada*, et de la misère tragique des paysans qui « *tissaient de longs linceuls de coton* »<sup>773</sup> dans *Moi, Tituba sorcière...* Elle se transforme en évocation littéraire, fondée sur le langage et les images ; les nombreux tableaux pittoresques dans *Traversée de la Mangrove*, les hallucinations narratives dans *Un plat de porc...*, les parenthèses et les allusions dans *Pluie et vent*, tout porte à croire que les auteurs ont bâti les thèmes identitaires dans l'écriture métissée. Cette dernière mobilise les ruses et les astuces qui enjolivent les romans, et qui superposent à l'intérieur de la narration des modèles et des paysages littéraires. La crise du personnage antillais, les structures constamment renversées et éclatées, l'assemblage des récits, et le renouvellement du langage littéraire créolisé, prouvent la « modernité » des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart:

**« La modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible. Ainsi l'on retrouve dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. »**<sup>774</sup>

Aux Antilles, cohabitent deux langues, le français, langue coloniale et le créole, langue locale née du mélange de patois africains avec des mots français. Chaque langue véhicule une identité intrinsèque, et exprime une culture profondément enracinée dans les habitudes de la communauté. La conséquence immédiate de cette « diglossie » est la valeur métaphorique des langues au goût de l'écrivain antillais. Les dialectes de chaque île des Caraïbes s'affrontent dans les romans antillais, selon la provenance des personnages. L'œuvre littéraire est le produit non pas toujours achevé du langage dissemblable selon les écrivains, tous les auteurs antillais ne pratiquent pas le métissage littéraire, et le rapport avec les langues d'écriture est une particularité de la littérature antillaise. On distingue aux Antilles l'existence de deux littératures parallèles qui

<sup>770</sup> Ibid.

<sup>771</sup> Ibid.

<sup>772</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 15.

<sup>773</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 189.

<sup>774</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 31.

expriment, malgré tout, des réalités culturelles similaires: la littérature créolophone d'expression créole et la littérature francophone d'expression française. Les romans de Raphaël Confiant, *Marisosé*<sup>775</sup> et *Jik déyé do Boudye*<sup>776</sup> sont écrits en créole, sans recours nécessaire au lexique français, sans altération du sens littéraire que recherchait l'auteur. Dans *Texaco* et *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau, français et créole se côtoient dans les structures narratives : l'auteur se situe dans des domaines linguistiques et littéraires autant différents qu'ils révèlent le métissage. Quelques romans de Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, *La vie scélérate*, sont écrits intégralement en français, sans recours au lexique créole. Ce roman-là, *Moi, Tituba sorcière...*, est-il inévitablement créole ou antillais, si la langue d'emprunt, le français, en est le moyen d'expression ? Voilà une forme de métissage, car au départ le texte est écrit exclusivement en langue coloniale, et à l'arrivée les récits présentent des caractéristiques qui ne dénaturent le français que pour révéler une écriture remarquable, magnifique, et séduisante parce qu'elle est métissée et mélangée dans ses formes. Les écrivains antillais ont à cœur de traduire ces approches différentes, qui rendent composite l'écriture métissée. Confusion due au langage littéraire d'un tel ou tel écrivain, au style constamment particulier d'un quelconque roman des îles, pris isolément, mais qui ne pourra jamais s'opposer aux autres romans antillais. Les converges littéraires sont aussi existantes que les divergences, mais le style, une approche personnelle des langues, français et créole, serait particulier dans le contexte littéraire antillais. La littérature aux Antilles éclate les formes, accroît les écritures, diversifie le métissage littéraire.

Dans notre corpus, l'écriture métissée dépasse la problématique langue créole / langue française. Mais on ne saurait nier la présence du lexique insulaire dans les romans étudiés. Cette constance est l'empreinte de la littérature francophone, à laquelle appartiennent œuvres et auteurs choisis, la marque aussi de la distance avec la langue orale. Pour comprendre ce bouleversement indispensable, il faut voir de quelles façons l'écriture métissée se déploie dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Trois notions complémentaires et analysables structurent le métissage littéraire:

- A. Les traditions orales et créoles dans l'écriture des romans
- B. Les racines littéraires dans les romans
- C. La création de formes narratives et métissées

La reproduction de la littérature orale, et des genres oraux, peut être considérée comme une forme de métissage. L'usage particulier et même très maîtrisé de la langue créole, soutenue par la rhétorique orale, éclate les structures narratives. Quant aux racines littéraires, elles s'ouvrent sur l'Europe et l'Amérique hispanique. Avant de prétendre à l'ouverture, les romans s'enracinent d'abord aux sources créoles. Leur écriture présente des formes inattendues, allant de la représentation à la subversion des structures du roman. L'origine de ce métissage imaginaire semble la réécriture des traditions littéraires occidentales et sud-américaines, mais le contexte guadeloupéen

---

<sup>775</sup> Raphaël Confiant, *Marisosé*, Martinique, Presses Universitaires Créoles, 1987.

<sup>776</sup> Raphaël Confiant., *Jik déyé do Boudye*, Guadeloupe, Editions Ibis Rouge 2000.

particularise les adaptations:

**« Le commun dénominateur des littératures émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. »**<sup>777</sup>

Les préoccupations culturelles et les influences géographiques offertes aux auteurs traduisent leur identité littéraire. Voilà ce qui explique les points de convergence. Lise Gauvin estime la portée des langues, le sens de l'identité dans les littératures francophones.

## Chapitre premier : L'influence des traditions orales et créoles dans l'écriture

On peut détacher un fait considérable dans la littérature antillaise : elle est profondément « traversée par l'oralité », l'écriture qui la définit depuis sa naissance « pratique l'hybridation linguistique et stylistique »<sup>778</sup>. L'oralité créole peut-elle dès lors rendre compte et envahir, sans l'altérer complètement, la forme narrative et écrite que dévoile le roman ? La littérature antillaise, en témoignent les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, mélange l'oralité avec le genre romanesque, elle intègre les caractéristiques de l'oral dans l'écriture. Les formes s'opposent par les genres, elles s'affrontent par leurs structures syntaxiques. Les écrivains qui font *L'Eloge de la créolité*, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Jean Bernabé, voyaient dans l'enracinement, dans le retour aux sources orales, un moyen d'exprimer la créolité. Ils n'apprenaient pas grand-chose à Maryse Condé, qui avait auparavant trempé sa plume dans les secrets antillais emportés par le « cyclone qui a ramassé ses forces au-dessus de l'Atlantique »<sup>779</sup>. Les romans de Simone Schwarz-Bart sont antérieurs à *L'Eloge de la créolité*, car avant 1989, date de la parution de *L'Eloge...*, *Pluie et vent...*, *Un plat de porc...* et *Ti Jean L'horizon* étaient déjà publiés, et on y lisait des fables créoles.

La littérature antillaise retrouve sa source dans l'oralité, l'imitation est de l'ordre culturel ; l'art de l'écrivain oriente cette résurgence vers l'allégorique et le factice. Les formes orales transcrites dans les romans, leur contenu et leur genèse défient la continuité narrative en rompant la simplicité. L'oralité et l'écriture présentent deux esthétiques différentes, deux structures narratives distinctes, leur rhétorique est propre. Leur assortiment dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart entraîne la subversion des mémoires de l'oralité. Voici les caractéristiques orales dans les romans: le

---

<sup>777</sup> Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens, Paris, Editions Karthala, p. 67.*

<sup>778</sup> Daniel- Henri Pageaux, « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque », *Littératures postcoloniales et francophonie : Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'université de la Sorbonne Nouvelle*, op.cit., pp.83-115.

<sup>779</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p.146.

conte, la fable, les proverbes, les chants, les mythes, etc. Cet amalgame affirme le dépassement du métissage culturel, la naissance du mélange littéraire. Les textes romanesques de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart expliquent la fusion littéraire par l'émission de l'oralité dans l'écriture. A lire les romans de ces auteurs, le lecteur, qu'il soit membre de la communauté créole ou non, reconnaîtra les traces de l'oralité. Ce genre de métissage linguistique agrémenté le récit par les genres oraux. L'expression « *littérature orale narrative* »<sup>780</sup>, Roland Bourneuf et René Ouellet l'ont employée pour exprimer l'intertextualité culturelle, les interférences orales dans les œuvres littéraires: cette influence culturelle, à la lecture de *Pluie et vent...*, *Ti Jean L'Horizon*, *Traversée de la Mangrove*, exprime l'écriture métissée. Les textes médiévaux n'étaient-ils pas des réécritures de mythes héroïques, de légendes bibliques, de contes populaires, remodelés dans des formes narratives appelées roman épique, roman médiéval, roman de chevalerie. La littérature antillaise, parce qu'elle est récente et émergente, est à bien des égards la transposition des formes créoles et orales. Toute littérature, à ses origines, est liée, directement ou indirectement, à la mémoire de l'humanité. Cette commémoration garde jalousement « *traditions et croyances* »<sup>781</sup> dans l'imaginaire littéraire. La littérature antillaise semble s'inscrire dans cette tradition littéraire : les premiers textes d'une littérature, comme *l'Epopée de Gilgamesh*<sup>782</sup>, évoque la mentalité populaire, les créations collectives et imaginaires.

Les écrivains de la Négritude, comme Aimé Césaire, et ceux de l'Antillanité, à l'image d'Edouard Glissant, avaient approfondi l'héritage culturel et oral en prolongeant jusqu'à l'épuiser l'oralité dans la littérature. Cette prédisposition se consolide avec les écrivains de la Créolité, comme Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant. La position de Maryse Condé sur l'art créole semble ambiguë: elle refuse d'être située dans le mouvement de la créolité, conteste l'appellation « écrivain antillais », et rejette le communautarisme qui aliène les individus et les rend étrangers à eux-mêmes, c'est-à-dire à ce qui fait qu'ils soient des humains. L'ensemble de son œuvre forme une recherche de l'humanité. La caricature du conteur traditionnel dans *Les derniers rois mages*, la remise en cause des racines identitaires dans *Desirada*, les références littéraires et étrangères dans *Moi, Tituba sorcière...*, permettent d'approuver ses positions sur la littérature qui affranchie les frontières géographiques et réunit les cultures, les peuples, les hommes, on remarque par là les particularités du comparatisme dégagées antérieurement dans l'Avant-propos:

**« Etre Antillais, finalement, je ne sais toujours pas très bien ce que cela veut dire ! Est-ce qu'un écrivain doit avoir une identité définie ? Est-ce qu'un écrivain ne pourrait pas être constamment errant, constamment à la recherche d'autres hommes ? Est-ce que ce qui appartient à l'écrivain, ce n'est pas seulement la littérature, c'est-à-dire quelque chose qui n'a pas de frontières. »**<sup>783</sup>

Simone Schwarz-Bart, contrairement à la liberté que Maryse Condé avait retrouvée pour

<sup>780</sup> Roland Bourneuf et René Ouellet, *L'univers du roman*, op.cit., 1996, p. 16.

<sup>781</sup> Ibid.

<sup>782</sup> *L'Epopée de Gilgamesh* est un texte fondateur qui date de l'époque sumérienne. Gilgamesh, qui refuse de mourir, va à la quête de l'immortalité ; le texte recueilli sur les tablettes des scribes sumériens parle de cette épopée légendaire de Gilgamesh.

délier les liens sacrés avec l'île, ne masque pas son désir apparent de reconduire la tradition orale et créole dans *Pluie et vent...* et *Un plat de porc...*. Si, malgré cette affirmation vraisemblable, ses romans sont proches des textes de Maryse Condé, c'est parce que les deux auteurs aboutissent à des résultats littéraires quasi semblables, bien que les visées au départ de leur écriture soient opposées.

## A. La constance des genres oraux dans la narration

---

Par genre oral, le conte, la légende, le mythe et les proverbes sont désignés. Leur réappropriation éclate les structures romanesques, le roman est l'écho de l'oralité. A l'exception de *Ti Jean L'Horizon*, roman dans lequel la structure traditionnelle du conte est apparente, les autres romans témoignent d'un recours maîtrisé aux genres oraux. Le vocable « imitation » convient bien à l'évanescence des formes orales dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Entre le discours oral et le récit, l'écart est considérable, la conséquence réside au niveau de la beauté du texte. Cette distance est la preuve d'une imitation réussie, parfaite, d'une simulation qui est d'abord appropriation, puis abandon progressif du conte, de la légende et des mythes. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont compris l'ambiguïté des genres oraux, le sens opaque et caché du récit oral qui exige des compétences aux auditeurs et du talent aux auteurs. Leur compréhension le plus souvent symbolique et mythique mérite la connaissance du répertoire oral. L'écriture peut aider à déchiffrer le message codé des genres oraux, la stratégie valorise davantage l'oralité qu'elle embellit le roman. Maryse Condé essaye de relativiser le créole, mais ses romans reflètent l'univers merveilleux et mythique des contes créoles. Le discours oral est mis à distance, peut-être pour faciliter la communication avec le public. L'écrivain martiniquais, Raphaël Confiant, dans *Contes créoles des Amériques*, avait reconnu l'ambivalence des genres oraux et créoles, le public est étranger à son propre patrimoine:

**« Force est de reconnaître que la transcription littérale, où à peine remaniée du corpus de l'oralité n'attire pas le grand public pour la simple raison que l'oral obéit à une logique différente de l'écrit et que la lecture de transcriptions fidèles d'énoncés oraux est souvent pénibles. »**<sup>784</sup>

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart semblent ne pas transcrire des « énoncés oraux », elles transgressent les genres oraux, démolis dans leur forme « générique » et « génétique ». Cette création littéraire mêle les discours, mélange les répertoires, oral et écrit. L'intrigue de *Traversée de la Mangrove*, la légende de *Ti Jean L'Horizon*, le témoignage de Télumée dans *Pluie et vent...*, celui de Mariotte dans un *Plat de porc...*, le drame familial et identitaire dans *Desirada*, la quête mythique dans *Les derniers rois mages*, signalent différentes explorations de l'oralité. Chaque roman établit un réseau oral particulier, les genres oraux y résonnent comme les « voix multiples de la Caraïbe »<sup>785</sup>.

---

<sup>783</sup> Maryse Condé, « Notes sur un retour au pays natal », *Conjonction : revue franco-haïtienne*, n° 176, supplément, 1987, pp. 7-23.

<sup>784</sup> Raphaël Confiant, *Contes créoles des Amériques*, Paris, Stock, 1995, 11-12.

### a. Le conte créole

Le conte est proféré durant la nuit aux Antilles, les veillées funèbres déclenchent leur audition par toute la communauté venue entendre les histoires du continent. Parmi les veilleurs, il y a des conteurs qui pleurent, en chantant et en mimant les gestes du défunt, des spectateurs qui manifestent leur satisfaction par des éclats de rire, des sanglots, de profonds gémissements. Ces circonstances sont particulières, et le déroulement du conte étant sacré, le défunt gît devant les voisins, venus pour une dernière communion. Voici un passage extrait de *Contes de mort et de vie aux Antilles*, les auteurs avaient réellement assisté à une veillée mortuaire, et c'était pour connaître amplement les détails de la cérémonie:

**« Trois flambeaux éclaire le (sic) scène. Le mort repose à côté, dans la pièce principale dont les fenêtres ouvertes, donnent sur l'esplanade. En se levant, on peut le voir : la pièce où il repose est très éclairée. Il y a beaucoup de fleurs. Des tissus de couleur vive et des nappes fleuries ont été, pour l'occasion, tendus sur les murs. Le cercueil en bois clair, encore ouvert, est orné d'une croix dorée. »**<sup>786</sup>

A la nuit tombante, le silence est total, la veuve est isolée dans la chambre funèbre, et les conteurs peuvent vanter chacun leur talent, en se rivalisant de leur aptitude à attirer l'attention des veilleurs, à leur faire verser des larmes:

**« Les femmes de la famille du défunt font le service. On sert du rhum, des vins cuits, du « chaudeau », du punch au lait, de la « soupe-pieds ». La veuve ne sert pas les veilleurs. Elle se tient, avec sa plus jeune fille, dans la pièce où se trouve le mort; là, accoudées à la fenêtre, l'une et l'autre écoutent les contes. »**<sup>787</sup>

La conteuse Simone Schwarz-Bart connaît parfaitement ces habitudes et coutumes qui précèdent et suivent la mort. Elle constate et enregistre dans *Pluie et vent...* ce que Joëlle Laurent et Ina Césaire découvrent dans les veillées funèbres. La plus bienheureuse de ces âmes désolées et attristées, c'était la défunte elle-même, prières, témoignages et hommages fusent de tous les côtés de la maison endeuillée. Et bientôt les gens « commençaient d'affluer pour rendre hommage à Reine Sans Nom. On apportait des tasses, des verres, des marmites, du café grillé, des légumes pour le bouillon de l'aube... »<sup>788</sup> Le lendemain, la maison de la reine exhalait une odeur des nourritures de la veille dans une atmosphère de deuil. Bien des habitants de Fond Zombi, tourmentés par la nouvelle, se demandaient inlassablement si la reine était réellement morte. Il régnait dans la maison de Reine Sans Nom une ambiance de mort, de fête et de réjouissance. Trois figures se dégagent de la veillée, les religieuses qui priaient dans la chambre de la

<sup>785</sup> Priska Degras, « La littérature Caraïbe francophone : esthétiques créoles », *Notre Librairie, Cinq ans de littératures, 1991-1995, Caraïbes*, n° 126, 1996, pp.6-16.

<sup>786</sup> Joëlle Laurent et Ina Césaire, *Contes de mort et de vie aux Antilles, recueil de contes, Bilingue français-créole, Paris, Éditions Nubia, 1976, p. 10.*

<sup>787</sup> *Ibid.*

<sup>788</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 181.

défunte, les bénévoles de l'organisation et de l'accueil, qui aidaient soigneusement les femmes dans la cuisine, puis les conteurs et joueurs qui attendrissaient tous les éplorés : « Il y avait dés, il y avait dominos et y avait une roche qu'un groupe se faisait passer en martelant un chant âpre et monotone. »<sup>789</sup> La nuit, tous les conteurs se rencontraient dans la cour de la maison, racontaient des contes qui ramenaient les vivants sur terre, et qui banalisaient la mort en approuvant la joie de vivre :

*« La reine est morte, messieurs, a-t-elle vécu ?*

*Nous ne savons pas*

*Et si demain c'est mon tour, est-ce que j'aurai vécu ?*

*Je ne sais pas*

*Allez, buvons un peu »*<sup>790</sup>

Pourquoi le conte est-il psalmodié pendant la nuit, et habituellement durant des veillées mortuaires? Parce que leur romance la journée attire les Esprits, les Génies peuvent en être irrités. La veillée funéraire est une cérémonie triste, pathétique, le conte dit la misère de l'homme, la finitude de la vie, rappelle à l'individu qu'il n'est qu'un être périssable, une « pourriture ». La société antillaise traditionnelle croit à des symboles de la vie: le conte est allusif, il raconte et reprend la vie; on comprend pourquoi il s'effectue la nuit, à la mort d'un individu. D'autres circonstances sont aussi l'occasion du récital des contes, les personnes âgées, pour amuser les enfants et les éduquer, leur racontent des histoires. Dany Bébel-Gisler, femme engagée dans un centre d'éducation populaire, pour enfants guadeloupéens en difficulté scolaire à Pointe-à-Pitre, raconte avec passion ce talent des vieilles femmes créoles qui amusaient les enfants, la nuit, en psalmodiant des contes :

***« La nuit venue, quand grand-mère était d'attaque, debout sur ses deux pieds, la tête bien fraîche, elle s'asseyait dans sa berceuse et me lançait Yékrik ! Je répondais : Yékrak ! et allais m'installer sur ses genoux. Ma petite main dans la sienne, j'enfouissais ma tête entre ses deux seins. Alors grand-mère me faisait voyager dans un monde étrange, celui des contes. »***<sup>791</sup>

Voyage nocturne, livre d'or, façon de bercer l'enfant, le conte créole plonge la jeune fille d'alors dans un monde impossible, merveilleux, rêvé qui mêle univers humain et univers animal, et qui amène l'imagination dans ces contrées lointaines, obscures et mystiques :

***« Là où les vieilles femmes posent leur tête sur leurs genoux pour se coiffer, où les chiens jappent par la queue, où Ti Sapoti devient si grand qu'il étouffe la personne qui avait pris en pitié un bébé sur la route. J'aimais beaucoup les contes où les enfants orphelins, pauvres, à force de lutter contre la misère, de marcher, d'employer la ruse comme Compère Lapin, finissaient, une fois grands,***

<sup>789</sup> Ibid., p. 182.

<sup>790</sup> Ibid.

<sup>791</sup> Dany Bébel-Gisler, *A la recherche d'une odeur de grand'mère ; D'en Guadeloupe une « enfant de la Dass » raconte...*, Guadeloupe, Editions, Jasor, 2000, pp.47-48.

**par devenir riches et respectés par tous. »**<sup>792</sup>

L'ensemble des romans forme une recherche de ce patrimoine culturel, récupéré par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. On décèle dans les textes des différences attachantes concernant les techniques de réécriture du conte traditionnel créole. *Traversée de la Mangrove*, *Pluie et vent...*, *Moi, Tituba sorcière...* dévoilent des structures narratives, semblables à celles des contes. Mais peut-on identifier *Traversée de la Mangrove* à un conte, assimiler sa structure à un récit de mémoire ? La réponse semble a priori négative, car la structure ascendante ou descendante du conte, et les étapes de stabilité, de modification, de réalisation et d'échec, sont absentes. On ne déchiffre pas non plus la présence d'un conteur qui «dit» l'histoire ou «conte» les événements; mais celle des personnages qui «racontent» à tour de rôle des souvenirs familiers, courants et communs. L'intrigue est discontinue, éclatée, et les personnages sont mêlés à l'action, contrairement au conte qui enchâsse des événements mythiques, merveilleux, historiques, classés hors du monde, dans une temporalité imprécise qui précède l'existence humaine.

Le travestissement littéraire cache la structure du conte. *Traversée de la Mangrove* apparaît comme le viol du discours oral, celui du conte n'obéissant pas aux règles du genre. La parodie du conte est apparente et compréhensible: la distance vis-à-vis du conte créole permet de dire que l'auteur brouille les pistes de l'oralité qu'une lecture analytique peut déceler: le récit se déroule la nuit, sur la place du village et sous la pluie tombante, la période diurne attire les mauvais esprits indignés par l'arrogance des humains. Le conte est un récit oral destiné à un public, ou en tout cas à un auditoire. Dans *Traversée de la Mangrove*, chaque personnage qui prend la parole peut être considéré comme conteur, et les autres des auditeurs, témoins des événements racontés. La connivence est intégrale, et les personnages, des conteurs, font de la parole l'instrument de jeu, de dialogue, qui crée une osmose propre au conte:

**« Le conte, comme genre oral, dispose d'une énergie contagieuse, qui circule d'un auditeur à l'autre. Il permet l'expérience d'une parole partagée dans un espace-temps commun, il s'écoute et se recueille dans une co-présence et une connivence. »**<sup>793</sup>

Maryse Condé a construit dans ce roman un personnage nommé Cyrille le conteur, la distance avec le conte créole apparaît dans le témoignage de cet émetteur, qui ouvre son discours en ces termes: « *Yé Krik, Yé Krak* »<sup>794</sup>, des expressions créoles débutant le conte. Mais la phrase qui devrait suivre, « *il était une fois...* », proche de la structure du conte, est remplacée par cet énoncé qui déconstruit le conte créole: « *Mesdames, messieurs, je vous dis bonsoir !* ».<sup>795</sup> Le mélange entre le conte et le récit romanesque apparaît dans *Moi, Tituba sorcière...*, mais là aussi il s'agit d'une déconstruction, car la

<sup>792</sup> *Ibid.*

<sup>793</sup> Joseph de Maistre, *Les soirées de Saint-Pétersbourg*, Paris, Editions Colombe, 1960, p. 239.

<sup>794</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 153.

<sup>795</sup> *Ibid.*

narration s'arrête, et le conte se déploie comme une conversation que mène Tituba, contente de partager sa vie privée avec ses amis. Elle maîtrise la rhétorique fondamentale des contes créoles, la leçon de vie qu'il faut véhiculer pour toucher les auditeurs, les émouvoir en témoignant sa souffrance endurée depuis l'enfance. C'est Tituba qui parle et l'auditoire répond, sans confusion apparente entre les deux genres, oral et écrit:

« - *Tim tim, bois sèche !*

- *La cour dort ?*

- *Non, la cour ne dort pas !*

***Si la cour ne dort pas, alors qu'elle écoute, qu'elle écoute cette histoire, mon histoire. Au temps longtemps, quand le diable avait encore ses culottes courtes, découvrant des genoux noueux et bosselés de cicatrices, vivait dans le village du Wagabaha, au sommet d'un morne pointu, une jeune fille qui n'avait ni père ni mère [...] »***<sup>796</sup>

Simone Schwarz-Bart à son tour recommence le dialogue oral, que dirige Télumée, l'exemple du conteur traditionnel, en adoptant une double perspective: celle du conteur qui raconte une histoire ancienne, son histoire familiale, et celle de la narratrice qui conçoit un dialogue avec le lecteur, destinataire principal du récit. Télumée parvient à insérer de petits contes dans son récit. Mais *Pluie et vent...*, plus que *Traversée de la Mangrove* et *Moi, Tituba sorcière...*, fait apparaître davantage le conte créole du jeune chasseur au milieu des bois, raconté par Reine Sans Nom et dont Télumée se souviendra dans les périodes difficiles: «*Un conte de Reine Sans Nom me traversait l'esprit, le conte du petit chasseur qui s'en va dans les bois [...] il rencontra l'oiseau savant...*»<sup>797</sup> Le conte, lorsqu'il rentre dans le texte, le scande, l'agrément par la présence languissante du chant qui rompt la monotonie du texte narratif, le roman: « ***Petit chasseur ne me tue pas. Si tu me tues je te tuerai aussi*** ». <sup>798</sup> Quel chasseur resterait indifférent à ce cri de désespoir perdu dans la forêt ? Ce chant de l'oiseau occupe une double fonction éthique et esthétique: l'éducation morale de Télumée fondée sur l'humanisme, et l'insertion du rythme de l'oralité dans le roman.

Le conte de l'araignée, appartenant au cycle créole, permet de soutenir l'argument de Reine Sans Nom sur les liens sociaux aux Antilles. Sous la forme anecdotique, «*on eût dit le réseau d'une toile d'araignée, dont les fils se croisaient sur de minuscules et dérisoires petites cases.*»<sup>799</sup> Le conte de l'araignée exprime les divers rapports entre les «arbres», le «village» et les «habitants» si bien qu'il symbolise et consolide les relations humaines. L'auteur fait éclater la structure du conte créole, réduit à une anecdote qui construit un texte empreint d'oralité. Nathalie Rogers, dans une étude consacrée à *Pluie et vent...*, décrit les fils de la toile d'araignée comme « *un niveau de pré-écriture au sein de la*

---

<sup>796</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 156.

<sup>797</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 77-78.

<sup>798</sup> Ibid., p.78.

<sup>799</sup> Ibid., p.131.

*tradition* ». <sup>800</sup> Métaphore de l'écriture, mais aussi construction en labyrinthes, la toile d'araignée rend la vie des gens si belle de solidarité, tissée par les files qui signalent l'avènement du métissage:

**« Le choix de la toile d'araignée comme forme de représentation privilégiée pour signifier le nombre et la diversité des liens intrinsèques à la communauté peut se concevoir comme un acte subversif. L'image de la toile évoque délibérément celle de son créateur, que les légendes populaires nomment Ananse L'araignée. »**

801

Le récit de Télumée symbolise le conte de la femme créole, et celui de Tituba, le conte de la sorcière noire au temps de l'esclavage. Maryse Condé donne la parole à Tituba qui raconte son histoire, examinée comme modèle historique et colonial, mais non traditionnel et culturel. L'anecdote est tirée de la colonisation ; il s'agit d'un conte colonial, car Maryse Condé ne semble pas fonder dans *Moi, Tituba sorcière...* le texte dans l'oralité, mais à partir d'un fait colonial, historique, susceptible de composer le prototype du conte. A la tombée de la nuit, les femmes créoles au tour du feu avaient l'habitude de raconter à leurs enfants et petits-enfants des histoires d'esclaves révoltés, exécutés. Maryse Condé reprend cette tradition culturelle et sociale pour en faire une matière romanesque, et c'est pour parvenir à la vérité d'une œuvre qui crée le métissage en modifiant les sujets, les objets et les thèmes. Qui aurait deviné que *Moi, Tituba sorcière...* s'achèverait sur une note orale, et que la fin du roman prendrait les apparences du conte ? Il n'est pas étonnant que l'Épilogue qui boucle le roman soit une adresse au lecteur, prenant les caractéristiques de la fin d'un conte. Le conteur, au terme de son récit, résume les situations, dresse un bilan, discute avec les auditeurs, Tituba a emprunté cet art aux orateurs de son village. Aux Antilles, les écrivains ont usurpé la place des conteurs traditionnels, c'est exactement l'analyse de Nathalie Schon dans *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*: l'auteur relativise le rôle du conteur dans la société, les écrivains antillais ont pour vocation de mettre à distance l'oralité au privilège du roman. Pour appuyer son argumentation, Nathalie Schon cite Patrick Chamoiseau, l'auteur qui a inauguré le roman oral et créole, le récit conté par un griot ou un professionnel de la parole:

**« Le conteur n'a plus sa place dans le monde moderne. Sa profession n'est pas reconnue. L'écrivain Patrick Chamoiseau tente de le maintenir au cœur de la société antillaise, au risque d'enfermer la littérature dans le moule de l'oralité. »**

802

L'intertextualité, autre caractéristique de l'écriture du conte créole, présence d'un texte antérieur dans un autre, détermine le métissage littéraire dans *Ti Jean L'horizon* et *Les derniers rois mages*. Les contes créoles apparaissent dans les structures narratives de ces romans qui s'appuient sur la tradition créole, leur écriture est grosse des coutumes.

<sup>800</sup> Nathalie Buchet Rogers, « Oralité et écriture dans Pluie et vent sur Télumée Miracle », *The French Review*, vol. 65, n°3, feb.1992, p.138.

<sup>801</sup> *Ibid.*

<sup>802</sup> Nathalie Schon, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Editions Karthala, 2003, p. 201.

La notion d' « intertextualité » permet de concevoir *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart et *Les derniers rois mages* de Maryse Condé, comme des carrefours de paroles exprimées dans un contexte unique, celui du roman. Pour Julia Kristeva « *tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* »<sup>803</sup> *Les derniers rois mages* offrent la lecture de deux récits parallèles, qui s'entrecroisent et se chevauchent dans la trame du roman donnant chacun l'écho des voix proférées: l'intrigue familiale laisse entrevoir l'oralité, que justifient les chroniques décrites par Djeré dans ses *Cahiers*. La vie familiale est rythmée par le conte créole, comme celui du chasseur orgueilleux, Tadjò, le guerrier tenace et téméraire qui défia les Esprits. Ces derniers sommeillaient dans le corps des animaux, la gazelle et la panthère, selon la mythologie animale dans le royaume de l'Ancêtre Roi Mage. Le chasseur eut l'audace de tuer la bête sauvage, incarnation d'un Esprit maléfique invisible. Djeré raconte comment ce guerrier obstiné partit en chasse, seul, dans la forêt, et comment il tua « *la gazelle dorças* », qui « *se tourna pour le regarder avant de tomber sur le flanc.* »<sup>804</sup> Djeré, le double du conteur traditionnel, observe les frontières de l'oral et de l'écrit. Maryse Condé abandonne de temps à autre les événements de la société antillaise, pour célébrer le conte tragique du chasseur orgueilleux :

**« Comme il revenait chez lui, sa gibecière pleine, les Génies manifestent leur colère en faisant tomber la pluie et gronder le tonnerre en plein milieu du mois de février, mais Tadjò ne sentit même pas l'eau qui ruisselait et arriva dans son village en chantant. Il ne s'aperçut pas que, tenace, une mouche le suivait en bourdonnant derrière son oreille gauche. »**<sup>805</sup>

La mouche, réincarnation des Esprits, est la cause de sa mort. On rappelle que dans *Pluie et vent...*, le conte valorisait le refus du guerrier de tuer l'oiseau, par crainte de la riposte des Génies. Le cycle de la chasse est fréquent dans les contes créoles: *Ti Jean L'horizon*, roman enraciné dans l'oralité, se fonde sur la chasse et l'aventure. Le geste du chasseur traverse les textes littéraires antillais, les différences sont relatives à la destinée du héros, à l'objet de sa quête, à ses rapports avec les autres. Tous les contes présentent cependant *Ti Jean* comme un jeune chasseur, leur structures dévoilent un être malheureux, destiné à l'aventure, au combat, pour outrepasser sa condition humaine :

**« *Ti-Jean symbolise la lutte pour la réussite. Par la ruse et la débrouillardise, il fait face à un milieu social hostile. Toujours né dans la pauvreté, il parvient aux plus grands honneurs de ce monde, au terme de véritables quêtes du bonheur. Son ingratitude foncière peut surprendre, mais elle ne constitue, en fait, qu'une auto défense contre ce qu'il considère comme une agression du destin : la misère.* »**<sup>806</sup>

Simone Schwarz-Bart ne transcrit pas seulement la littérature orale, elle entreprend aussi l'écriture de l'oralité dans le domaine de la création, le mélange de plusieurs modes

<sup>803</sup> Julia Kristeva, *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, [Coll. « points », 1978].

<sup>804</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 157.

<sup>805</sup> *Idem.*

<sup>806</sup> Joëlle Laurent et Ina Césaire, *Contes de mort et de vie aux Antilles, op. cit., p. 15.*

littéraires détermine cette invention, l'œuvre en sort plus belle. Patrick Chamoiseau a écrit des romans qui offrent le même métissage littéraire, notamment *Manman Dlo contre la fée Carabosse* et *Antan d'enfance*: le conte est la structure du roman, les personnages des conteurs, et l'auteur n'intervient que pour faire valoir sa fonction de «régie», il organise le récit. De ce métissage, naît une tragique déconstruction de l'oralité, une fin de l'esthétique orale: « *L'écriture est le destin tragique de l'oral* »<sup>807</sup>, écrit Daniel-Henri Pageaux. La continuité de la culture orale s'assure par l'écriture, elle absorbe l'oral, décompose ses formes, et annonce sa fin en tant que genre. Patrick Chamoiseau semble souligner dans *Solibo Magnifique* la tentative périlleuse qui consiste à réécrire l'oralité:

**« En relisant mes premières notes du temps où je le suivais au marché, je compris qu'écrire l'oral n'était que trahison, on y perdait les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur., et cela me paraissait d'autant plus impensable que Solibo, je le savais, y était hostile. Mais je me disais marqueur de paroles, dérisoire cueilleur de choses fuyantes insaisissables comme le coulis dans les cathédrales de vent. »**<sup>808</sup>

La subversion, conséquence de la transcription de l'oral dans l'écriture, installe la déformation romanesque. Cette opposition, en bouleversant les genres, aboutit à l'écriture métissée qui enveloppe les séquences de phrases. Tous les genres relevant de « *l'oralité circonstancielle* »,<sup>809</sup> la poésie héroïque, le conte populaire, peuvent composer littéralement le roman en perdant leur « *horizon générique originaire.* »<sup>810</sup> Mais la décomposition est créatrice: l'écriture est une récupération de l'oral, qui ne s'impose que dans la perte de ses racines. Le conte, tel qu'il apparaît dans *Traversée de la Mangrove, Pluie et vent...*, *Ti Jean L'Horizon*, est distant du répertoire traditionnel, les auteurs retravaillent le topique oral, à l'aide de l'histoire antillaise, des faits sociaux et des circonstances de la littérature antillaise. L'analyse de Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* énumère toutes les influences susceptibles de scander le texte oral, elle peut éclairer la portée du conte créole dans les textes du corpus:

**« Le conte subit l'influence de la réalité historique contemporaine, de la poésie épique des peuples voisins, de la littérature aussi, et de la religion, qu'il s'agisse des dogmes chrétiens ou des croyances populaires locales. »**<sup>811</sup>

Les mythes créoles, sous la plume de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, perdent leur structure originelle, leur dimension sacrée; ils se dégènèrent en mythes littéraires. Leur genèse populaire était leur apparence sacrée, l'imagination depuis des temps anciens avait créé des histoires fabuleuses. La différence réside de la création

<sup>807</sup> Daniel-Henri Pageaux, « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque », in *Littératures Postcoloniales et Francophonie*, op.cit., pp. 83-115.

<sup>808</sup> Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, op.cit., p. 210.

<sup>809</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 87.

<sup>810</sup> Ibid., p. 88.

<sup>811</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Editions Seuil, 1970, p. 106.

individuelle, l'écrivain obéit au-delà des influences culturelles à son imaginaire: le sacré se dégrade en littérature.

## **b. Mythes et légendes créoles**

De la même façon que le conte, les mythes et légendes créoles apparaissent dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, au moment où le crépuscule «*descendait maintenant sur le village, la montagne, la mer au loin, fondant toutes choses visibles en une même buée rose et bleue, sauf les petites lueurs jaunes des cases.*»<sup>812</sup>

C'est la légende des périodes sous l'emprise des ténèbres qui évoque les vieux mythes de ces temps accomplis. Leur insertion dans les textes engendre des ruptures thématiques, une transcendance de la réalité, un changement de registre et de ton. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart s'attèlent à la création de mythes, étant donné que la société antillaise souffre d'un manque de mythes. L'imaginaire populaire est friand de fables, ces auteurs les représentent dans leurs romans, en donnant l'illusion de décrire les paraboles du passé. Cette représentation engendre des conséquences stylistiques qui éclairent la valeur thématique des mythes. Car leur appropriation révèle un véritable métissage littéraire des œuvres. Mythe et légende créoles n'apparaissent pas de la même façon dans les différents romans, et leur réécriture particulière témoigne du tempérament, des approches de chacun de ces auteurs, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Les exemples illustrant la transposition des légendes créoles abondent dans les romans. Les mythes d'origine ou de création du monde se découvrent dans *Pluie et vent...*, *Les derniers rois mages*, *Traversée de la Mangrove* et *Ti Jean L'horizon*. C'est la métaphore de l'écriture, c'est-à-dire de la création, parce que les provenances du monde fondent le mythe tout comme l'auteur crée son texte. Dépositaire du savoir traditionnel dans *Pluie et vent...*, la Reine Sans Nom symbolise le métissage littéraire en représentant le double de l'écrivain. Son souffle poétique et oral inspire la plume enchantée de l'auteur, qui ne fait que décrire, transcrire la moralité créole conservée jalousement dans la mémoire de la Reine:

**« [...] au commencement était la terre, une terre toute parée, avec ses arbres et ses montagnes, son soleil et sa lune, ses fleuves, ses étoiles. Mais Dieu la trouva nue, et il la trouva vaine, sans ornement aucun, c'est pourquoi il l'habilla d'hommes. Alors il se retira au ciel, entre deux cœurs, voulant rire et voulant pleurer et il se dit : ce qui est fait est bien fait, et là-dessus il s'endormit [...] »**<sup>813</sup>

Reine Sans Nom explique la création de l'univers, abandonné par son créateur, puis peuplé par des humains qui ont perverti à leur tour le monde en ruines:

**« Ils devinrent lâches, malfaisants, corrupteurs et certains incarnaient si parfaitement leur vice qu'ils en perdaient forme humaine pour être : l'avarice même, la méchanceté même, la « profitation » même. »**<sup>814</sup>

Les troubles de la société créole, les problèmes d'ordre psychologique qui angoissent les

---

<sup>812</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, pp.126-127.

<sup>813</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 80.

<sup>814</sup> *Ibid.*

Antillais, l'esprit du mal qui habite l'individu, auraient-ils des explications mythiques ? On sait que Télumée veut peindre la société antillaise dans toutes ses apparences et profondeurs ; le recours à la parabole de l'univers créé par Dieu mais dépravé par les humains, contribue constamment à cette peinture. La nature, vierge et exotique, exprime dans *Les derniers rois mages* les mêmes origines de l'univers, cette fois-ci villageois. Au commencement existaient des animaux dans cette cité bâtie sur la pente des montagnes et des collines, les dépositaires de la culture créole l'évoquent encore sous l'angle du mythe de la forêt:

**« Dans la forêt, il y a pas de saison sèche. L'eau est partout. Elle tombe d'en haut, elle flotte dans l'air, elle clapote sur la terre où les larves pullulent. Les crabes accrochent leurs nids dans les branches et les poissons piranhas nagent entre les pieds des arbres en broyant les fruits rouges du Sarawak. »<sup>815</sup>**

*Les derniers rois mages* sont le miroir exotique de la nature créole. La description de la forêt traduit en même temps l'exotisme, mais Maryse Condé ne retiendra pas la vision dans *Desirada* : l'histoire biblique de Jean, qui baptisait les hommes, et celle de Jésus, qui venait au secours des pauvres et guérissait les malades, apparaissent dans *Desirada*. L'arrivée de l'Evêque aux Antilles, rappelle cette histoire que Maryse Condé a reprise, sous forme de mythe, dans le contexte créole. L'auteur précise que « l'évêque de la Guadeloupe a débarqué pour un pèlerinage à la Désirade »<sup>816</sup>, un rite célébré par la communauté qui exulte en processions réjouissantes:

**« Ce jour-là, depuis la nation, tous les gens ont couru jusqu'à la jetée. Certains simplement pour admirer la vedette, ses drapeaux et ses images de la Sainte Vierge flottant dans le vent. »<sup>817</sup>**

Les images développe la religion et le métissage lexical, elles exposent élégamment le portrait de l'évêque, «coiffé avec une mitre dorée et il faisait de grands gestes de bénédiction »<sup>818</sup>. On pourrait faire une allusion à Jésus Christ, car « l'évêque guérissait les maladies. »<sup>819</sup> Les expressions comme « au pied du maître-autel », « mitre dorée », « robe violette »<sup>820</sup>, semblent justifier une écriture qui mêle plusieurs cultures, plusieurs traditions et qui recourent à leur lexique nécessaire au métissage littéraire. D'autre part, la vie des habitants de Fond Zombi et des villages d'Afrique, dans *Ti Jean L'horizon*, ne revêt-elle pas des formes mythiques ? L'écriture même de ce roman n'est-elle pas traversée par des structures mythiques qui engendrent le roman ? Simone Schwarz-Bart réutilise la technique narrative du début de texte qu'on appelle « incipit », cette

<sup>815</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 90.

<sup>816</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 64.

<sup>817</sup> *Ibid.*

<sup>818</sup> *Ibid.*

<sup>819</sup> *Ibid.*

<sup>820</sup> *Ibid.*

présentation est constante dans les romans français du XIXe siècle. L'ouverture de *Ti Jean L'horizon* est légendaire, le mythe se mêle au roman. Les origines incertaines, floues, ambiguës de Fond Zombi situent le roman dans un univers insulaire étrange:

**« Les arbres eux-mêmes n'en ont pas gardé le moindre souvenir, et les habitants de l'île pensent que rien ne s'y passe, rien ne s'y est passé et rien ne s'y passera, au grand jamais, jusqu'au jour où l'île s'en ira rejoindre ses sœurs aînées qui tapissent le fond de l'océan. »**<sup>821</sup>

La légende créole fait croire à l'engloutissement des îles sous l'emprise des forces invisibles de la mer. Simone Schwarz-Bart délaisse momentanément le récit mythique scandé par l'histoire romanesque. Elle écrit : « *Les premiers occupants de Fond-Zombi étaient des hommes à peau rouge qui vivaient le long de la Rivière-Aux-feuilles.* »<sup>822</sup> Plus loin, l'auteur apporte des précisions : « *Tout cela était loin, à l'heure où commence mon histoire.* »<sup>823</sup> On voit le dédoublement du récit oral ou mythique par le récit des événements. Deux auteurs expliquent cette problématique du métissage littéraire, qui caractérise quelques œuvres de littérature antillaise: Jack Corzani et Antoine Régis. Si le premier auteur prouve dans *La littérature des Antilles et de la Guyane*<sup>824</sup> l'indépendance de la littérature antillaise, tributaire de la Négritude, le second écrivain, par contre, approuve les filiations entre la littérature antillaise et la littérature française dans son ouvrage *La littérature franco-antillaise*. Ces deux théories situent la littérature antillaise au centre des traditions littéraires africaine et française :

**« Couvre donc un nœud de relations et d'interactions : elle suppose qu'attention soit portée aux mises en parallèle des textes, aux transits d'écriture, aux réécritures parodiques, mais encore à l'expression des antagonismes ou des coïncidences idéologiques. »**<sup>825</sup>

Les mille et une idées que les habitants de Rivière au Sel se font à l'égard de Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove*, expliquent les origines orales de la société, les personnages ne peuvent pas se taire, ils refusent le silence. Quel homme était subséquent venu perturber leurs habitudes, et réveiller brusquement les automatismes de la parole qui sommeillaient en chacun d'eux ? Nombre d'entre les villageois élèvent le ton et fondent la parole sur la vérité, leurs certitudes à eux, rappelant les fondements originels des proverbes qui émanent primitivement des convictions personnelles.

### c. Les proverbes et devinettes créoles

Les proverbes, au-delà des leçons morales, remplissent des valeurs stylistiques. La

---

<sup>821</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 10.

<sup>822</sup> Ibid., p. 10.

<sup>823</sup> Ibid., p. 11.

<sup>824</sup> Antoine Régis, *La littérature franco-antillaise*, Haïti, Guadeloupe et Martinique, Paris, Karthala, 1992.

<sup>825</sup> Ibid., p. 89.

poétique créole et l'inspiration orale se joignent dans les textes pour pérenniser le sens et la portée des dictons antillais. Leur allusion est faite soit par les auteurs soit par les personnages, qui maîtrisent la culture orale: la finalité est de livrer un enseignement, de donner une éducation traditionnelle. L'art de convaincre par la raison et de dissuader par des sentiments existe dans toutes les cultures. Dans la société antillaise, ce talent passe par l'éloquence dans le jeu des adages, une verve capable de structurer les discours des personnages, de les élever à un niveau supérieur. En conséquence, les proverbes sont légion dans *Ti Jean L'horizon*. Leur valeur éthique est l'apanage des Ancêtres, représentés par le sage Eusèbe, qui résume les aventures de Ti Jean par des aphorismes. Eusèbe le sorcier soulève les ambiguïtés de l'aventure, car le héros ignore sa vraie mission dans la terre de ses Ancêtres : « *La feuille qui se détache de l'arbre ne tombe jamais loin de ses racines ; mais la graine s'envole au loin, et c'est elle qui emporte le secret de l'arbre.* »<sup>826</sup> Ce proverbe à valeur allégorique renvoie à la nature. C'est la métaphore de l'arbre qui semble désigner la quête d'identité. La « graine » est la personnification de Ti Jean, l'enfant emporté, enfoui comme une semence, et la « feuille » qui tombe désigne Wadamba. Hormis les leçons, on assiste au récit parsemé d'humours et digressions qui témoignent de l'oralité. Le dialogue entre Eusèbe et son compagnon le vieux nègre reproduit la familiarité qui suscite le rire. Sur le thème de la « stupidité », l'humour de ces deux personnages est sans relâche: « *Question de goût, comme disait celui qui suçait une corne d'escargot* », dit l'un, « *comme fou à qui déplaît sa propre folie* » réplique l'autre qui rajoute : « *stupide comme qui veut tirer une corne de fumée* »<sup>827</sup> ou « *comme qui prétend compter les dents aux poules et s'acharner à tondre leurs œufs.* »<sup>828</sup> Pour refuser les avances de son contremaître, Télumée retrouve l'éloquence qu'offrent les proverbes, l'ironie qu'elle utilise détourne sa réponse négative vers l'euphémisme : « *les canards et les poules se ressemblent, mais les deux espèces ne vont pas ensemble sur l'eau.* »<sup>829</sup> Télumée a retenu les leçons d'une maxime précédemment utilisée par la Reine Sans Nom : « *Le cheval ne doit pas te conduire, c'est toi qui dois conduire le cheval* »<sup>830</sup>. Elle doit rester perpétuellement elle-même, forte et brave, polie et distinguée, modeste et sans prétention, elle a raison de rejeter les avances du contremaître, selon sa grand-mère. Une situation congénère se présente dans *Les derniers rois mages*. Un proverbe destiné aux chasseurs livre des précautions à prendre pendant l'épreuve:

**« Si tu verses le sang d'un animal femelle, laisse couler celui de ton propre bras pour montrer ton propre repentir. S'il s'agit d'un mâle, recueille un peu de son sang dans une corne de gazelle ou de mouflou. »**<sup>831</sup>

<sup>826</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 235.

<sup>827</sup> Ibid., p. 112.

<sup>828</sup> Ibid., p. 113.

<sup>829</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 114.

<sup>830</sup> Ibid., p. 82.

La sentence exprime un univers rustique et guerrier; elle met en garde les chasseurs contre les animaux possédés par les Esprits nocturnes. L'évocation lyrique des proverbes dans *Les derniers rois mages* donne au récit une tonalité, une couleur locale et une force argumentative. Debbie n'a-t-elle pas fait allusion à un proverbe créole afin d'étayer des arguments contre l'infidélité des hommes, son mari Spéro en particulier, celui qui l'a trompée plusieurs fois en Amérique: « *Africain, américain ou antillais, l'homme noir n'est pas taillé dans le bois des monogamies.* »<sup>832</sup> Le proverbe explique les réalités conjugales de la société créole, l'existence d'une coutume, la polygamie, acceptée comme telle par la communauté des hommes notamment; d'où la résignation et les déboires de Debbie, incapable de réagir face à l'infidélité de son mari, et obligée d'accepter la réalité culturelle établie depuis longtemps. Maryse Condé ne puise pas dans le répertoire des proverbes créoles dans les autres romans. Les dictons sont substitués dans *Moi, Tituba sorcière...* par des devinettes, exprimant l'humour traditionnel, par des énigmes, éveillant la conscience, par des expressions mystérieuses, suggérant la force imaginative. Comme le conte, les devinettes sont « jouées » le soir, au coucher du soleil, et devant tout le monde, la présence collective répond à la littérature orale et populaire. C'est le moment de tester les connaissances des uns et l'intelligence des autres. Un personnage doué en la matière de *Moi, Tituba sorcière...* commence la séance en posant des questions énigmatiques: il est supposé être le professionnel des devinettes, le plus sage des membres de la communauté, c'est pour son honneur de diriger la veillée des devinettes, qui éduque en suscitant le rire. Et bientôt le personnage en question sauta sur une table et commença à hurler les devinettes:

**« - Ecoutez-moi, nègres ! Ecoutez-moi bien ! Je ne suis ni roi ni reines. Pourtant je fais trembler le monde ? -Rhum, rhum ! -Si petit que je suis, j'éclaire une case ? Chandelle, chandelle ! - J'ai envoyé Matilda au pain. Le pain est arrivé avant Matilda ? - Coco, coco ! »**<sup>833</sup>

On sait que les images littéraires « rhum », « chandelle », « coco », évoquent au plan géographique la société créole. Cette scène quotidienne rappelle la conversation dans les villages créoles, un moment de communion et de déballage. L'écriture fait l'écho de ces entretiens entre villageois au fond humoristique. La veillée des morts est trop ennuyeuse, longue, triste et solennelle, les jeux de mots, les devinettes et *titim* rompent le silence funèbre, les hommes s'amuse, les enfants s'éclatent de rire, pendant que les femmes préparent la nourriture. De la Guadeloupe à la Guyane, les devinettes sont une manière de profaner le deuil en le socialisant davantage. L'écrivain guyanais Jacques Roumain offre dans *Gouverneurs de la Rosée* un passage qui pourrait sembler insolite : la veillée à l'âme du héros Manuel ne sera pas grand événement sans la partie de devinettes, qui brise l'apaisement et la quiétude dans la chambre funèbre : « *Il faut faire passer le temps dans les veillées. Les cartes, les cantiques, et le Clarin ne suffisent pas. La nuit est longue.* »<sup>834</sup> Bientôt le plus sage du village Antoine commença de réveiller les esprits

<sup>831</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 156.

<sup>832</sup> Ibid., p. 142.

<sup>833</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 55.

endormis en répandant des phrases énigmatiques :

**« - En entrant dans la maison, toutes les femmes enlèvent leurs robes ? Les autres cherchent. Ils se creusent l'imagination. Ah, bah, ils ne trouvent pas. - Qu'est-ce que c'est, demanda Anselme. - Les goélettes carguent leurs voiles en entrant au port, explique Antoine. »**<sup>835</sup>

La tradition orale, représentée par les devinettes, garantit l'union des membres, malgré la division entre les personnages, malgré l'animosité qui déchire les personnages de *Traversée de la Mangrove*. Maryse Condé a voulu peindre ce spectacle, mais celui-ci trahit certains codes de la littérature orale, dénonce la continuité de l'oralité dans l'écriture. Par exemple, l'humour et le rire, qui cadrent les devinettes, ne sont pas transcrits dans le texte, leurs caractéristiques orales n'apparaissent pas dans l'écrit. De même, les cris de joie, lors d'une réponse trouvée, et les exultations jubilatoires sont soulignés par des points d'exclamation. De là réside le fossé, la distance entre l'oral et l'écrit. Autre achèvement de ce mélange littéraire: les proverbes créoles abondent dans *Un plat de porc...* ; une profusion expliquant le statut social de la narratrice, Mariotte, une vieille femme créole, garante d'une culture qu'elle a héritée de ses parents. Elle ne maîtrise pas tout à fait le français, mais elle baigne dans sa culture créole, source d'une extase qui engendre les phrases de *Un plat de porc...*. Mariotte semble être emportée par un contentement euphorique, lorsqu'elle mêle indifféremment culture orale et culture littéraire. L'expérience de l'exil est un prétexte pour décrire, avec beaucoup de nostalgie, les faits qui relèvent de l'oralité. La réminiscence des proverbes est liée à sa condition humaine: « *seul le couteau sait ce qui se passe dans le cœur du giraumont...* », et « *la misère fait macaque manger piment.* »<sup>836</sup> Au fur et à mesure que le récit avance, Mariotte glisse dans le texte des proverbes créoles: « *La mort est vieille et jeune* »<sup>837</sup>, « *la souris est petite, mais elle à son âge.* »<sup>838</sup> Tous les proverbes, usités dans les romans, traduisent un ordre existentiel, une vision morale du monde. Les personnages, à l'image de Télumée, expriment cette clairvoyance pour le maintien social et l'équilibre moral. Le rythme des proverbes prouve l'originalité de la littérature antillaise, la langue d'expression, le français, n'est pas absolument la sienne. Des métaphores orales, puisées dans la tradition créole sont charriées dans cette langue littéraire de Télumée et Mariotte.

## B. De la transcription des métaphores créoles

L'art de bien nommer les choses, d'exprimer avec élégance des vérités, peut être considéré comme l'apanage des sociétés orales. Une communauté orale n'est pas

<sup>834</sup> Jacques Roumain, *Gouverneurs de la Rosée*, Paris, Editions Desormeaux, 1979

<sup>835</sup> *Ibid.*

<sup>836</sup> Simone et André Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 101.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 132.

absolument dénuée de tradition écrite, c'est une région humaine où subsistent encore des formes de pensée inhérentes à l'oralité : c'est l'exemple de la société antillaise qui a développé historiquement une langue, le créole ; dès l'origine cet idiome de confiance traduisait déjà le lyrisme des esclaves, les détours de la parole et les euphémismes pour faire passer des vérités en leur donnant de l'efficacité. Le langage des esclaves était une parole détournée, transformée, énigmatique qui déroutait le sens des mots, des expressions. Vraisemblablement ces êtres détenus étaient-ils ironiques et moqueurs dans leur parole teintée de métaphores ? C'est à croire que dans les Antilles la métaphore est résolument orale, elle s'accorde aux origines de la langue créole fondée sur l'énigme et le mystère. D'une île à l'autre, de la Martinique à la Guadeloupe, les images changent profondément de connotations. La vieille pensionnaire de l'hospice dégage dans un passage de *Un plat de porc...* toutes les significations du terme « coq », la métaphore désigne le sexe de l'homme, et Mariotte puise dans la langue créole les explications, métaphores et anecdotes tour à tour positives et péjoratives de cette puissance mâle :

**« Il est vrai, nos braves nègres des Antilles ont choisi l'appellation modeste de « coq », pour désigner la splendeur du pénis. Ni charrue, ni épée, ni archet ténébreux et romantique mais une petite boule froufroulante et parfaitement domestiquée. Ni charrue, ni épée : mais une volaille qui se rengorge, qui se gonfle de toutes ses plumes, qui se dresse, de toute sa hauteur, comme le témoignage le plus ridicule de notre abaissement. Car, au-dessus de la basse-cour, où les volatiles poursuivent leurs ébats insignifiants, plane le regard souriant du Maître blanc. Et le coq peut donner du bec, éblouir ou meurtrir ses petites compagnes effarouchées, « piler » toutes ses poulettes qui ne sont pas restées « attachées au pied de la table » : reste qu'il n'est qu'un animal domestique. Il peut se déchirer le cœur ; mais, dans l'instant qu'il trône sur l'humble croupion d'une de ses concubines, il remplit une fonction de basse-cour. »**<sup>839</sup>

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart transcrivent l'éloquence traditionnelle des paysans, fermiers, agriculteurs, bûcherons, pêcheurs, conteurs, sorciers, esclaves, les couches humaines qui composent les Antilles. Elles mentionnent dans la structure des textes des images orales, sous forme d'associations inattendues, d'analogies surprenantes qui laissent entrevoir un sens mystérieux des expressions créoles. Une forme particulière se dégage des métaphores : les œuvres manifestent une diversité, selon le style des auteurs et la façon de reproduire les symboles dans les romans. Le créole, langue de départ et langue métaphorique, ne reflète pas incontestablement les moyens expressifs de la langue d'arrivée, le français.

### **a. La métaphore de l'être humain**

Les formules créoles diffusent des métaphores vouées à caractériser les hommes. Fondement de la langue coloniale, idiome très imagé, ces allusions créoles existent dans d'autres œuvres littéraires antillaises, elles ne se déchaînent pas seulement dans les romans du corpus. Leur représentation dans les structures narratives des romans antillais renforce le plaisir des textes, celui de leur lecture: une allégresse des couleurs locales, de

---

<sup>839</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, pp. 146-147.

l'exotisme, du métissage des images littéraires, mais aussi un plaisir des structures narratives éclatées par la métaphore insulaire. Il existe dans la culture orale des locutions imaginaires pour symboliser des caractères et traduire des réalités humaines. Leur évocation symbolique exprime un trait de culture qui rend noble ou dépréciatif l'objet rapproché. Moman, la mère de Mariotte dans *Un plat de porc...*, est comparée à une « *divine Lune* »<sup>840</sup>, le rapprochement sacralise la femme, hautement respectée et vénérée dans la société créole, eu égard à sa beauté morale, à sa noblesse d'âme. Par sa clarté, son énergie intarissable, sa chaleur indispensable, le « Soleil » exprime le sexe féminin. La métaphore n'a rien de vulgaire ni d'érotique, parce qu'elle suggère, par son euphémisme, la fécondité de la femme ; le soleil brille, éclaire comme la femme jette sa progéniture. *Traversée de la Mangrove* symbolise le sexe contraire par un « *morceau de fer* »<sup>841</sup> qui féconde le « Soleil ». Cette métaphore désigne admirablement les personnages masculins ; elle se rapproche de la bêtise des hommes de *Traversée de la Mangrove*, qui trouvent un point d'honneur de violer et de concevoir les femmes, mais c'est pour les délaissés par la suite.

En revanche, les hommes sont qualifiés dans *Pluie et vent...* à des « *navires sans destination...* »<sup>842</sup>, à cause de leur infidélité, tandis que les femmes volages aux mœurs légères ressemblent à des « *lézards* »<sup>843</sup>. La métaphore concrète, « navire », et animale, « lézards », expriment un mouvement perpétuel, une mobilité, une inconstance qui déshumanisent l'homme et la femme. Les êtres humains sont animalisés à travers des métaphores puisées dans la culture orale : Toussine et Jérémie sont magnifiquement assimilés à des bêtes sauvages qui valorisent leur comportement. Malgré son âge, Toussine demeure « *la même libellule, aux ailes scintillantes et bleues* », et son mari Jérémie « *le même zèbre de mer au pelage lustré.* »<sup>844</sup> La nature tropicale avec les animaux, bestioles, volailles qui la peuplent, et la mer, endroit de toutes les craintes et de tous les désirs, semblent les sources des métaphores. *Pluie et vent...*, un exemple du roman créole, emploie diverses métaphores de l'être humain à partir du regard sur les animaux ou sur les objets. La beauté de la femme Toussine fait dire à la narratrice « *une si belle laitue* »<sup>845</sup>, contrairement à la métaphore « *bétail taré* »<sup>846</sup>, qui signifie la laideur féminine.

Tituba dans *Moi, Tituba sorcière...* se compare elle-même à un oiseau : « *des ailes*

<sup>840</sup> Ibid., p. 94.

<sup>841</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 158.

<sup>842</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 254.

<sup>843</sup> Ibid., p. 15.

<sup>844</sup> Ibid., p. 21.

<sup>845</sup> Ibid., p. 16.

<sup>846</sup> Ibid.

*m'étaient poussées aux talons, aux chevilles »*<sup>847</sup>, et à un serpent : « *un mystérieux serpent était entré en moi.* »<sup>848</sup> Ces deux espèces appartiennent à la mythologie créole et animiste héritée des vieilles traditions indiennes et africaines. Le serpent est la figure du dieu créateur de toutes choses, bien que cet animal symbolise Satan dans la tradition biblique et chrétienne. Et l'oiseau, symbole du malheur ou du diable, dénote le pouvoir maléfique de Tituba, ses capacités mystiques qui sont celles d'une sorcière. Dans *Desirada*, le « *Soukougnan* », ou mangeur d'âme, relève de cette image des sorcières, de la métamorphose qui leur est propre. Cette métaphore, significative de la croyance religieuse créole, exprime les puissances surhumaines dont sont dotées certains personnages : leur vocation est de nuire aux autres, plus vulnérables, comme ce personnage de Maryse Condé, Nina :

**« J'entendais s'approcher de moi sans pouvoir l'arrêter un cyclone qui allait saccager toutes mes possessions, un dévorant qui allait me dévorer, un Soukougnan qui allait sucer mon sang. »**<sup>849</sup>

Simone Schwarz-Bart dénomme son personnage Toussine la « *Guiablesse* », surnom qui signifie une créature maléfique, une sorcière dévoreuse de chair humaine. Les habitants de Rivière au Sel dans *Traversée de la Mangrove* accusent Francis Sancher d'être sorcier, nombre d'entre eux utilisent des néologismes appartenant au registre du maléfice. Francis Sancher est « *un maleficier qui a kimwazé deux de nos plus belles jeunesse.* »

<sup>850</sup> En contact permanent avec la nature et à l'univers cosmique, l'homme antillais se définit par certains éléments de ce milieu familial. Dans *Pluie et vent...*, Angebert trouve son équilibre mental parmi les arbres de la forêt où il se réfugie en permanence. L'harmonie du soir lui est intime et familière: « *il vivait dans les bois, tendait des pièges aux écrevisses de la rivière, cueillait des fruits à pain et déterrait les racines sauvages...* »

<sup>851</sup> Dans le même roman, Reine Sans Nom donne ce conseil à Télumée : « *Ondule, comme un filao, rayonne comme un flamboyant et craque, gémit comme un bambou.* »<sup>852</sup>

On a là des images symboliques exprimées par « le filao », qui signifie la grandeur morale, « le flamboyant », l'intelligence et la clarté d'esprit, le « bambou » démontre la puissance physique. Les femmes Lougandor se caractérisent, traditionnellement, par la bravoure, le courage et l'abnégation au travail ; l'arbre symbolique de cette volonté légendaire est le cocotier. Télumée est « *semblable à un jeune cocotier dans le ciel* »<sup>853</sup>, précise sa grand-mère, fière de sa petite fille. *Traversée de la Mangrove* dévoile une

<sup>847</sup> Maryse Condé, *Moi, tituba sorcière...*, p. 33.

<sup>848</sup> Ibid.

<sup>849</sup> **Maryse Condé, *Desirada*, p. 207.**

<sup>850</sup> *Traversée de la Mangrove*, p. 229. (C'est nous qui soulignons les néologismes).

<sup>851</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 35.

<sup>852</sup> Ibid., p. 124.

<sup>853</sup> Ibid., p. 142.

métaphore qui compare la femme à un arbre : « *une femme c'est comme un oranger ou un pied de letchis. C'est fait pour porter !* »<sup>854</sup> Le letchis faisant pousser des touffes d'herbes, rappelle la femme antillaise réduite au rôle conjugal, à la procréation. Le poète haïtien René Depestre pourrait éclairer le thème général : l'identité antillaise. Car il exprime le sujet à travers la métaphore de l'arbre dont les racines poussent sous la terre, de même, l'identité s'enfonce dans les rhizomes de l'île, dans le pays d'origine. La Guadeloupe toute entière se transforme en un arbre symbolique et identitaire, dans la rêverie poétique de René Depestre qui entrevoit au-delà de cette métaphore les îles, cyclones, volcans, montagnes, ravines, mornes, forêts:

**« La Guadeloupe est plus qu'un arbre. Même sans racines, elle peut fleurir. Notre île est une vraie case, édifiée par notre grande famille d'orphelins fiancés. Assez fertile en cas de cyclone, séisme ou éruption, pour préserver des grains de sable et de gouttes d'écume et récolter des racines. »**<sup>855</sup>

On peut apprécier les correspondances quasiment mystiques entre l'homme antillais et la nature. Hors des forêts, ravines et mornes, le voisinage avec les animaux peuple inconsciemment l'imaginaire de l'Antillais qui reproduit dans son langage des images bestiaires ; chiens, chats, poules, vaches, porcs, comme ce plat garni de feuilles de bananes, et animaux de toutes sortes figurent les métaphores.

## b. La métaphore de l'animal

La présence des animaux dans les œuvres du corpus leur donne une couleur locale, rappelant le contexte de la société antillaise. L'animal sauvage, qui fait partie le plus souvent du décor créole, est le chien. On parle d'ailleurs aux Antilles du « chien créole », animal rachitique au pelage déchiqueté, souillé de boue des ravines, la bête domestique et sauvage rôde à tout moment dans le village, devant les cases, dans les plantations comme compagnon des chasseurs et paysans; le chien terrorise les bêtes domestiques, mais reste très familier aux enfants, abandonnés dans les cases par des parents partis travaillés dans les Cannes. Mariotte, dans *Un plat de porc...*, se souvient des éternelles promenades, avec ses amies :

**« Nous avons des branches à la main et des cailloux pour chasser les chiens fous des mornes, qui rôdaient, autour du foyer en plein air, dans l'espoir de glaner l'un de ces éclats d'os qui voltigeaient à chaque retombée de coutelas. »**

<sup>856</sup>

Rivière au Sel, village créole de *Traversée de la Mangrove*, n'est pas seulement habité par des hommes, les chiens font partie du théâtre quotidien. Maryse Condé, afin de structurer la métaphore animale typiquement créole, décrit le vacarme des chiens de Francis Sancher, « *quand ils parcouraient la nuit en enfonçant leurs crocs dans de douces chairs sans défense.* »<sup>857</sup> Ces bêtes sont indifférentes à la mort de leur maître, Francis Sancher, leur aboiement infernal interrompt le silence de la veillée. La

<sup>854</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 188.

<sup>855</sup> René Depestre, *Le métier à métisser*, Paris, Editions Stock, 1998, p.210.

<sup>856</sup> André et Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 98.

communauté créole de Rivière au Sel célèbre les funérailles, mais dans la cour du village les « *dobermans féroces, le museau rouge, se disputaient une carcasse.* »<sup>858</sup> *Desirada* dépeint une atmosphère sociale où les chiens se familiarisent avec les hommes, cloués du matin au soir devant les cases. Les molosses, personnages muets prenant figures de marionnettes, décalquent la société antillaise dans le roman. Nina franchissait tous les matins « *la porte en travers de laquelle le chien créole s'était endormi.* »<sup>859</sup> La lecture de *Desirada* offre des impressions confuses de la nature, du bruit des animaux et de l'agitation de la mer : c'est le décor naturel de l'univers créole exprimé par des métaphores animales, visuelles et sonores :

**« Coassements des crapauds adressant leur prière au ciel toujours sec, crissement des insectes cachés dans les touffes d'herbes, aboiement des chiens errants et, par-dessus tout cela, grondements de la mer en colère. »**<sup>860</sup>

Ce bourdonnement s'oppose au calme qui règne dans la forêt, à la naissance de Posu Adewene, dans *Les derniers rois mages* de Maryse Condé toute la nature est morte. Le silence des animaux démontre la nature morte, qui accueille solennellement l'arrivée du nouveau-né, durant une nuit différente des autres. Les animaux se sont tus, une quiétude de respect à l'égard de la princesse, elle-même moitié homme, moitié animal :

**« Ce soir-là, pas un vroum-vroum de moustiques ou de chauves-souris, vampires qui cherchent le sang pour le boire. Pas un fuit-fuit d'oiseau fou pillant le suc de pollen, pas un craak-raak de toucan enrôlé par son bec. Pas un pas furtif d'antilope royale foulant le tapis végétal. »**<sup>861</sup>

La métaphore de l'animal caractérise l'écriture métissée, elle juxtapose graphisme et oralité, dans les romans que nous étudions. L'image symbolique de l'animal, d'abord dans les sociétés animistes, puis antillaises, est très caractéristique dans le roman de Maryse Condé, *Desirada*, et celui de Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*. Cette valeur mystique de l'animal situe le roman aux confins de la tradition orale et des techniques narratives du roman. Dans *Desirada*, les animaux sont associés à la fête du mardi gras, que célèbre toute la communauté. Tous les gens du village se promenaient dans les rues remplies de monde portant des masques « *têtes de buffles ou de taureaux.* »<sup>862</sup> C'est la réincarnation et la métamorphose, car les morts participent à la fête des vivants, les animaux tués symbolisent les Revenants. Porter des masques, revient à communier avec les animaux et les morts, et le roman nous livre cette communion sacrée. On trouve des similitudes dans *Ti Jean L'horizon*, par l'évocation mystique des animaux : « *Les grosses bêtes s'étaient réfugiées sur les crêtes* », et elles « *étaient sous la protection des esprits*

<sup>857</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 83.

<sup>858</sup> Ibid., p. 191.

<sup>859</sup> Ibid., p. 209.

<sup>860</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 211.

<sup>861</sup> Ibid., *Les derniers rois mages*, p. 91.

<sup>862</sup> *Desirada*, p.13.

de la montagne. »<sup>863</sup> Les phases du récit dévoilent le merveilleux, dans la peinture des animaux, ces créatures surnaturelles comme les « *vaches bleues qui paissaient à l'entrée du village.* »<sup>864</sup>, et qui font partie du spectacle social en conséquence du décor romanesque. « *L'oiseau qui niche dans l'oreille de la Bête* »<sup>865</sup>, prouve les métaphores orales et créoles, et l'enchevêtrement de tous les registres dans le roman.

### c. La métaphore de la nature

La poésie orale ne se limite pas à l'exaltation épique des hauts faits, ni à la réhabilitation des valeurs culturelles. Elle accorde aussi une importance à la nature, à sa peinture lyrique. Elle peut mêler une intrigue, qui chante les gestes des héros, au sentiment de la nature. Les romans de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart expriment cet état de la nature, à travers des images autant expressives que lyriques. La lecture de leurs romans dévoile des personnages attachants, qui magnifient la nature. L'espace géographique des Antilles, on l'a vu dans la deuxième partie, est décrit dans les romans. Cette description répond à des critères littéraires du métissage. D'abord le lyrisme se dégage des portraits de la nature, dans des métaphores, qui justifient l'appartenance des textes à un contexte littéraire particulier, les Antilles. Ensuite leur dimension « exotique », reflète la nature créole, intégrée dans la narration. L'exotisme enracine les textes dans les îles Caraïbes. Quand Simone Schwarz-Bart évoque « *un fouillis de bananiers morts* »<sup>866</sup>, les « *rideaux de mousseline créole* »<sup>867</sup> dans *Un plat de porc...*, ou quand elle décrit les « *huttes en palmes de cocotiers tressées* »<sup>868</sup> dans *Pluie et vent...*, elle élabore des images littéraires, définit une nostalgie créolisée par l'écriture. L'image de « l'île », de la « mer » et de la « plage » réapparaît sans cesse dans les romans. A la mort de la grand-mère de Télumée, on découvre « *au fond du ciel, une étoile blanche scintillait tel un petit coquillage nacré sur une plage de sable noir.* »<sup>869</sup> Même les délires de Mira, dans *Traversée de la Mangrove*, s'expriment à travers des images de la mer et de la rivière. Ces sentiments confus, amour, haine, résignation, trouvent un écho dans le spectacle des eaux, dans l'agitation de l'océan: « *Je hais la mer bruyante, violette et qui décoiffe. Je n'aime guère les rivières, leur eau est trouble. Je n'aime que les ravines vivantes, violentes même.* »<sup>870</sup>

<sup>863</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 67.

<sup>864</sup> Ibid., p. 192.

<sup>865</sup> Ibid., p. 248.

<sup>866</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p.85.

<sup>867</sup> Ibid., p.200.

<sup>868</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 20.

<sup>869</sup> Ibid., p. 178.

<sup>870</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 50.

C'est le mouvement inverse dans *Ti Jean L'horizon*, le spectacle maritime métamorphose la mer en être humain, la personnification prouve l'harmonie entre l'homme et la nature, la correspondance cosmique et anthropologique qui liaient historiquement l'homme noir aux forces de la nature:

**« Puis la mer se fit humaine, sillonnée de navires haut pontés et dont les sirènes donnaient sans relâche, dans le brouillard, à longues envolées mugissantes, jusqu'à l'apparition d'une première étoile. »**<sup>871</sup>

La colère des vagues maritimes se jetant sur les rochers a inspiré Maryse Condé dans *Desirada*. L'imaginaire de l'eau et la création qui résultent de cette fiction dotent la structure narrative de *Desirada* d'une résonance poétique. La réalité visuelle des plages se transfigure en un ouvrage, qui mêle plusieurs plans littéraires, accumule des détails et les dépasse, les uns après les autres, pour former un texte métissé dans son style : « *Le bleu soutenu de la mer, la danse du catamaran, sur la crête des vagues et derrière son dos, les pierres sculptées de la peinture des châteaux et tout était totalement surréel.* »<sup>872</sup>

Le peintre s'il est « voyeur » admirerait dans ce paysage marin la sérénité des monuments coloniaux que dérangent depuis des éternités les eaux de l'océan, venues échouées là, sur les côtes comme les esclaves d'Afrique, vomis par l'océan Atlantique, étaient débarqués dans ces coins pour parachever leur existence; le tableau peint suggérerait les événements de ces temps accomplis. La mer et l'île expriment des réalités qui se transforment en objets littéraires. Au-delà de ces outils, et en dehors du terroir antillais, on pourrait croire à des récits de « botanistes », les descriptions sont si précieuses, si exactes et si approximatives qu'elles révèlent le talent du jardinier qui connaît et maîtrise son domaine. Le village de Fond Zombi dans *Pluie et vent...* se trouve « *au milieu de bosquets d'acacias sauvages et de cahimites, de cocotiers des hauts dont les palmes brassaient continûment l'air.* »<sup>873</sup> La forêt de Guadeloupe semble vivante dans *Traversée de la Mangrove*, grâce à l'accumulation des noms d'arbres, à tous les éléments de la nature qui font croire à l'expérience d'un botaniste, d'un amoureux de la nature ; mais il s'agit de l'expérience d'un peintre de la forêt:

**« A mille maître d'altitude, la forêt de Guadeloupe se rabougrit. Disparus, les châtaigniers grande feuille, les acomats boucan, les cachimans montagne, les bois rouge carapate. C'est le royaume des côtelettes aux feuilles gaufrees d'un vent noirâtre qui ne s'élèvent guère au-dessus de deux mètres du sol. »**<sup>874</sup>

La terre, métaphore de la femme, est aussi présente dans ce roman, dans toute sa force tellurique, propre à la nature volcanique, aux arbres des îles Caraïbes. Dans *La Lézarde*<sup>875</sup> d'Edouard Glissant, le flamboyant et le fromager témoignent d'une construction de

---

<sup>871</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 226.

<sup>872</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 217.

<sup>873</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 191.

<sup>874</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 76.

<sup>875</sup> Edouard Glissant, *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958.

l'identité, qui s'est effectuée dans le passé. La mangrove donne son nom au roman de Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, qui est aussi, on le sait, le désir de retrouver l'identité créole, qui s'enracine dans le pays, comme les arbres au sol. Edouard Glissant en donne des explications dans *Poétique de la relation* :

**« [...] Il y a, dans la littérature de la créolité, une valorisation tout aussi systématique de la mangrove comme fondation et expression d'une nouvelle conception identitaire. »**<sup>876</sup>

Faudrait-il évoquer le cimetière marin, à proximité du village, carrelé de coquillages, de carapaces des fruits de mer ? La description pittoresque des ossuaires est entretenue par le vocabulaire des îles : dans la catacombe où les habitants de Rivière au Sel s'apprétaient à enterrer Francis Sancher, « *il y avait des coquillages et des conques de lambis peintes en blanc, disposés autour de tombes creusées dans la terre.* »<sup>877</sup> Derrière la maison de Ranélise, dans *Desirada*, « *on apercevait les tombes du cimetière égayé par les fleurs rouges des flamboyants et les grappes jaunes des alamandas.* »<sup>878</sup> D'un roman à l'autre, on découvre la même écriture, métaphorique et frappante, du cimetière marin. Il s'agit de l'écriture du « divers », qui vise à atteindre une réalité créole, métissée, à travers un assemblage des lieux, des objets et des styles. Patrick Chamoiseau a évoqué cette façon d'écrire « créole » et d'être « antillais » dans son ouvrage *Ecrire au pays dominé*, travail s'adressant à lui-même, d'une part, et aux autres écrivains antillais, d'autre part :

**« Face à la Pierre-Monde, tend à une niche virtuelle qui réunit l'imaginaire des Lieux et instruit la prolifération des racines. Superposés. Reliés. Alliés ; Enracinés. Réel et inventés. Les symboles qui s'appellent, s'entendent, se répondent, s'informent et se dépassent. L'émotion quasi religieuse du Divers en mouvement dans ces ensembles indéfinis. »**<sup>879</sup>

Seule la parole créole est capable d'exprimer cette diversité, de transcrire cette totalité du monde créole, de nommer le silence enfoui au fond de l'âme des êtres, et d'évoquer la décrépitude des vieux bâtiments, en suggérant les « souffrances » de l'écrivain antillais, obligé de traduire les particularismes du pays.

### C. Les différentes paroles créoles

Peut-on dans la littérature transcrire la parole créole, construire un texte, qui reflète tout le langage social, culturel et moral de la communauté ? Un tel exercice semble rude : la mission d'évoquer la parole dans le texte serait une tâche hardie, si cette parole dépassait le cadre de la communication, pour devenir un symbole culturel. Parole et écriture peuvent s'opposer, et on peut affirmer que la parole précède l'écriture. Au commencement de l'humanité était le verbe, le souffle créateur de Dieu ou le premier cri

<sup>876</sup> - Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>877</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 92.

<sup>878</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 29.

<sup>879</sup> Patrick Chamoiseau, « *Ecrire en pays dominé* », *op.cit.*, pp. 307-308.

de l'enfant à la naissance. Jacques Derrida pose la question en terme d'opposition, parce que, dit-il, dans le rapport de l'écriture avec la parole, il ressort « *un espace dissymétrique et hiérarchisant.* »<sup>880</sup> En Occident, le phénomène a généré une opposition progressive de l'écriture à la parole. La littérature occidentale s'est démarquée plus ou moins de la parole. Dans la littérature antillaise, par contre, il ne s'agit pas d'une opposition, mais d'une continuité de la parole dans les œuvres littéraires. Avec Colette Maximin, « *la culture populaire étend son influence à l'autre aspect littéraire : les structures formelles.* »<sup>881</sup> Aux Antilles, il existait déjà des formes de pensée que véhiculait la parole. Cette voix comportant un entendement symbolique, l'homme afro-antillais fait du verbe la relation avec le monde des êtres vivants, des végétaux et des choses. Il a reçu la parole comme « *une inspiration subite, mais il lui a fallu ensuite un long apprentissage pour la développer et l'amener à sa perfection...* »<sup>882</sup> Cette dernière peut signifier une vérité immuable, une beauté magique du langage dans son sens sacré. La parole semble régir les valeurs morales, populaires et sacrées de la communauté antillaise. Alors qu'elle s'efforce d'être un miroir culturel, la littérature antillaise subit la parole collective, populaire et sacrée qu'elle transforme en parole littéraire. D'où la naissance du problème d'appartenance littéraire évoqué par Roger Toumson. Cet auteur démontre la « non littéralité » du discours littéraire négro-antillais. Il s'agit d'un discours « *par défaut* » [...] *qui ne constitue pas, rigoureusement, une littérature, étant davantage un système de parole « verbum » qu'un système de l'écriture.* »<sup>883</sup> Cette distinction entre la parole et l'écriture est comme abolie dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, leurs différentes narrations aboutissent au métissage des deux. Car, la parole, tour à tour sacralisée, profanée ou populaire se mue en littérature, l'écriture est grosse de verbe. Ce n'est plus la parole, qui exprimait la force vitale de l'être négro-antillais, mais la parole littéraire transcrite par les auteurs. Une parole également métissée avec l'écriture, de sorte qu'on ne sait plus où se situe la barrière entre celles-ci.

### a. La parole populaire

La parole populaire est l'apanage des sociétés orales, fondées sur une mentalité collective. Nul ne peut se réclamer d'être l'auteur de la parole populaire, elle exprime la « démocratie ». La mentalité collective, garante de la rumeur commune, est à l'origine de ce partage, de cette solidarité autour du verbe. On retrouve dans les textes du corpus des pensées ressemblant à des paroles populaires et transmises comme telles à travers les propos des personnages. Vérité ou mensonge, médisance ou bénédiction, la parole populaire découle de l'opinion publique, de la rumeur. Dans *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé, tous les personnages prétendaient des choses bizarres, fruits de leur

<sup>880</sup> Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 10.

<sup>881</sup> Colette Maximin, *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Karthala, 1996, p. 353.

<sup>882</sup> Geneviève Calame-Griaule, *Ethnologie et langage*, Paris, Gallimard, 1965, p. 21.

<sup>883</sup> Roger Toumson, *La transgression des couleurs : littérature et langage des Antilles (XVIIIe, XIXe, XXe siècles)*, Tome 1, op. cit. p. 88.

imagination : « *La première nuit que Francis Sancher passa à Rivière au Sel, le vent enragé descendit de la montagne, piétinant les bananeraies et jetant par terre les tuteurs des jeunes ignames.* »<sup>884</sup> Ils soutenaient aussi et croyaient aveuglément que Mira « *apporta la fâcherie entre Francis Sancher et Moïse.* »<sup>885</sup> La mort de Francis Sancher permet à Maryse Condé d'explorer l'oralité, de traduire la mentalité « clouée » et « arriérée » des habitants de Rivière au Sel, émus et aveuglés par leurs traditions. Des paroles fusent de tous : c'est la leçon que l'auteur tire de la civilisation, c'est la profusion de la parole. L'imaginaire collectif transforme la réalité, l'embellit et la façonne de manière à faire naître une parole admise et acceptée comme telle dans tous le pays. On ne saura jamais si les habitants de Rivière au Sel ont tort ou raison de dire que :

**« Francis Sancher n'avait pas un bon costume et qu'il a fallu lui faire coudre en quatrième vitesse ce complet noir si étriqué, lui acheter cette cravate serrée comme un garrot autour du cou. »**<sup>886</sup>

Les chants populaires existent dans la société antillaise. Dinah, trahie par Francis Sancher, reprend le chant languissant, mélancolique et douloureux des femmes créoles abandonnées et délaissées injustement par leur mari, elle se lamente :

« *Quand l'amour s'en va  
Il ne laisse que les pleurs !  
J'ai pris mon cœur. J'ai donné à un ingrat.* »<sup>887</sup>

Dans ses jours de grande misère, Raymonique fredonne la chanson triviale des malheureux de la vie, des indigents, la société leur trouve une romance âpre, languissante et révolutionnaire pour apaiser leur tourment et les exhorter à ne pas baisser les bras :

« *Couteaux coupez  
Ciseaux ouvrez-vous  
Pour votre malheur  
Je ne suis pas un poisson  
Qui se laissera hacher.* »<sup>888</sup>

Téluée donne l'écho de cette chanson populaire dans *Pluie et vent...* Là encore, c'est la tradition créole et orale qui sert de référence à Téluée pour étayer ses arguments sur la condition humaine et la fatalité qui guettent les hommes et dictent leur destin : « *La vie n'est pas une soupe grasse et pour bien longtemps encore, les hommes*

<sup>884</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 34.

<sup>885</sup> Ibid., p. 43.

<sup>886</sup> Ibid., p. 93.

<sup>887</sup> Ibid., p. 101.

<sup>888</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 113.

*connaîtront même lune et même soleil, mêmes tourments d'amour...* », <sup>889</sup> affirme Télumée, victime de la même trahison, de la même déception. C'est dans une formule anecdotique et proverbiale, que Simone Schwarz-Bart prolonge cette condition des femmes dans *Un plat de porc...* : « *Soleil couché, malheur pas couché...* » <sup>890</sup>, en ces termes s'exprime la grand-mère malheureuse de Mariotte, consciente de la souffrance humaine qu'elle endosse. Pour parler de l'été créole, les habitants du morne Verdol, dans *Les derniers rois mages*, utilisent des expressions familières pleines de métaphores de la nature : « *les gousses des flamboyants avaient donné leurs fleurs et le goudron saignait sous leurs pieds.* » <sup>891</sup> On sait que la phrase est retravaillée par Maryse Condé, mais l'idée reste essentielle : l'approche imminente de l'été, symbolisée par des images. La communauté créole a des façons familières de s'exprimer ou de traduire des réalités par des métonymies, des métaphores et des allusions. *Moi, Tituba sorcière...* présente une formule originale de réécriture de la parole. Cette formule s'oppose à la représentation de la parole populaire dans les autres textes. Car la sorcière et guérisseuse traditionnelle, Judah White, l'amie de Maa Yaya, la grand-mère de Tituba, incarne le savoir traditionnel. La guérison des maladies réclame un savoir conservé jalousement dans la mentalité collective, et transmis de bouches à oreilles : « *En cas de bronchite aiguë, placer la peau d'un chat noir sur la poitrine du malade.* » <sup>892</sup> Pour la Rage de dent, la parole populaire retient qu'il faut « *mâcher des feuilles de tabac. Faire de même en cas de maux d'oreille.* » <sup>893</sup> Les œuvres littéraires de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart réutilisent la parole populaire comme moyen d'écriture de l'oral. A lire leurs œuvres, on replonge dans l'oralité créole la plus enfoncée. La poésie insulaire est un langage qui dit l'univers culturel des traditions sacrées et populaires. Les auteurs verbalisent ces coutumes dans des œuvres qui apparaissent comme une « parodie » de la parole créole. Raphaël Confiant tente d'apporter une confirmation à la réécriture de la tradition verbale dans la littérature antillaise :

**« Désireux d'élaborer un véritable art poétique créole, nos auteurs vont choisir pour référence principale non plus la poésie française, mais la parole populaire. Le conteur et le chanteur, les vieux et leurs proverbes créoles, les paysans gardiens de l'authenticité, seront promus au rang de créateurs de langage. »** <sup>894</sup>

Qu'elle soit sacrée ou populaire, la parole antillaise transmise dans le roman se dégrade en littérature. L'écriture est sa métaphore créole, et les romans comme *Traversée de la Mangrove* et *Pluie vent...* forment des moules du verbe antillais.

<sup>889</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p.121.

<sup>890</sup> Ibid., p. 49.

<sup>891</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 230.

<sup>892</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 85.

<sup>893</sup> Ibid.

<sup>894</sup> Raphaël Confiant, in *Notre Librairie, Dix ans de littérature, n° 104, jan - mars, 1991, p. 61.*

## b. La parole littéraire

Au croisement de la réalité et de la création, aux confins de l'art et du vécu, se croisent les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. La réalité, exprimée par la parole créole, s'oppose à la transformation littéraire de cette réalité coutumière. Il peut s'agir d'une réécriture qui adapte, dans des styles littéraires différents, la parole dans l'écriture. On découvre des romans qui s'appuient sur l'ironie, la subversion et l'exaltation littéraire. La part de la création dans *Traversée de la Mangrove* réside entre autres caractéristiques de l'ironie vers laquelle Maryse Condé détourne la parole des habitants de Rivière au Sel. Elle crée un métissage recherché qui découle de la dérision consacrée à l'éloquence populaire et sacrée. La liberté créatrice de Maryse Condé les désacralise, car l'auteur rend dérisoire l'imagination populaire des Guadeloupéens, en créant la distance entre la réalité et les propos. La clairvoyance de Maryse Condé permet de refuser les liens culturels, s'ils sont rigides. Elle dénonce l'hypocrisie des habitants, nuance leurs valeurs et distance la mentalité populaire par l'ironie :

**« L'imagination populaire est ainsi faite. Elle vous change un homme, vous le blanchit, vous le noircit au point que sa propre mère, celle qui l'a enfanté, ne le reconnaît pas. »**<sup>895</sup>

Autre particularité de la parole littéraire : l'exaltation du discours parlé honore l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...* Un récit émouvant et pathétique fait de l'oralité une rhétorique narrative. Scènes et actions, dialogues et monologues, sont tous relatés dans un style « élégiaque » qui mime la beauté du langage oral. Les longues phrases de Télumée imitent le rythme discontinu de la parole. Comme dans une conversation orale, la narration de Télumée reproduit des séquences marquées par une syntaxe scandée, par des répétitions lexicales de toutes natures, dont nous parlerons ultérieurement. Le style est magnifique car il témoigne d'une clarté qui évoque la puissance du verbe, l'éloquence orale et la précision de la langue française :

**« Et j'écoutais encore les rires, je me demandais, je croyais entendre certaines choses, j'écartais les feuilles pour voir le monde du dehors, les lignes qui s'assombrissaient, le soir montant comme une exhalaison, effaçant toutes choses, la case d'abord, les arbres, les collines au loin, les pentes de la montagne dont le sommet flamboyant encore dans le ciel, bien que toute la terre fût plongée dans l'obscurité, déjà, sous les étoiles au scintillement tremblant, inquiet, irréel, qui semblaient posées là par erreur, comme tout le reste. »**<sup>896</sup>

Cette longue phrase hérite de la tradition créole et populaire, la tirade, la reprise anaphorique de la première personne et la juxtaposition des propositions. Une originalité se dégage dans l'écriture de la parole dans *Desirada* de Maryse Condé et *Un Plat de porc...* de Simone Schwarz-Bart : les auteurs sont à l'écoute de leurs personnages dont les paroles sont traduites, la voix transcrite. Le récit de Nina dans *Desirada* pourrait se lire à haute voix. Les échos de la voix, les phases du discours oral, la sensibilité créole envahissent le texte. Maryse Condé, sensible à la parole des femmes créoles, traduit,

<sup>895</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 125.

<sup>896</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 64.

dans un langage à la fois littéraire adéquat, et non pas « textuellement », la voix de Nina. Simone Schwarz-Bart interprète l'éloquence de Mariotte, femme analphabète, bien qu'elle soit la narratrice de *Un plat de porc...* Le roman témoigne d'une aisance d'écriture, parce que l'auteur traduit « littéralement » les propos de Mariotte. Des « puristes » de la langue française en voudraient, peut-être, à André et Simone Schwarz-Bart qui transplantent la parole créole d'une femme paysanne dans la littérature d'expression française. Dans ses divagations, Mariotte sollicite l'inspiration des poètes, comme Aimé Césaire, et les co-auteurs donnent l'impression de traduire la parole créole. Le rythme oral de la phrase est décousu, l'orthographe des termes rappelle la langue orale :

**« Saint-Césaire aidez-moi, votre humble paroissienne ; car femme suis et povrette et ancienne. Dites-moi la Parole ; frappez sur le tambour usé de ma mémoire !... Regardez-moi ho je suis toue nue j'ai tout jeté ma généalogie mes compagnons !... »**<sup>897</sup>

Tout le roman n'est pas écrit dans ce style, des passages entiers présentent une écriture imitant la narration des romans français, avec une intrigue claire, une psychologie des personnages, une description des lieux. Les origines diverses des co-auteurs pourrait expliquer ce métissage littéraire. André Schwarz-Bart est français d'origine polonaise, sa femme Simone est guadeloupéenne. On pourrait comprendre le double aspect de l'écriture que présente *Un plat de porc...* : une œuvre nourrie du conflit des langues, par le vocabulaire et les images créoles, et traversée par des racines littéraires qui seront analysées dans le chapitre suivant.

### c. La parole sacrée

Le « verbe sacré » apparaît dans les textes de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, grâce à la parole perfectionnée, aux personnages narrateurs, et au retour anaphorique de la figure du « sage », qui symbolise la pertinence et l'éloquence. Sève nourricière ou source d'inspiration, la parole vénérable se fonde dans les structures narratives des romans. Elle dépasse le proverbe, le conte, le dicton, c'est pour incarner une vérité générale, admise par la société. Interdictions et recommandations déterminent la puissance sacrée du verbe. On comprend les villageois de Rivière au Sel dans *Traversée de la mangrove* quand ils reconnaissent : « on ne verrouille pas la porte d'une veillée. Elle reste grande ouverte pour que chacun s'y engouffre. »<sup>898</sup> La veillée mortuaire, cérémonie sacralisée, est une phase de communion de toute la société. Francis Sancher, détesté par certains, aimé par d'autres, méritait la présence de tous à ses funérailles. Simone Schwarz-Bart ouvre *Pluie et vent...* d'un adage sacré. Elle transcrit une parole créole au début du roman ; une voix censée annoncer le sens du récit, la signification de l'intrigue : « Le pays dépend bien souvent du cœur de l'homme : il est minuscule si le cœur est petit, et immense si le cœur est grand. »<sup>899</sup> Télumée prépare le lecteur à des aventures, qui content sa vie de femme chevronnée au travail, généreuse avec les autres, et dévouée à

<sup>897</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 151.

<sup>898</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p.26.

<sup>899</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 11.

la tradition. Cette ouverture d'esprit et de cœur, Télumée l'a tirée d'une parole sacrée de la tradition créole : l'égoïsme y est interdit, l'union sacrée et sociale recommandée. Télumée n'est pas la seule à pouvoir proférer le sacré. D'autres personnages méditent sur la tradition orale, pour agrémenter la conversation et maintenir leurs arguments. Sur la place du village, un groupe d'hommes martèlent un chant sacré ; la grandeur divine de la mère est exaltée dans cette litanie. La femme antillaise est divinisée dans la tradition, cet air rugueux et monotone le prouve :

« *Maudit Maudit*

*Même si ta mère est maudite*

*Dis une prière pour elle. »*<sup>900</sup>

La parole détermine la force émotionnelle et morale des personnages dans *Ti Jean L'horizon*. Elle est le fondement de leur être, le souffle qui nourrit leur âme, ravive les cœurs, et génère leur pensée. Prolifique, intarissable, la parole doit être utile, c'est pourquoi les sages n'ouvraient la bouche que pour dire des vérités, admises comme sacrées. *Ti Jean L'horizon* s'ouvre par des adresses au lecteur, auquel l'auteur invite à méditer sur le sacré de la parole, sur son abondance :

**« Les paroles du nègres n'entament pas sa langue, elles n'usent, elles ne font saigner que son cœur. Il parle et se retrouve vide avec sa langue intacte dans sa bouche et ses paroles sont allées rejoindre le vent. »**<sup>901</sup>

Tout au long de *Ti Jean L'horizon*, on découvre une incantation de la tradition de la parole, magie entretenue par des personnages éduqués dans la sagesse des Ancêtres. Eusèbe, d'ailleurs surnommé l'Ancêtre, utilise des formules prodigieuses et incantatoires, pour faire reprendre à l'oiseau, blessé à la cuisse, son vol. L'oiseau ne meurt pas, il reprend son chemin dans les airs, charmé par les divinations d'Eusèbe :

« *Par-dessus les feuilles*

***Par-dessus les paupières des hommes Par-dessus le mufle du lion***

*Ecoute tes ailes noires... »*<sup>902</sup>

Le chant agrmente l'écriture par le rythme qu'il dicte aux phrases, par la syntaxe qu'il déconstruit et par la mélodie qui emporte le lecteur. Il en est de même concernant les séquences de phrases dans *Les derniers rois mages*. Djeré, le personnage ambitieux et hautain, apparaît comme un « marqueur de paroles ». Ces *Cahiers* sont des transcriptions du discours sacré, appartenant à la société antillaise : « *la foudre est tombée sur le palmier, mais le rônier est intouchable. »* ; « *l'oiseau cardinal ne met pas le feu à la brousse. »*<sup>903</sup> Ces images métaphoriques expliquent l'invincibilité des rois, leur puissance, l'impuissance de l'oiseau devant le feu. Le « rônier » est l'arbre symbolisant la puissance

<sup>900</sup> Ibid., p. 182.

<sup>901</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 5.

<sup>902</sup> Ibid., p. 119.

<sup>903</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 59.

royale, alors que « l'oiseau cardinal » traduit la faiblesse, la débilité et le manque de pouvoir. La parole sacrée révèle dans ce contexte les origines, la création : « *le monde tient l'œuf que la terre désire* »<sup>904</sup>, et elle marque le début d'un lyrisme créole qui englobe les traditions littéraires, les mélange avec les contextes linguistiques et antillais de l'écriture.

## Chapitre deuxième : Les racines littéraires réécrites dans les romans

La colonisation et l'esclavage s'imposaient aux Antilles par leurs influences culturelles comme par leur immédiateté symbolique. L'idéologie coloniale, les modes de pensée des hommes, leurs imaginaires authentiques se glissaient dans la nouvelle société antillaise. La force de l'esclavage et la puissance coloniale étaient de figurer une projection des fantasmes : imaginaires et littéraires. Les Africains, avec leur imaginaire mystique, puis les Européens, avec leurs racines culturelles et littéraires ont façonné l'âme antillaise, l'être antillais, surgi brusquement de ce brassage ethnique et surprenant. Dans ce mélange inattendu des civilisations, les Antillais se retrouvent et se révèlent au monde. La logique du « choc des civilisations » est symbolique dans les œuvres littéraires, issues de l'aire culturelle des Antilles, par exemple les textes de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Leurs romans reproduisent des racines littéraires, comme composante essentielle de l'écriture métissée.

L'écriture métissée engendre la fiction selon trois racines réécrites et transformées: créole, française et sud américaine. Cette synthèse est pure univers littéraire, pure imitation de ce qui se faisait dans d'autres littératures; les textes littéraires sont ouverts. Une autre manière d'approprier les racines littéraires consiste à donner une valeur littéraire à la langue créole, mais aussi à la démesure littéraire qu'on remarque en lisant le roman hispano-américain, ouvrage prodigieux par l'écriture et les thèmes. Ces traditions littéraires concordent à la structure profonde des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Les séquences créoles, la psychologie des personnages, les formes occidentales du roman, le fantastique, le mystère et le métissage dans les romans latino-américains appartiennent à un vieux fond culturel que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart n'ont pas occulté dans leurs romans. La libération de l'imaginaire des auteurs s'accompagne d'une force évocatrice qui renouvelle en les dépassant, l'une après les autres, les racines littéraires. Ces dernières s'affrontent différemment dans les romans. Avant l'analyse de leur mode de fonctionnement littéraire, on peut d'abord expliquer l'émergence de ces trois rhizomes littéraires dans le contexte géographique et imaginaire des Antilles.

Les Amériques ont constitué traditionnellement une culture baroque, une pensée du merveilleux, une vision fantastique des choses, qui se particularisent dans chacun de ces pays: Brésil, Mexique, Cuba, Argentine, Venezuela, Pérou, Guatemala, etc. Cette culture

---

<sup>904</sup> Ibid., p. 60.

révèle des caractéristiques par son métissage, ses langues, ses coutumes, ses religions et sa littérature. L'espagnol, langue coloniale, affronte d'autres langues ; le christianisme, religion latine, devient le culte baroque qui cohabite avec les rites du vaudou, l'animisme et le paganisme. Autre caractéristique de cette religion de l'Amérique hispanique : les pratiques divines célébrées par les peuples Aztèques et les Incas au Pérou, apportent une nouvelle croyance religieuse, c'est le métissage de toutes les valeurs mystiques. Le mélange n'existe que par les survivances des rites africains, divinisés par les premiers esclaves africains, en extase religieuse tous les soirs, et par les processions catholiques des Espagnols, qui étaient aussi des Colons ; ils ont offert leur culture aux peuples dominés, aux pays qu'ils ont asservis. On est dans un contexte catholique bien éloigné de l'Europe et de la tradition orthodoxe de l'Eglise chrétienne. On comprend pourquoi la littérature de l'Amérique hispanique se caractérise par le regard obsédant, extravagant, magique et fantastique que les auteurs comme Carpentier, Borges, Fuentes, Lezama Lima, Vargas Llosa, entre autres, porte sur la réalité de leur pays, une réalité devenue un symbole transparent de leur imaginaire littéraire.

Dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, l'écriture déconstruit les structures qui s'éclatent dans la narration. L'espace-temps se double par l'évocation démesurée des lieux et des périodes tour à tour humains, cosmiques et mythiques. Quant à la description, elle présente des caractéristiques littéraires : les accumulations et les exagérations expriment un univers baroque et un contexte merveilleux. La littérature antillaise, tributaire de ces racines littéraires, renouvelle, avec des distances intéressantes, des particularités apparentes dans les écrits littéraires en Amérique latine : les descriptions poétiques, l'écriture de la musique, les évocations du mystère dans la littérature latino-américaine peuvent rapprocher Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart des écrivains sud-américains, précisément ceux des années 60.

On sait comment Jorge Louis Borges multiplie les espaces du monde dans *L'Aleph*, en métissant des lieux du monde. Et comment il prend le contre-pied de l'évocation de l'espace dispersé dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, centré sur un seul espace qui en évoque d'autres, les contient uniquement pour les faire disparaître dans l'intrigue en brouillant les pistes narratives. Le roman d'Edouard Glissant, *Tout-Monde*, et celui de Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, ne présentent-ils pas cette technique d'écriture que Borges a utilisée pour renverser l'espace et le temps. Autre preuve de la continuité littéraire entre les écrivains latino-américains et les Caribéens : Carlos Fuentes n'exclut pas les écrivains antillais, lorsqu'il définit l'espace littéraire et imaginaire en Amérique hispanique :

**« En Indo-Afro-Ibéro-Amérique, le roman a rivalisé avec une histoire plus fantastique que n'importe lequel des contes de Borges ; nous autres enfants de Don Quichotte, sommes réellement devenus les enfants de la Manche, rejetons d'un monde impur, syncrétique, baroque, excroissant. »**<sup>905</sup>

Les Antilles, héritières de cette culture littéraire, présentent des écrivains qui trempent leur plume dans les racines littéraires évoquées, mais avec des distances liées à l'imaginaire créole.

---

<sup>905</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Erasmus*, op.cit., p. 335.

D'autre part, la tradition occidentale apporte une dimension littéraire aux romans antillais. Cette conscience littéraire engendre une répétition des formes narratives du roman français, précisément du XIXe siècle : dans l'intrigue des romans écrits par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, il n'est pas rare de déceler les traces d'une narration venue d'ailleurs. Une précision s'impose au niveau de cette réécriture de quelques formes littéraires du roman français : Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart dégagent leurs œuvres de toute dépendance littéraire française, contrairement aux premiers écrivains antillais, des Békés et des mulâtres, fascinés par des modèles romantiques qu'ils imitaient jusqu'à leurs extrêmes subsistances. La poésie créole, au début du XIXe siècle, retraçait l'enchantement qui conduisait à identifier la réalité antillaise à l'inspiration romantique par des thèmes analogues, comme l'adaptation servile du « mal du siècle » aux Antilles. Mais ce lyrisme romantique et cette littérature de « décalque » sont mis à l'écart, quand arrivent sur la scène littéraire les premiers intellectuels antillais. C'était l'époque de la remise en cause des postulats idéologiques et littéraires français. Césaire et Glissant remanient la littérature antillaise, rejetant les reprises thématiques et l'alexandrin dans les formes poétiques. Chez le premier, le refus tient au travail de l'écriture qui aboutit à « l'ambiguïté » des phrases et à « l'opacité » du style : c'est la révolution littéraire niant la paternité occidentale. Pour Edouard Glissant, l'écriture s'affirme comme la représentation d'une personnalité littéraire qui ne rejette la littérature occidentale que pour démontrer les limites d'une telle écriture à pouvoir exprimer l'identité du peuple antillais.

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart reconduisent la psychologie du personnage et quelques formes du réalisme par contre créolisées. Leur écriture, francophone, implique non seulement une nouveauté dans les structures du roman, mais encore la réalité que cette nouveauté dépend de chaque roman, de ces auteurs, du culte d'un style retravaillé. La formation de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart à l'école française permet de mieux comprendre le statut des racines littéraires françaises dans leur travail d'écriture. Il faut partir de l'héritage littéraire colonial pour bâtir une œuvre d'art, qui serait un chef-d'œuvre comme *Traversée de la Mangrove*, avec ses magnifiques intrigues classiques, ou comme *Pluie et vent...*, avec les séquences narratives qui rappellent, à quelques égards, les formes d'écriture réalistes. Les influences littéraires, apparentes dans les romans antillais des auteurs comme Ernest Pépin, Gisèle Pineau et Xavier Orville dans *La voie des cerfs-volants*, sont les conséquences de la colonisation. Car la littérature francophone aux Antilles, née de l'expansion impérialiste, date du premier empire colonial : « *Le pluralisme actuel de la littérature française trouve son origine dans la perte du premier empire colonial que la France s'était constitué au XVIIe et XVIIIe siècles.* »<sup>906</sup> L'identité d'écriture, l'identité du moyen d'expression, le français, et l'identité des modèles narratifs lient certains auteurs antillais à la colonisation française :

**« Nous ne pouvons que souligner l'identité d'écriture entre les écrivains régionalistes antillais (blancs ou de couleur) et les écrivains métropolitains. Ils pratiquent « un langage chargé d'une même intentionnalité (...), acceptent un même ordre de convention (...), un instrument identique, sans doute un peu modifié dans son aspect, nullement dans sa situation ni dans son usage. »**<sup>907</sup>

La réflexion de Corzani amène à aborder d'autres sources du roman antillais : les racines

---

<sup>906</sup> Gérard Tougas, *Les écrivains d'expression française et la France*, Paris, Editions Denoël, 1973

créoles éclatent les structures par le lexique, la syntaxe et le rythme de la langue orale, le créole. Ce n'est pas pour rendre étranger le lecteur non « créolophone », mais bien pour engendrer une identité littéraire, conséquence de l'écriture métissée des auteurs. Mais pourquoi les racines créoles fondent-elles les romans? Parce qu'il y a comme une incapacité littéraire de traduire le sens exact, métaphorique, la signification symbolique de certains termes créoles, alors les auteurs acceptent sciemment de recourir au mot insulaire, intégré tel quel dans le texte, pour lui donner plus de sens littéraire. La plupart des personnages de Maryse Condé et Schwarz-Bart sont des villageois, ils ne sont pas formés à l'école française, et ils ont comme héritage linguistique le créole, leur langue maternelle. Transplanter le verbe de ces personnages, c'est exprimer toute l'originalité de leur pensée. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sont des femmes créoles, elles vivent la dualité des langues, le français et le créole : ce conflit est la tension lexicographique qui ne saurait faire abstraction complète d'une langue au privilège de l'autre. Le recours permanent à la langue créole ne s'affirme pas comme une révolution linguistique, mais comme l'expression littéraire d'une anxiété, d'une angoisse des langues, d'une souffrance qui accompagne l'écriture :

**« Je me demande si le fait de créer cette espèce de « français régional caribéen » ne rend pas, à terme, caduc le combat pour une langue créole totalement différente du français. Je n'ai pas de réponse à cette question qui, parfois, m'angoisse. Je suis effectivement attaché au créole et je le suis également au français, mais d'une façon beaucoup plus névrotique, parce que le français a été la langue des colons. »**<sup>908</sup>

Comme l'identité, l'écriture révèle le métissage, on peut s'interroger sur les rapports entre l'identité et l'écriture, relations particulièrement littéraires. On justifiera une telle assertion non pas en développant les liens entre l'identité et l'écriture, mais plutôt en recherchant pour chaque œuvre les particularités d'une écriture métissée. Ces propriétés reprennent la question de l'identité.

## A. Les racines créoles dans les romans

Chaque écrivain antillais rêve d'écrire le créole, espérant retrouver ce qui a été vécu dans le passé, ce que le peuple a eu de commun. L'œuvre de l'écrivain antillais tiendrait lieu de témoignage d'une pratique ancestrale, imposée par l'histoire, d'une pratique si obligatoire qu'elle est réalisée dans la littérature. Engagé dans une conquête, l'écrivain antillais, ici Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, estime que le texte littéraire ne se suffit pas à lui-même, et peut bien renvoyer à d'autres éléments qui lui sont extérieurs : le créole est une réalité historique, sociale, culturelle, linguistique dont la littérature antillaise ne peut se passer. Le roman aux Antilles dépend, on le sait, de la réalité créole. C'était prendre pour un fait littéraire le désir naturel des personnages comme Télumée, dans *Pluie et Vent...*, Xantippe, dans *Traversée de la Mangrove* et Nina, dans *Desirada*, et de traduire leur

<sup>907</sup> Jack Corzani, « Culture savante et culture populaire XVIIe XXe siècles », article cité, p. 190.

<sup>908</sup> René de Ceccaty, « La bicyclette créole ou la voiture française », *Le Monde, Carrefour des littératures européennes, Entretien avec Raphaël Confiant*, n°3, 6 novembre 1992.

créole en parole littéraire. C'était aussi prendre pour une réalité le désir littéraire des auteurs comme Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : la source créole nourrit leur création littéraire. Cette inspiration nécessaire à l'écriture, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart l'ont retrouvée au plus profond des racines créoles. Le système narratif adopté par ces auteurs permet le maintien du dispositif créole, sans dérive vers ce que les auteurs « créolistes », Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, appellent passionnément dans le titre de leur ouvrage collectif *Eloge de la créolité*. De façon plus imagée, un personnage de *Traversée de la Mangrove*, Dodose Pélagie dit : « *Je rejette le mot « créole » que certains emploient.* »<sup>909</sup> Ce n'est pas seulement le rejet du créole qui est fascinant, mais la tendance à l'ouverture que préconise encore Pélagie : « *Notre société est une société métisse.* »<sup>910</sup> Entre « créole » et « métisse », la distance, quelque considérable qu'elle apparaisse, se réduit par le processus de l'écriture métissée. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart cherchent à abandonner le créole par son écriture imaginaire. Pour comprendre la représentation du créole, et analyser l'artifice littéraire des images créoles, il faut revenir à la problématique que posent la langue créole et la langue française. Comment l'écrivain antillais peut-il exprimer l'identité littéraire dans une langue qui n'est pas la sienne ? Et comment peut-il parvenir à explorer le fond culturel antillais et son imaginaire d'écrivain antillais en utilisant paradoxalement une langue imposée historiquement comme héritage colonial ? Cet écrivain-là vit le dilemme des langues. Cet écrivain est comme tiraillé entre la langue créole, imagée et métaphorique, et la langue française, expressive et littéraire. Cet écrivain peut alors écrire en créole ou traduire la pensée créole en français.

Pour Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, il ne s'agit ni de la première position ni de l'autre, mais il faut arriver à créer une langue littéraire, la création littéraire est le mot d'ordre de leur écriture métissée. Les modifications qu'elles ont apportées par rapport aux romans de l'époque théorique du créole sont dans le style. On pourrait opposer *Traversée de la Mangrove*, *Desirada*, *Moi*, *Tituba sorcière*, *Pluie et vent...*, *Un plat de porc...*, au roman de Patrick Chamoiseau *Solibo Magnifique* : un narrateur se charge d'écrire le créole, il est mort étouffé par les paroles créoles dont il se dit être « le marqueur » ; alors que dans les textes du corpus la volonté de restituer entièrement le créole est abandonnée. *Pluie et vent...* prouve ce rejet lorsque Télumée dresse un récit en français, non sans recours allusif au créole, mais avec la peinture de l'âme créole que le lecteur déchiffre à chaque fois dans les passages du roman :

**« A mesure que notre sueur pénétrait cette terre, elle devenait nôtre, se mettait à l'odeur de nos corps, de notre fumée et de notre manger, des éternels boucans d'acomats verts, âcres et piquants. »**<sup>911</sup>

Se dégagent dans l'inspiration du personnage les éléments qui permettent d'affirmer la création littéraire, à partir du créole et du français. Simone Schwarz-Bart est un écrivain créole, il n'en demeure pas moins qu'elle soit un auteur francophone, libre de créer un

<sup>909</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 207.

<sup>910</sup> Ibid.

<sup>911</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 218.

langage d'écriture, d'ailleurs soutenu par Lise Gauvin qui parle de mutation des langues :  
**« Si chaque écrivain doit jusqu'à un certain point réinventer la langue, la situation des écrivains francophones a ceci d'exemplaire que le français n'est pas pour eux un acquis mais plutôt le lieu et l'occasion de constantes mutations et modifications. »**<sup>912</sup>

Dans les romans du corpus, nous sommes loin de cet imaginaire qui fait spécifiquement du créole le moteur de l'écriture. Nos auteurs se situent dans une perspective littéraire qui concerne l'écriture croisée, non pas un métissage forcé, mais un mélange subi, accepté et cultivé, entretenu par le jeu des langues multiples. Un poète Malgache, Jean-Joseph Rabéarivelo, avait traduit cette difficulté d'écrire quand l'âme et l'imagination sont partagées, divisées ; quand la sensibilité du poète est gagnée par l'angoisse de ne pouvoir exprimer son être profond. Le poète tourmenté retrouve avec beaucoup de peine des mots pour traduire ses émotions. Le trouble poétique est à l'origine du métissage de son écriture :

« Qui donc me donnera de pouvoir fiancer  
 L'esprit de mes aïeux et ma langue adoptive ? »<sup>913</sup>

Le mélange se joue entre la culture traditionnelle, l'âme des ancêtres, la langue maternelle. Cet esprit s'oppose et s'écarte de la langue adoptive, celle du colonisateur, le français. Le poète francophone cherche à exprimer l'identité culturelle à travers la poésie d'expression française. La tâche lui semble malaisée, parce que les figures s'opposent ; la sensibilité poétique est comme rebelle à son moyen de transfert linguistique. Mais L'union est indispensable, elle mène au métissage que le poète sous-entend par le verbe « fiancer ».

En revanche, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont répondu positivement à ce questionnement « poétique », en créant un langage littéraire qui cherche à « unir » la sensibilité créole à la langue française. Avec les racines créoles qui parsèment la narration, les auteurs y parviennent, par exemple lorsque Télumée évoque discrètement dans les structures de *Pluie et Vent...* le rituel créole des scènes de possession d'un enfant qu'elle guérira ; ou lorsque dans *Les derniers rois mages* les femmes raillaient Hosannah qui parlait un créole de paysan au marché du morne Verdol. Le lexique, la syntaxe et le rythme créoles se croisent dans les structures narratives « où les codes oraux et écrits sont métissés. »<sup>914</sup> La langue française « est constamment soumise au décentrement »<sup>915</sup>, et cette obédience prouve la « mosaïque de codes, de discours, de parler »<sup>916</sup> dans les récits. D'où le maintien du lexique, les empreintes de la syntaxe, le

<sup>912</sup> Lise Gauvin, « *Ecriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance* », in *Francophonie et identité culturelles*, Paris, Karthala, 1999, pp. 13-29.

<sup>913</sup> Cité par Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1974 (1990 rééditions), p. 83.

<sup>914</sup> Shakuntala Boolell, « Ecrire pour moi, écrire pour l'autre », in *Ecrire à la croisée des îles, des langues*, sous la direction de Dominique Jouve, C.O.R.A.I.L et L'Harmattan, 1999, pp.11-23.

<sup>915</sup> Ibid.

retour anaphorique du rythme créole, qu'il importe d'analyser dans les romans. C'était prendre pour une poétique créole la cassure du style littéraire classique, apparence de clarté et de précision. C'est le paradoxe de l'écriture métissée, rejetée par la majorité de la critique littéraire comme un besoin « réactionnel » et « idéologique » d'affirmer une littérature, de l'imposer, parce qu'elle vient de naître. Jean-Price Mars avait averti depuis 1962 les écrivains antillais et haïtiens du danger d'idéaliser le créole, d'aller même jusqu'à en vouloir faire une langue nationale :

**« Faire du créole notre langue nationale [...] serait l'aveu d'une défaite dans l'âpre bataille où l'histoire nous a engagés pour garder notre position originale de peuple noir d'expression française au carrefour de la double civilisation anglo-saxonne et ibérique dans les trois Amériques. »**<sup>917</sup>

Les spécificités de l'écriture métissée dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart prouvent le contraire de ce qu'avancent les critiques, les auteurs n'exaltent pas le créole, bien qu'il soit le support des textes.

### a. Le Lexique créole

Les auteurs de *Traversée de la Mangrove*, *Desirada*, *Moi*, *Tituba sorcière*, *Les derniers rois mages*, *Pluie et vent...* et *Un plat de porc...*, construisent dans ces romans de façon éblouissante un univers linguistique proche du créole : les phrases s'épanouissent au long des mots créoles, des expressions orales comme une forêt enchantée. Ces termes, légèrement enchevêtrés dans le style narratif, prolifèrent dans les textes comme si les œuvres s'enracinaient dans la nostalgie de la langue créole. Cette dernière se définit à l'origine comme l'usage excessif « des mots français coulés dans le moule de la syntaxe africaine. »<sup>918</sup> L'emprunt de mots issus des langues africaines mélangés avec des expressions natives du français est remarquable: « C'est [...] au cours des cinquante premières années de la Colonisation que vont naître les créoles de la Caraïbe [...] Européens et Africains ont participé à la genèse du créole. »<sup>919</sup> D'une langue à l'autre, on change de registre, les valeurs sont bouleversées, un sens différent et nouveau apparaît. Chaque mot créole peut exprimer une réalité qu'on ne saurait traduire sans en trahir le sens dans une autre langue : « Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles doivent exprimer, et non par ce qu'elles peuvent exprimer. »<sup>920</sup> Avant toute analyse du lexique créole, certaines particularités méritent d'être clarifiées, comme les divergences des modes d'utilisation des locutions créoles : *Un plat de porc...* et *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart se caractérisent par un usage du lexique créole dissemblable par

<sup>916</sup> Ibid.

<sup>917</sup> Jean-Price Mars, « Interview », in *Rond-Point, Port-au-Prince, juillet 1962*.

<sup>918</sup> Suzanne Comhaire-Sylvain, *Le créole haïtien : morphologie et syntaxe*, Suisse, Genève, Slatkine Reprints

<sup>919</sup> Jean Bernabé, *Fondal-natal, grammaire basilectale approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais*, Paris, Harmattan, 1983, p. 38.

<sup>920</sup> Romain Jakobson, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Editions Didier, 1963, p. 84.

rapport aux textes de Maryse Condé, notamment *Traversée de la Mangrove*. Quand la plainte du pays natal se fait poignante, Mariotte la pensionnaire damnée semble être possédée dans *Un plat de porc...* par le pouvoir des mots venus de la Martinique, les lettres créoles. Un dialogue s'installe entre le personnage, obsédé par le terroir, et la Martinique, personnifiée comme le pays amant de l'héroïne. Le goût de la mélancolie, l'amertume du passé envolé, trahissent la narration de Mariotte : elle veut consolider les liens sacrés qui l'unissaient avec la Martinique : les affirmer par un retour métaphorique du vocabulaire créole, traduit la déclaration d'amour, la passion profonde qu'elle ne dissimule pas dans ses phrases marquées d'enthousiasme mêlé de mélancolie :

**« Et j'ai dit à la Martinique, dans ma langue maternelle : Zotte Ki d' l'autre côté d'l'eau, miré moin, couté ti brin... Cé moin, cé moin même Ki là : moin la Mariotte, la Marie Bel Chiveux, la Marie Diab', la Marie à Grands-Fond, la Marie à Morne Pichevin et toutes ces montagnes vertes à nous-là-ça ! »**<sup>921</sup>

L'absence de traduction en français peut expliquer le statut de la narratrice : une femme créole et paysanne : Mariotte réclame à la Martinique son appartenance linguistique. Elle réussit à créoliser son nom Mariotte, qui signifie petite Marie, comme l'adjectif diminutif « Ti » est synonyme de « petit » dans *Ti Jean L'horizon*. L'adjectif affaiblit le sens du nom, Mariotte perd toute la grandeur divine de Marie, elle incarne la misère sur terre, la bassesse morale est signalée par la simplification du nom. Jouant sur les mots créoles avec un consentement communicatif, Mariotte sait l'art de filer la métaphore créole dans un récit qui reflète les images hallucinantes de « l'eau », métaphore de l'île, des montagnes « Grands-Fond » et des mornes « Pichevin », symboles géographiques de l'identité. La Martinique inspire Mariotte, la langue créole par son lexique embellit le style de l'auteur.

Autre caractéristique du glossaire créole : dans *Pluie et vent...*, ce ne sont plus les formules qui déterminent l'écriture métissée, mais les formes particulières : le créole s'efface dans le récit. Une poésie créole, délicatement utilisée, traduit le silence, les intonations créoles. Le lyrisme traditionnel des vieux conteurs guadeloupéens est utilisé par la narratrice. *La Belle au bois dormant*, un article où Simone Schwarz-Bart dévoile son style, révèle la tension entre le désir de nommer le mot créole et l'envie de le cacher :

**« Il y a toutes sortes de tentations. La tentation d'intégrer tout simplement les mots créoles au texte français, par exemple. Ou la tentation de gommer carrément cet espace créole en m'exprimant en un certain français, disons. »**<sup>922</sup>

On peut parler de « roman créole », en lisant *Traversée de la Mangrove*. Les nombreux récits des personnages impriment une marque particulière à l'écriture du vocabulaire créole. Le répertoire oral, le patois colonial des paysans, la force des images : autant de tournures qui désignent la référence au créole. La belle villa Perrety est à présent abandonnée, délabrée « sous les arbres mangés de pie-chans. »<sup>923</sup> Et il est légitime de

<sup>921</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 85.

<sup>922</sup> Simone Schwarz-Bart, « *La Belle au bois dormant* », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, op.cit., pp.119-123.

<sup>923</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 44.

respecter à la lettre les intentions de l'auteur, qui ajoute cette traduction, en fin de page : « les lianes parasites ». Le terme « parasite » sera appliqué, par ironie, à Moïse qui voulait s'emparer de la fortune d'origine louche de Francis Sancher. Seuls les habitants de Rivière au Sel ont gardé ce secret vicieux d'avoir eu l'idée de surnommer Moïse le « *Maringoin* », ou la moustique. Maryse Condé assume pleinement l'humour littéraire, celui de traduire les termes créoles qu'utilisent ses personnages. Alix et Alain tenaient des « *chaltonnés* » ou flambeau en français, afin de permettre à leurs frères, Carmélien et Jacques, d'observer le cadavre de Francis Sancher, mort sans traces de sang, son corps pataugeant dans la boue. Le lendemain de cette mort, une foule ahurie criait, s'offusquait, et chantait des injures en créole à l'encontre du défunt :

« *Kouli malaba*

*I si dam*

*Pa pejiw* »<sup>924</sup>

Les séquences en créole accentuent la méchanceté, l'indulgence, l'intolérance des habitants de Rivière au Sel, « xénophobes » même à l'égard des morts. Moïse rappelle les propos déplacés que lui adressait toute Rivière au Sel, quand il se promenait dans les rues, « *trottinant sur des jambes en cerceaux à la poursuite des papillons.* »<sup>925</sup> Ce qu'il y a d'agréable chez Moïse, c'est qu'il ne parvient pas à oublier ces moqueries, « *ta la lèd pas méchansté* »<sup>926</sup> (celui-là est vraiment affreux), dont il était victime. Il garde douloureusement son amertume, en confessant sa pudeur d'être le malchanceux : tout le monde le détestait à Rivière au Sel. Mais avec Spéro, l'insertion du lexique créole devient exemplaire dans *Les derniers rois mages*. La culture musicale créole et le plaisir de parler sa langue, qui engagent le personnage, conduisent Spéro à prolonger l'entreprise linguistique de Maryse Condé : l'enracinement du texte dans la réalité insulaire :

**« Il avait vainement essayé de la faire vibrer aux rythmes des léwoz, des tonumblacks, des quadrilles et tout particulièrement des kaladjas, danses d'amour qu'il affectionnait. »**<sup>927</sup>

Spéro se laisse emporté par des rêveries qui s'expriment dans des formules créoles, par des sensations que provoque la spontanéité verbale. A la rhétorique des termes créoles, riches en couleur, succède la libre cristallisation de la lassitude autour d'événements quotidiens. Ces événements s'articulent selon un recommencement libre du créole :

**« Au petit matin, quand il arrivait à s'arracher de sa couche, il trébuchait comme un homme sortant d'un débit de boissons et ne trouvait que des mots créoles pour exprimer l'infini contentement de son corps :- *Mi mal-fanm, mi ! (Quelle femme extraordinaire !)* »**<sup>928</sup>

L'écriture du lexique n'existe que par rapport à ce jeu d'influences orales, à cet

<sup>924</sup> Ibid., 20.

<sup>925</sup> Ibid., p.

<sup>926</sup> Ibid.

<sup>927</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 42.

amusement malicieux de recourir quand il le faut au créole. Le mélange du créole et du français dénonce l'illusion d'une littérature antillaise qui s'écrirait spécifiquement en français ou en créole : les deux langues ont constitué l'histoire antillaise. On comprend pourquoi le lexique oral n'altère pas le sens littéraire du texte, au contraire les expressions libèrent le style, elles stimulent la lecture, et épousent dans leur inquiétante opacité (pour les lecteurs non créolophones) l'humour d'une société en crise, des personnages également voués à l'échec social. Mais le créole n'est pas une étrangeté. Car, en cherchant par la transposition du créole à « être soi », en trouvant logique de ne pas fuir les modèles et les mots du créole, Maryse Condé, tout comme Simone Schwarz-Bart, ne rend pas incompréhensible le texte.

Autre preuve que ces auteurs recherchent les origines créoles, et qu'ils ne pratiquent pas de la même façon la transposition des termes : les insertions du vocabulaire créole dans *Desirada* sont brèves, précises, et elles donnent à la phrase un éclat culturel. On sait en revanche que l'expression « *migan sacré* »<sup>929</sup> renvoie à un plat sacré, à base de divers légumes et de haricots cuits sans sel. Les fidèles de la secte Muntu partageaient ce plat les dimanches, après la réinterprétation blasphématoire des Evangiles. « *Voiche sapete che cosa è amor.* »<sup>930</sup> Dans cette phrase créole, d'un lyrisme religieux, Ranélise exprime tout son désir de voir sa jeune fille chanter à l'opéra. Sa belle voix, vibrante et captivante, ne fera pas d'elle une chanteuse, mais plutôt une errante qui atterrit, à la fin de ses aventures, en Amérique. Avec la certitude du lexique créole, les influences sur le sens du récit, la cohérence sémantique du vocabulaire créole, on découvre inévitablement la force de l'oral, même sans traduction française telle la démarche de René Depestre:

**« L'apport créole peut conditionner le tissu secret du récit, en osmose avec le contexte, sans qu'on ait besoin de faire, en bas de page un dessin au lecteur de Paris. »**<sup>931</sup>

René Depestre a ouvert une voie à l'insertion du créole sans commentaire ni explication dans le texte français. Maryse Condé ne suivra pas ce chemin ; elle joint à la citation d'origine, à l'expression créole, une interprétation en français. Pourquoi cette opposition existe-t-elle dans les approches lexicales du créole ? Parce que René Depestre et Patrick Chamoiseau ne partagent<sup>932</sup> pas les conceptions de Maryse Condé sur le métissage. Les traductions en bas de page apparaissent trop vertigineuses et ridicules à René Depestre. Mais l'authenticité qu'il proclame, l'origine rigoureuse qu'il impose au texte, l'aveu auquel il confronte les écrivains antillais, seront les principes fondateurs, les règles littéraires du roman de Patrick Chamoiseau *Texaco*. En construisant des phrases où apparaît le

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>929</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 232.

<sup>930</sup> *Ibid.*

<sup>931</sup> René Depestre, « Deux fers au feu », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Editions Karthala, pp. 72-95.

<sup>932</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, op.cit.

vocabulaire créole, « *Irénée comprit flap* », « *il n'est pas non plus sandopi* »<sup>933</sup>, Patrick Chamoiseau ne cherche-t-il pas à créer une « opacité » du langage littéraire. L'écriture métissée de Patrick Chamoiseau est un mélange mélancolique, sombre, une alliance rare et atypique du français au créole. Cet auteur brouille les pistes de la lecture. Son tempérament réside dans la parole obscure et littéraire. Marie-Sophie Laborieux, narratrice et écrivain dans *Texaco*, émet des doutes sur sa façon d'écrire ; elle est constamment hantée par l'angoisse de la mort, métaphore tragique de l'écriture :

**« Vers cette époque oui, je commençai à écrire, c'est dire : un peu mourir. Dès que mon Esternome se mit à me fournir les mots, j'eus le sentiment de la mort. »**

<sup>934</sup>

Ecrire le créole, souligne l'entreprise dangereuse, la tâche périlleuse, car un drame intérieur déchire le personnage-écrivain :

**« Chaque phrase écrite formolait un peu de lui, de sa langue créole, de ses mots, de son intonation, de ses rires, de ses yeux, de ses airs. D'autre part, j'étais forcée de m'accommoder de mon peu de maîtrise de la langue de France. »**<sup>935</sup>

Il y a une souffrance pour Chamoiseau d'exprimer avec des « mots de France » un cœur antillais, une condamnation exorcisée en plaisir littéraire par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : celui d'évoquer, avec conjointement les racines créoles et le français, ce qui fait la valeur d'un peuple, son identité. Ses auteurs ont eu très tôt le sens du patrimoine écrit et le souci de la conservation des valeurs créoles qu'ils transposent dans des récits racontés par leurs personnages. On ne pourra pas leur contester la qualité de conteurs d'histoires romanesques, si bien que certaines d'entre elles, *Traversée de la Mangrove* et *Pluie et vent...* par exemple, constituent des chefs-d'œuvre de la littérature créole, antillaise et francophone. Quelle que soit la qualité de l'adaptation du créole, le charme de la narration efface toute discordance, bannit toute rupture sémantique, car le créole s'intègre avec fluidité, beauté, et finesse dans les textes. Il faudrait évoquer le roman de Patrick Chamoiseau, *Chronique des Sept misères*, pour se rendre compte de la façon dont Maryse Condé mène le lexique créole dans *Traversée de Mangrove*. Dans le roman de Chamoiseau, la chanson de Kouli est rapportée en créole, ainsi que le cri de Félix Soleil : « *Fann yin Ki faum Ki an tijou mwen* »<sup>936</sup> L'auteur ne traduit pas cette phrase exclamative, par contre Maryse Condé indique au lecteur les notes de bas de page pour qu'il comprenne l'élan spontané de ses personnages créoles. Moïse à son âge adulte se souvient lamentablement du chant destiné à bercer les enfants, lorsqu'ils sont apeurés par le cri rauque des bêtes sauvages qui traînent aux alentours des cases du village au milieu de la forêt:

« *La ro dan bwa*

*Ti ni an jupa*

<sup>933</sup> Ibid., p. 21.

<sup>934</sup> Ibid., p. 353.

<sup>935</sup> Ibid.

<sup>936</sup> Patrick Chamoiseau, *Chronique des Sept misères*, Paris, Gallimard, 1987.

*Peson pas savé K sa Kiadanye*

*Sé an zombi kalanda*

*Ki ka manjé... »*<sup>937</sup>

Maryse Condé s'impose comme écrivain populaire et universel. Le secret de cette célébrité se trouve dans une conception exigeante du roman qui doit franchir les barrières linguistiques : elle propose pour celui qui ne comprend pas le créole, cette traduction du chant de Moïse, une plainte populaire puisée dans le répertoire culturel :

« *Là-haut dans les bois*

*Il y a un ajoupa*

*Personne ne sait qui y habite*

*C'est un zombie Kalada*

*Qui mange... »*<sup>938</sup>

La valeur orale du chant ne se trouve pas dans la traduction, mais dans sa version originale, dans sa rhétorique créole. Cette langue porte sa propre signification culturelle et mythique. Le merveilleux se dégage des éléments de la nature, cadre géographique insulaire où se déploie l'imagination des habitants. Plusieurs registres narratifs de langues, de chansons composent *Traversée de la Mangrove*. Ce roman pose et soulève des questions concernant l'esthétique caribéenne en général et antillaise en particulier. Des romans considérés comme classiques de la littérature des Caraïbes peuvent trouver leur prolongement littéraire dans *Traversée de la Mangrove*. Par exemple, écrit intégralement dans un créole haïtien, *Dezafi* de Frankétienne sera réécrit en français et paraîtra en 1979 sous le titre de *Les affres d'un défi*. Cette filiation volontaire du roman par rapport aux formes littéraires du créole se double du désir de fonder l'esthétique haïtienne : Maryse Condé avait cherché dans *Traversée de la Mangrove* à rompre avec le style de ses romans précédents, de ceux d'autres auteurs antillais : le but était d'introduire dans le roman toute la réalité guadeloupéenne, et un style qui enchâsse les formes littéraires, culturelles, morales, religieuses et mythiques.

## b. La syntaxe créole

Dans un ouvrage intitulé *Précis de syntaxe créole*<sup>939</sup>, le linguiste Jean Bernabé avait étudié les structures grammaticales, morphologiques, syntaxiques, discursives et sémantiques du créole. On ne s'intéressera pas à l'approche grammaticale du créole dans les romans étudiés, mais plutôt à l'analyse littéraire de la syntaxe, telle qu'elle apparaît dans la narration éclatée, déconstruite par les structures de la langue autochtone. Pourquoi au niveau de la narration la cohérence des récits est-elle entravée par une subversion syntaxique ? Parce que le créole et le français s'opposent au niveau

<sup>937</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 42.

<sup>938</sup> Ibid.

<sup>939</sup> Jean Bernabé, *Précis de syntaxe créole*, Guadeloupe, Editions Ibis Rouge, 2003.

de leurs structures syntaxiques. Comme langue orale, le créole, étant écrit, présente une norme imitant la voix, une structure copiant le rythme de la parole. Le français, langue littéraire obéit à une syntaxe rigoureuse, la construction des phrases est soumise à des règles grammaticales. Les auteurs, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart disparaissent de temps à autre, les personnages reprennent la narration, et les textes semblent être sous l'empire de la langue orale. Les auteurs s'attachent, tour à tour dans les romans, à traduire le souffle créole des personnages. D'où les ruptures, les déconstructions, les reprises narratives, les répétitions orales, qui désamorcent la narration. Dans l'ouvrage *Ecrire en créole*<sup>940</sup>, Marie-Christine Hazaël-Massieux a évoqué les ruptures syntaxiques ; elle aboutit au problème de transcription du créole en français. Les structures syntaxiques et morphologiques du créole sont analysées, les conséquences éclairent les obstacles linguistiques : le passage à l'écriture pour une langue orale comme le créole s'avère autant aisé que rude.

Le créole s'élargit, se dilate par des évocations imagées, par des accumulations métaphoriques. Les énumérations dans *Pluie et vent...* pour être pompeuses et emphatiques n'en sont que plus belles. Les écrivains antillais, qui revendiquent la créolité, Chamoiseau et Bernabé entre autres, ont dépassé ces obstacles linguistiques, dans le seul désir de créer un langage littéraire sur la syntaxe créole, qui déconstruit le français. On peut opposer ces auteurs à Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : la pertinence et la logique de la syntaxe créole se résument dans leurs œuvres littéraires par une force évocatrice, celle qui s'approprie le créole pour le soumettre à des structures narratives écrites en français. Les exemples abondent dans les romans, ils prouvent cette finesse qui permet d'utiliser le créole, sans en abuser et sans l'épuiser. *Pluie et vent...* et *Un plat de porc...* imposent leur style verbal et trivial par l'absence de cohérence dans la succession des structures, dans la coordination des phrases ; l'œuvre, dans sa forme d'écriture, s'enracine dans une « esthétique » purement créole et guadeloupéenne. Simone Schwarz-Bart a réussi à s'imposer comme écrivain créole, et son style n'a de sens que dans la mesure où il abrite le créole et sa syntaxe :

**« Quand j'écris, je me représente d'abord les phrases en créole et elles dansent, elles sont fortes, elles m'entraînent : c'est le créole qui me sert à envahir les choses. Je ne laisse pas les phrases ouvertes, sans les finir. Le créole m'oblige à le faire, encore plus que le français. »**<sup>941</sup>

La traduction orale, relative au créole, scande et rythme *Un plat de porc...*, roman dans lequel se défile la structure décousue, et se défoulent les phrases discontinues de la langue créole. La narratrice écrit en français, comme elle pense en créole, ce roman découle d'un imaginaire qui ne recourt à la langue parlée que pour la transcrire, littéralement, en français: « j'ai tiré à moi la valise de carton mâché... »<sup>942</sup> La structure syntaxique, « tiré à moi », incohérente en français, est puisée dans la langue créole. Elle

---

<sup>940</sup> Marie-Christine Hazaël-Massieux, *Ecrire en créole*, Paris, Harmattan, 1993.

<sup>941</sup> Simone Schwarz-Bart, « *La Belle au bois dormant* », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, op.cit, pp. 119-123.

<sup>942</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 39.

est fidèlement traduite dans le texte. Attristée par la mort de sa mère, Mariotte décrit sa douleur, sans complaisance au français : « *La tristesse de toi est une bête qui dévore mon cœur...* »<sup>943</sup> Il est clair que le groupe prépositionnel « de toi », inattendu en français, est une allusion à la langue orale. Parce que dans cette langue créole, le pronom personnel peut être précédé d'une préposition. Fondées sur l'émotion, les phrases de Mariotte sont d'abord représentées, imaginées, pensées en créole avant d'être transcrites en français, et comment en pourrait-il être autrement ? C'est une vieille femme créole qui domine les êtres, les objets, les personnages, les événements, mais le créole est là qui soutient la narratrice dans sa démarche, on ne s'étonne pas de la structure syntaxique des phrases:

**« Enfin, que dire ? ... Je me sentais à la fois honteuse et désespérée de voir que le passé continuait de grouiller sous ma peau, comme de la vermine dans une maison abandonnée ; que ni le grand âge, ni la résignation ne le désarmaient ; et que sans doute la mort elle-même n'arriverait pas à tuer ces instants de ma vie, qui flotteraient au-dessus de moi la nuit... »**<sup>944</sup>

Ces phrases suivent magnifiquement le flux des idées, le mouvement du cœur, le souffle de l'orateur:

**« [...] ainsi que ces chauves-souris velues et piaillantes dont nous autres nègres de la Martinique disons qu'en elles revivent les péchés, les souffrances et les larmes, et l'agitation aveugle de ceux qui ne sont plus. »**<sup>945</sup>

Les locutions conjonctives, « que », « et que », les pronoms relatifs, « que », « qui », raccordent les phrases par une syntaxe qui imite la cadence de la parole. La longue haleine narrative prouve à la fois la rhétorique orale et l'angoisse d'une femme qui ne peut plus se taire, qui ne sait que parler sans faire l'économie du langage. Les métaphores créoles, introduites dans les phrases, les rallongent en illustrant le refus du silence, propre aux angoissés, aux exilés, aux déplacés. Faudrait-il parler d'une dérive verbale dans la position narrative que prend Mariotte ? La visée du roman n'est plus la représentation d'une femme martiniquaise exilée dans un hospice parisien, mais l'expression littéraire de la langue créole. Simone Schwarz-Bart a prouvé qu'on pouvait écrire un roman aux Antilles dans le style créole. Télumée prend le relais, dans *Pluie et vent...*, en faisant de l'éloquence traditionnelle et orale la source de la narration. Le lecteur est comme emporté par les accumulations suggestives, les juxtapositions démesurées, qui mesurent le poids du « parler créole » dans le récit. Télumée la paysanne de Fond Zombi ne tarit pas ses remarques sur la société antillaise. Un tel « bavardage » littéraire paraît novice et original, Télumée ne cherche pas à cultiver la précision, à sacraliser la simplicité classique. Au contraire, c'est le lyrisme créolisé, l'euphorie de la paysanne qui dictent à la narration la longueur dont on sait qu'elle commande le langage oral, de surcroît le créole, langue fortement métissée :

**« Au milieu de tout ça, j'allais et venais, je faisais sauter crêpes, les enrobais de**

<sup>943</sup> Ibid., p. 85.

<sup>944</sup> Ibid., p. 14.

<sup>945</sup> Ibid.

**confiture, je tournais sorbets à la crème, au chocolat, sorbets à la pomme-liane et au coco, sorbets rouges, sorbets verts, bleus, jaunes, sorbets amers et sorbets doux, sorbet à devenir soi-même sorbet. »**<sup>946</sup>

Télumée ne peut plus retenir ses phrases qui s'étirent longuement, et qui s'écoulent au rythme du vent, lorsqu'elle est sous l'empire de l'inspiration orale, de la Muse créole:

**« Et je me disais qu'avec de telles odeurs dans leurs narines, les femmes se sentent plus femmes, le cœur des hommes se met à danser et les enfants n'ont même plus envie de grandir. [...] J'ai disposé le paquet de hardes sur notre plancher et nous nous sommes couchés dessus, l'un contre l'autre, comme deux voleurs, en silence, et nous avons regardé le village s'enfoncer peu à peu, disparaître lentement dans la nuit, à la cadence d'un navire que la brume engloutit. »**<sup>947</sup>

Autre détail surprenant : les phrases de Télumée, qui s'enracinent dans la rhétorique orale, sont fortement marquées par le signe de la précision et de la clarté, des éléments qui indiquent l'écriture métissée, tout en invalidant le propos précédent, c'est-à-dire le souffle créole dans les phrases :

**« A quelques jours de la fête, les gens se mirent à passer et à repasser devant ma case, sans mot dire, afin de me prouver tout simplement qu'il ne pouvait y avoir de coupure dans la trame, et que j'avais beau vouloir voler et devenir grand vent, j'étais pourvue de deux mains et de deux pieds, tout comme eux. »**<sup>948</sup>

Télumée serait-elle en train de délirer dans la narration ? Elle semble pourtant être lucide dans ses propos et sa réflexion. La clarté ne cesse d'être affirmée à la faveur non d'un grand récit classique, mais d'une écriture qui donne au conteur un talent propre à Télumée: celui d'un ouvrage littéraire rendu moderne par la transposition naturelle des idées et des phrases créoles. Mais plus les énoncés s'attachent au créole, plus l'écriture est délirante, et plus Télumée semble jubiler, car elle a vaincu le français, dominé la précision classique, et c'est pour apprivoiser le créole : cette écriture-là évoque l'esprit de l'oral et, par-delà la structure démesurée, métaphorique et « dévorante » de la langue créole, elle est sublime. Autre paradoxe significatif : la phrase créole est beaucoup plus maîtrisée dans les romans de Maryse Condé. Construite dans une syntaxe plus cohérente, la formule créole aboutit à des images poétiques, à des dessins allégoriques qui renvoient à l'univers des îles. Il ne serait pas aisé d'établir les frontières entre la syntaxe insulaire et la structure française, mélangées dans une poésie qui les dépasse pour asseoir une véritable œuvre d'art. *Traversée de la Mangrove* prouve ce mélange subversif : « *Mon cœur n'a pas sauté ! Mon cœur n'a pas sauté !* »<sup>949</sup> Mademoiselle Léocadie Timothée, institutrice en retraite depuis des années, s'exclame ainsi au début du roman. L'interjection renvoie à la phrase complice du créole, et elle aboutit à une réalité psychologique, à un état d'âme, sans figer le sens dans la langue créole. Une autre

<sup>946</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 99.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>949</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 13.

périphrase s'impose dans la narration, c'est l'expression « *Mouche à miel* »<sup>950</sup>, utilisée par l'auteur pour désigner, comme en créole, les abeilles. Léocadie Timothée apprend à ses élèves une récitation, extraite du poème de Dominique Guesde « *La Guadeloupe pittoresque* » : la récitation renouvelle la syntaxe du roman de Maryse Condé

« *Guadeloupe ! Ton ciel resplendit sur nos têtes  
De son bleu lumineux très doux et très profond ;  
Comme un flot colossal qui monte à l'horizon  
Ta montagne est plus bleue encore dans tes crêtes.* »<sup>951</sup>

L'interjection « *Guadeloupe !* », définit une communauté, établit un territoire et fonde une identité, revendiquée, implicitement, dans l'expression du haut degré « *très doux et très profond* ». La comparaison « *comme un flot colossal* » reprend syntaxiquement l'idée précédente, dévoile en même temps une poésie scandée, une inspiration créole : « *dans des crêtes* ». Texte d'origine différente, la récitation s'entrecroise avec le style de Maryse Condé pour exprimer la même vérité littéraire : parce que les images s'enfoncent dans la syntaxe orale, qui détermine l'imaginaire créole des auteurs. La chanson de Sylvestre, monotone et frappante, dédiée à sa bien-aimée, peut formuler cet élan poétique dont est pourvue la langue créole et littéraire des auteurs :

« *Amantine, Amantine Oh  
Ouvre-moi la porte  
La pluie me mouille.* »<sup>952</sup>

Des phrases sans verbe, preuve de la rapidité de l'expression orale, se lisent dans *Les derniers rois mages* ; les formes du créole se dissolvent dans le texte, elles n'altèrent pas la compréhension mais la valeur poétique du texte s'accroît :

**« *Ventres ronds comme des calebasses. Ventres en obus. Ventres hauts et pointus. Ventres affaîssés et pesants. Ventres glorieux. Ventres mous.* »**<sup>953</sup>

Ce récit est un rêve fantasmatique, celui que fit Spéro, obsédé par les femmes qu'il était, en observant leur ventre, une fois la nuit tombée, dans les concessions du village. La répétition du substantif « ventre », à chaque fois suivi d'un adjectif différent, situe le passage dans un contexte oral où s'énonce et se libère la pensée, de façon à inventer des structures de phrases impropres en français. Le refrain anaphorique frappe l'attention de l'auditeur, ici le lecteur, séduit peut-être par la reprise syntaxique. Les linguistes créoles ont analysé la succession des termes comme la richesse d'une langue qui dispose d'une série de « signes » pour exprimer différemment la même réalité. Le point de départ de cette approche sémantique et syntaxique tient en un constat : Il ne faut pas

<sup>950</sup> Ibid., p. 44.

<sup>951</sup> Ibid., p. 48.

<sup>952</sup> Ibid, p. 161.

<sup>953</sup> *Maryse Condé, Les derniers rois mages, p. 297.*

voir dans le lyrisme des personnages une parodie du créole, encore moins une satire de ses formes d'expression ; c'est plutôt une force caractéristique du roman antillais, la langue et la rhétorique créoles expliquent ces enjeux littéraires. D'autre part, les théories de « l'intertextualité » approuvent le réseau d'interférence des textes, les ouvrages se succèdent, se ressemblent, et s'apparentent sur des points récrits, recomposés, reconstruits par différents auteurs :

**« Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. »**<sup>954</sup>

La littérature orale est commune, vaste, variée et elle évolue dans le temps, en continuant d'inspirer des écrivains antillais qui s'emparent des racines littéraires qu'offre cette œuvre collective. Elle n'inspire pas seulement les écrivains, mais engendre aussi leurs textes qui jonglent avec les genres oraux en imitant leur style, leur structure syntaxique. La chanson populaire créole dans *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart est exemplaire, non pas par la thématique orale, mais par les structures syntaxiques qui s'éclatent, s'entrecroisent, se répètent dans un foisonnement digne de l'oral :

*« L'animal naît, il passe, il meurt*

*Et c'est le grand froid*

*C'est le grand froid de la nuit, c'est le noir*

*L'oiseau passe, il vole, il meurt*

*Et c'est le grand froid*

*C'est le grand froid de la nuit, c'est le noir*

*Le poisson fuit, il passe... »*<sup>955</sup>

Considéré comme œuvre majeure non écrite, le patrimoine oral et créole semble l'arrière-fond des romans du corpus. Texte source, œuvre référentielle ou ouvrage mère, la littérature orale créole compose un système de parole, établi depuis des générations par les Ancêtres de la communauté : une tradition perpétrée de père en fils, de bouche à oreilles. Pour tirer cette œuvre majeure de l'oubli, les auteurs antillais n'ont-ils pas exploré les valeurs littéraires que leur offrent les structures créoles ? La référence à la littérature orale des romans antillais, est la conséquence de l'armature déformée des textes, de la syntaxe désamorcée. La linguiste et grammairienne Catherine Kerbrat-Orechioni a évoqué la théorie de la référence nécessaire, et même obligatoire, des textes littéraires : « *Tout texte réfère, c'est-à-dire à un monde (pré-construit ou construit par lui-même) posé hors du langage.* »<sup>956</sup>

Quelles que soient les convergences, aisément repérables, entre les fulgurances orales et écrites, les évocations littéraires les séparent. Mais les œuvres révèlent la

---

<sup>954</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 16.

<sup>955</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 190.

<sup>956</sup> Catherine Kerbrat-Orechioni, « Le texte littéraire : non référence, auto-référence, ou référence fictionnelle », *Texte 1*, Toronto, Brinity College, 1982, p. 28.

concordance des structures grammaticales différentes. Les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sont portés par l'intonation sinon poétique, du moins dramatique, et par les mythes du langage littéraire, qui dévoilent le métissage. C'est *Traversée de la Mangrove* qui traduit avec plus de finesse les dérobades littéraires d'un auteur qui, tout en prenant ses distances avec la morphologie orale, ne fait que démontrer la pertinence créole dans le roman. Par bien des traits caractéristiques et semblables, *Les derniers rois mages* inaugurent la gloire des racines créoles, quand on remarque par exemple comment, à partir des événements romanesques sur les Antilles, Maryse Condé réintroduit la philologie créole dans le chant épique de Djeré. Ce dernier exalte la grandeur royale de son père en nuancant le vocabulaire oral; la réalité antillaise et africaine le conduit à admirer la syntaxe de la poésie épique dans ses *Cahiers*. Comme si les romans, à chaque nouvelle lecture, tentaient de mettre en question l'ensemble des valeurs sur lesquelles repose la littérature créole : valeurs lexicales, syntaxiques et même rythmiques. C'est le rythme créole qui est l'élément suprême, parce qu'il reprend les structures terminologiques et grammaticales, dans une narration si éminemment poétique qui les dépasse.

### c. Le rythme créole

Si le lexique créole était marqué par le vocabulaire oral dans les récits, et si la syntaxe dévoilait un métissage stylistique, le rythme pourrait se définir comme le souffle de la parole, l'haleine du griot traditionnel, la présence et le rythme de la voix dans les textes : les personnages parlent dans les romans, et les auteurs traduisent leurs paroles : cette interprétation fait ressortir la cadence de la voix. La force d'élocution et les séquences périodiques du discours oral s'alignent. Dialogues et monologues des personnages font l'écho du rythme oral, sans altérer la structure narrative des romans. Pour sauvegarder cette « nature » de la voix, cet art de la parole, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart caractérisent la communication verbale. Leurs romans, jusqu'ici considérés comme des œuvres francophones, se particularisent parce qu'ils coïncident avec le langage populaire, celui qui se joue et se dramatise dans la vie de tous les jours, dans les débats quotidiens, durant les conversations créoles. On relèvera l'exemple fascinant de *Traversée de la Mangrove*, qui répond à une poésie parlée et psalmodiée par des personnages, réunis, on le sait, une nuit funèbre, sur la place du village. Il y a un passage du roman qui ressemble à des laisses et qui traduit le rythme émouvant de la parole, décrit par l'auteur selon le mouvement de la nature :

**« La chaîne de montagnes se parait du vert fugitif des jours sans pluie. Car l'eau du ciel, tombée à remplir jarres, fûts et barriques, avait pour un moment rassasié la nature ; Deux madères à col grenat perçaient le cœur des hibiscus. Compère Général Soleil veillait sur son royaume. »**<sup>957</sup>

Les éléments de la nature, « eau », « madères à col grenat », « hibiscus », dégagent implicitement un souffle créole très rythmé, car la nature antillaise est enthousiaste et elle est poétisée par l'auteur. *Traversée de la Mangrove* dévoile l'écriture à « haute voix », parce que la mesure haletante de la parole du narrateur exalte le combat tragique entre la

<sup>957</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 129.

nuit défaite et le jour victorieux. La victoire, symbolisée par la fin de la veillée funèbre, est entraînée par le chant matinal de « *tous les coqs de tous les poulaillers.* »<sup>958</sup> Ce duel funeste, expression du combat entre la vie et la mort, est exacerbé par une prose que cadence encore le délire oral de la nature :

**« Les bananiers, les cases, les flancs de la montagne vont flotter peu à peu de la surface de l'ombre et se prépareront à endurer le grand jour. »**<sup>959</sup>

Dans *Traversée de la Mangrove*, les hallucinations plongent Vilma dans un univers onirique, et elle entend, dans cet endroit lugubre, la voix lointaine de Francis Sancher, rythmée toujours par le bruit de la nature :

**« Dans le bruit des gouttes sur le toit, le frottement des branches des arbres et le froissement des herbes des talus, dans le sifflement du vent qui se glisse à travers les planches mal jointes. »**<sup>960</sup>

C'est cette mesure créole, fait de bruit et d'action, qui se prolongera dans *Ti Jean L'horizon*. L'évocation est cependant plus mélodieuse. Le vocabulaire musical, plus apparent, se joint aux images métaphoriques, elles situent le texte dans le contexte culturel et littéraire de la Guadeloupe :

**« Les musiciens de l'ombre n'étaient pas rares, mais il émanait de la nouvelle, il s'était mis à jaillir de la gorge d'Eloïse une telle richesse et variété de sons qu'on eût dit un orchestre tout entier, tambours et violons, flûtes, guitares et voum-tacs, lancé à l'assaut du ciel. »**<sup>961</sup>

Mais la note finale dévoile la « cacophonie » qui est l'ultime « concert baroque », et la dernière impression concernant la cadence musicale dans l'œuvre :

**« Aussitôt, gagnées par la contagion, d'autres voix s'élève dans le noir et roulèrent de toit en toit jusqu'aux premières maisons du village, à la façon d'une onde vivante qui vous soulevait, bon gré mal gré, vous obligeant à participer au concert nocturne. »**<sup>962</sup>

Ce passage est une évocation du « blues » ou du « negro spiritual », danse et chant endiablés des esclaves : au retour dans les cases, ces captifs chantaient, dansaient, criaient pour exorciser la douleur et la fatigue des Canes. Le rythme des « tambours et violons, flûtes, guitares et voum-tacs »<sup>963</sup> se joint aux voix chantantes, c'est pour exhiler leurs maux en mots. L'écriture devient même une audition nocturne, et le lecteur, invité à la partition musicale, découvre toutes sortes d'alliances symboliques, de termes contraires qui commandent la cadence des phrases. Le temps du concert, la nuit, et le mélange des

<sup>958</sup> Ibid., p. 171.

<sup>959</sup> Ibid.

<sup>960</sup> Ibidem., p. 195.

<sup>961</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p.23.

<sup>962</sup> Ibid.

<sup>963</sup> Ibid.

instruments propagent une mesure maléfique, laquelle répond au thème général de l'œuvre : le combat identitaire de Ti Jean contre les forces du mal, la Bête, symbole de la décadence, des ténèbres et de la colonisation. Il faudrait évoquer l'exemple de Tituba dans *Moi, Tituba sorcière...*, une complainte adressée à la nature vivante, parlante renouvelle les accents lointains du créole. Cette lamentation, poème qui s'intègre dans le roman, est très rythmée par les sanglots profonds de Tituba :

« . *La pierre de lune est tombée.*

*Assise sur la roche au bord de la rivière*

*Je pleurais et je me lamentais.*

*Oh ! pierre douce et brillante,*

*Tu luis au fond de l'eau. »*<sup>964</sup>

D'abord, on ne s'aurait avancer que le poème est soutenu par la mesure créole, encore moins par une syntaxe créolisée, comme le justifient la clarté des vers et la netteté des images ; c'est l'évocation nostalgique du pays natal. Et « *la pierre de lune* » qui tombe est le constat d'une perte. Puis la nature, toujours présente dans la métaphore aquatique, celle de « *la roche au bord de la rivière* », confère au chaos des éléments un sens : celui du rythme, du mouvement, de la chute de l'eau qui coule. L'accumulation des éléments de la nature, leur beauté lumineuse, puis leur dégradation par l'éboulement, forment une sorte de trame permanente : ce sont les marques du rythme créole sinon par la cadence des vers, du moins par le mouvement des éléments, par leur agitation. Les pleurs et les larmes de Tituba expriment tour à tour l'eau qui coule, la parole qui se déclame, et la cadence qui la suit en la soutenant.

Parallèlement, les gestes répétés des esclaves dans les plantations, leur fuite loin de la sphère des Maîtres, les danses nocturnes des femmes antillaises lors des veillées culturelles, les cultes sacrés et même les chants rituels, sont autant de manifestations qui traduisent le rythme nègre. Maryse Condé a recherché cette harmonie créole dans les bruits de la nature sacralisée par la littérature ; et pourquoi elle aurait créé la cadence des vers dans l'agitation spectaculaire des éléments de la forêt ? Quand Maryse Condé demeure à l'écoute de la nature qui bouge, de la nature qui gémit, c'est pour symboliser, dans la littérature, la sagesse créole que vit permanemment la société antillaise. Télumée se laisse emporter par des rêveries qui suivent le mouvement du vent, des nuages, l'aspect imposant des montagnes, par une sensation qui s'ouvre sur la cadence persistante de la phrase, sur une énumération longue des éléments naturels, comme on l'a vu avec l'élan poétique de Tituba :

**« Alors Fond-Zombi fuit devant mes yeux et se mit à flotter par-dessus son borbier, morne après morne, vert après vert, en ondulant sous la brise tiède jusqu'à la montagne Balata Bel Bois, qui se fondait au loin parmi les nuages. »**<sup>965</sup>

Mais c'est dans la structure que se trouve la création de la mesure créole, dans l'articulation entre les montagnes, les mornes, les arbres, les cases balayés

<sup>964</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 89.

<sup>965</sup> *Simone Schwarz-Bart, Pluie et vent...*, p. 94.

successivement par le mouvement de l'imagination et le rythme du vent :

**« Et j'ai compris qu'un grand vent pourrait venir, souffler, balayer ce trou perdu case par case, arbre par arbre, jusqu'au dernier grain de terre et cependant, il renaîtrait toujours dans ma mémoire, intact. »**<sup>966</sup>

Les idées se succèdent selon un ordre incohérent, parce que l'écriture est emportée par leur suite désordonnée dans la pensée trouble de la narratrice Mariotte, tourmentée par son exil. L'émotion, liée à l'épanchement des sentiments, à laquelle s'ajoute l'inspiration créole, situe la narration entre les événements racontés et le parler créole. Mariotte a du talent dans sa manière de verbaliser ses sensations, et elle semble audacieuse dans la façon de construire ses phrases :

**« Et mon regret d'enfant lui-même a disparu et je ne voyais plus rien d'autre que la ration de porc, enveloppée dans les feuilles de bananiers. Ces menus morceaux de viande que le feu de bois « Rarape » avait saisi d'un seul coup, dans leur propre jus : les débris d'os, cuits à foudre sous la dent... et imprégnés de ce parfum de sous-bois après la pluie... »**<sup>967</sup>

La continuité ne cesse pourtant d'être affirmée dans le roman, à la faveur non d'un récit noble, soutenu, mais d'une écriture vertigineuse dans ses formes et languissante dans le rythme des phrases :

**« Mais je savais bien que c'était pas l'essentiel, que moi pas rassurée pour cela, que même si quelque sincérité dans le repentir de la Bitard, elle toute la première ignorait ce que ferait, ce que deviendrait le lendemain, car elle est maintenant le jouet de forces qui semblent étrangères tant elles malmènent sa personne ; mais qui ne sont que les petits instincts tapis en nous durant toute la vie et qui montrent leur petite gueule monstrueuse quand l'occasion est trop belle ou quand ? ... ou quand ?... »**<sup>968</sup>

L'héroïsme moral de Mariotte est beaucoup plus complexe qu'on ne le croit d'ordinaire : cette abnégation est littéraire, dans la mesure où l'audace de la narratrice défie toutes les règles esthétiques et narratives pour s'imposer comme œuvre d'art originale. Le rythme créole des phrases, et en particulier à la fin du roman, lorsque Mariotte se remémore son passé, est au croisement d'une pensée créole et d'une narration plaquée, si bien qu'on puisse parler de « bricolage narratif ». La visée du roman n'est plus les déceptions et les angoisses de Mariotte, mais les techniques narratives défectueuses et rendues comme telles par le rythme créole qui imprime au style l'indépendance de l'auteur. Parce que *Un plat de porc...* s'adapte au style parlé, à la rhétorique orale et créole. Que faut-il dire de l'auteur qui soumet le langage littéraire aux fantasmes du créole ? Le contexte de littérature francophone aidant, Simone Schwarz-Bart parvient quasiment à prescrire son style, précisément en retrouvant la métaphore de l'écriture châtiée, tordue, remaniée et même dégoûtante. De façon différente, les romans d'Ahmadou Kourouma, écrivain guinéen, mêlent la langue française aux structures du mandingue, langue maternelle de

---

<sup>966</sup> Ibid.

<sup>967</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 94.

<sup>968</sup> Ibid., p. 174.

l'écrivain. On notera l'exemple admirable de ses deux romans *Les soleils des indépendances*<sup>969</sup> et *Monnè, outrage et défi*<sup>970</sup>. « Soleil » en mandingue signifie la période, l'ère ou l'époque. Alors qu'il cherche à décrire la période trouble des indépendances africaines dans les années 60, Ahmadou Kourouma n'a trouvé autre expression que celle offerte par sa langue maternelle « soleil ». L'autre titre, *Monnè, outrage et défi*, pose la polysémie des langues et la difficulté qu'éprouve l'écrivain francophone à traduire certains mots en français : *Monnè* peut renvoyer à n'importe quelle signification pourvu qu'elle s'articule selon le registre de l'outrage et du défi. Le lexique, la syntaxe et le rythme ont fait des romans un lieu de métissage linguistique et littéraire. Cette littérature ne peut offrir que ce qu'elle possède. Ces influences d'abord internes, par l'appropriation des racines créoles, s'ouvrent sur d'autres horizons littéraires. Le roman occidental, ou roman français, forme un archétype incontestable du texte antillais sous plusieurs angles. Mais de quel modèle romanesque s'agit-il exactement ?

## B. Les racines françaises dans les romans

---

Il faudrait revoir l'histoire littéraire, pour s'apercevoir que le roman est un genre étranger aux Antilles, un genre introduit dans les îles. Surgi en Occident, le roman connaîtra une évolution, en subissant de nombreuses formes : chevaleresque, épique, picaresque, épistolaire, poétique ou dramatique selon la libération de l'imaginaire qui accompagne chaque roman, et selon les périodes conquérantes définissant les étapes de son évolution jusqu'à la « modernité ». L'œuvre romanesque n'est pas le pur produit d'elle-même, mais elle dépend d'un auteur, d'une période, d'un contexte historique et géographique. Les sociétés antillaises, fortement traversées par l'oralité, ignoraient traditionnellement l'écriture. En isolant les manuscrits de quelques esclaves, plus ou moins instruits, et les écrits des premiers Békés, descendants des Colons, l'écriture n'était pas l'apanage des sociétés antillaises qui reposaient sur la tradition orale. La voix, mode de transmission des connaissances et du savoir, remplaçait l'écriture. Elle est d'autant présente dans les Caraïbes qu'elle constitue, depuis l'esclavage, le conservatoire du patrimoine culturel. L'exemple le plus pertinent par rapport à cette tradition de la parole semble être le conte créole. Et dans cet abandon aux vertus de la voix, les Antillais révèlent leur savoir. La mémoire n'est pas fidèle ni infaillible. L'ère de l'écriture est arrivée aux Antilles, nul ne peut y résister. On passe de la parole à l'écriture. Une autre manière d'évoquer l'écriture aux Antilles consiste à donner une valeur aux influences subies par les écrivains des Caraïbes. Le roman a fasciné ces auteurs qui le choisiront comme moyen d'affirmation littéraire et identitaire. Les modèles, hérités de la tradition romanesque, sont présents dans les romans antillais. Le changement le plus éclatant par rapport aux romans français réside dans le style, dans les thèmes, et dans l'écriture. Mais les imitations, en dénombrant les objets, en modifiant les modèles, et en réfléchissant sur l'écriture, ont pour conséquence de rendre authentique une écriture qui affirme sa liberté. C'était prendre pour une « esthétique antillaise » que d'approprier les racines littéraires

<sup>969</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

<sup>970</sup> Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrage et défi*, Paris, Seuil, 1998.

françaises et de les retravailler. Car loin de consolider les acquis du roman français, les écrivains antillais, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, par exemple, ont révélé leur appartenance au contexte francophone qui est une manifestation du désir, de la nouveauté, de l'invention et de la création littéraire.

**« [...] L'imitation des modèles occidentaux favorisait l'affirmation du réalisme tenu pour esthétique de la modernité. Ces deux principes s'appliquent à tout espace qui, du XIXe au XXe siècle, opère la modernisation de ses structures sociales et culturelles et fait entrer sa littérature dans une modernité marquée nettement par l'ouverture sur l'Occident. »<sup>971</sup>**

La peinture réaliste n'apparaît pas à Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart vertigineuse ou ennuyeuse, au contraire elle reflète les nombreuses figures de la réalité antillaise. La fresque psychologique convient à bien des égards à la construction morale et mentale du personnage antillais. Dans une société orale, le besoin naturel de parler, de s'exprimer, de dialoguer avec les autres, persiste avec une force accrue. En se mouvant dans la communauté, l'individu peut perdre sa parole sur l'espace public, lieu de dépossession du verbe, traditionnellement appelé « l'arbre à palabre ». Sous un arbre ombragé, chacun prend la parole, des décisions se prennent, et les personnes se rivalisent d'éloquence, comme dans les joutes orales. La forme narrative des romans du corpus soulève les voix, comme dans la réalité de ces sociétés orales: « *Le roman, c'est la diversité sociale des langages, parfois des langues et des voix individuelles, diversité littérairement organisée.* »<sup>972</sup> Dans ce mélange des voix narratives, propre à traduire l'ensemble des discours sociaux, se retrouvent les propos des auteurs: mettre à distance toutes ces racines littéraires qu'ils abandonnent après leur utilisation.

### **a. La peinture réaliste et créole**

Les relations serviles entre Maître et Esclave étaient significatives pour rappeler les conflits entre Bourgeois et Ouvrier. Autre détail de ce conflit social aux Antilles : les Békés, descendants des Colons, possédaient des ouvriers, eux aussi descendants d'esclaves. Télumée ne s'était-elle pas louée comme ménagère chez Mme Desaragne<sup>973</sup>, et Tituba comme femme de chambre au service de la maîtresse Susanna Endicot<sup>974</sup>. *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart s'impose par une description réaliste évoquant l'univers créole. Des pages avec des portraits réalistes, se lisent dans ce roman : un objet usuel, le lit, révèle tout le déterminisme et la misère sociale. Objet symbolisant le dénuement, le lit traduit le rapport avec le milieu social délabré :

**« Toussine glissait sous les matelas des racines de vétiver, des feuilles de citronnelle qui répandaient dans l'air, chaque fois qu'on s'allongeait, toutes sortes de belles senteurs qui faisaient du lit, au dire des enfants, un lit magique. »**

<sup>971</sup> Daniel-Henri Pageaux, *Naissances du roman*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 150.

<sup>972</sup> Mikhaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 88.

<sup>973</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 93.

<sup>974</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 40.

Un paradoxe détermine la caractérisation ironique du lit : celui de la jalousie des autres villageois audacieux eux aussi par la misère créole :

**« Un tel lit était objet de curiosité dans ce pauvre village où tout le monde se contentait encore de hardes, jetées à terre le soir et soigneusement repliées le matin, étendues au soleil pour les puces. Les gens venaient, supputaient l'allée de gazon, les fenêtres aux jalousies dormantes, le lit à médaillon trônant derrière la porte ouverte, avec cette couverture à volants rouges qui était comme une offense supplémentaire aux regards. »**<sup>976</sup>

L'exacitude, quand il s'agit de peindre les activités des femmes asservies par le système colonial, construit la description dans *Pluie et vent...* :

**« Petite mère Victoire était lavandière, elle usait ses poignets aux roches plates des rivières, et sous les lourds carreaux lissés à la bougie son linge sortait comme neuf. Tous les vendredis, elle descendait l'ancien sentier des marchandes, arrivait à la route coloniale où l'attendait un énorme ballot de linge venu par une voiture à cheval. »**<sup>977</sup>

Simone Schwarz-Bart représente les couches sociales et humaines défavorisées : Gérémie le pêcheur, Télumée la paysanne, Amboise l'ouvrier et Toussine l'esclave, composent la société romanesque. Mais l'art du conteur freine l'interprétation de la société représentée, par la peinture presque réaliste : la fiction de l'auteur dénonce cette peinture dans l'idéalisation des événements. Quant à Maryse Condé, elle observe dans *Les derniers rois mages* les bas-fonds du quartier Montego Bay, situé à Charleston, ville délabrée où vivaient des ressortissants antillais :

**« Le Montego Bay était un assez étrange endroit. Noir comme un bateau, au point que les habitants y cherchaient leur table à tâtons et qu'il n'était pas rare que les nouveaux venus se payent une bonne chute en dégringolant de quelques marches traîtresses. »**<sup>978</sup>

Le milieu apparaît pitoyable, et les habitants, des prostituées et leurs clients, forment un monde à part, un univers isolé du reste de la ville, pataugeant dans la pourriture nauséabonde des poubelles que révèle le texte. Quel artiste serait resté indifférent à ce spectacle maléfique, étrange, à ce décor bizarre ? Ce monde en quelque sorte immonde, inspire Maryse Condé qui en révèle, dans un style appartenant quasiment au « réalisme », les aspects décevants :

**« L'endroit était plutôt mal fréquenté. Les habitués étaient les maquereaux noirs, bâtis comme des joueurs de base-ball, les poches bourrées de dollars nauséabonds et rapiécés, les pulpeuses prostituées noires identiquement coiffées de perruques dont les cheveux flottant à mi-dos les consolaient de la**

<sup>975</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p ; 25.

<sup>976</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>977</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>978</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 105.

***paille en friche de leurs têtes et qui se réchauffaient le gosier entre deux clients. »***

979

Cette satire de la nouvelle société antillaise, issue de l'immigration en Amérique, est la réhabilitation des valeurs, l'éradication de la condition de cette « *flopée de femmes en quête d'aventures faciles qui les sauveraient de l'ennui de l'existence tout en arrondissant leurs fins de mois.* »<sup>980</sup> La condition féminine, cette fois-ci dans *Moi, Tituba sorcière...*, apparaît dans la peinture acerbe, dénonçant l'ordre colonial :

***« Le sort des femmes était encore plus douloureuse que celui des hommes. Pour s'affranchir de leur condition, ne devaient-elles pas passer par les volontés de ceux-là mêmes qui les tenaient en servitude et coucher dans leurs lits ? »***<sup>981</sup>

En mêlant le réalisme au roman historique, Maryse Condé sépare les événements politiques et sociaux de cette période de toute dramatisation individuelle ou pathétique. Nous sommes dans un contexte tragique, bien éloigné du déballage des personnages de *Traversée de la Mangrove*. Cette dimension du danger construit le tableau créole, lorsqu'on découvre la consternation de tous les esclaves à l'exécution publique de la mère de l'héroïne :

***« Tous les esclaves avaient été conviés à son exécution. Quand, la nuque brisée, elle rendit l'âme, un chant de révolte et de colère s'éleva de toutes les poitrines que les chefs d'équipe firent taire à grands coups de nerf de bœuf. »***<sup>982</sup>

Tout au long de son récit, Tituba insiste sur la véracité des événements, et elle précise les lieux, analyse les circonstances. Il ne s'agit pas pour Tituba de restituer seulement sa vie, de raconter son exil: elle cherche à faire de sa vie un événement aussi important qu'un roman historique se fonde sur des transformations tragiques de la société:

***« La genèse et le développement, l'essor et le déclin du roman historique résultent inévitablement des grands bouleversements sociaux des temps modernes... »***<sup>983</sup>

Ce paradoxe de l'écriture réaliste, imaginée comme la forme créolisée de la peinture sociale, mais constamment pratiquée par les auteurs comme achèvement des résistances sociales, trouve son exemple achevé dans *Un plat de porc...* Pourquoi Mariotte dresse-t-elle le portrait réaliste des « *mille Martinique qui se déchiraient sur un même bout de terre, dans une même cage aux grilles aussi insaisissables que le ciel...* »<sup>984</sup> ? Parce que la créolité, pour Simone Schwarz-Bart, s'accompagne de la vision réaliste, de la misère sociale, des déchirements sociaux qui gangrènent la société martiniquaise, celle-là

979 *Ibid.*

980 *Ibid.*

981 Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 17.

982 *Ibid.*, p. 20.

983 George Lukacs, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, [rééd. Gallimard, coll. « Tel », n°144, 1989], p. 15.

984 Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 122.

« aux multiples races engagées dans un corps à corps incessant où les armes du sexe sont forgées dans l'acier du mépris ! »<sup>985</sup> Dans cette Martinique, les races sont autant nombreuses qu'elles se détestent. L'auteur ne décrit le métissage ethnique que pour dénoncer les divisions, donnant au personnage principal la tâche d'énumérer les différentes races ou ethnies dans le roman : le Béké, l'Octavon, le Blanc, le Quarteron, le Mulâtre, le Nègre, l'Indien...<sup>986</sup> composent une société, dans laquelle la couleur de la peau est signe de distinction. Et l'indignation de l'auteur est à la dimension de la désolation installée par l'esclavage : « Oh, Martinique tout engluée dans les fils insidieux de l'esclavage, telle une larme encore indistincte de son cocou ! »<sup>987</sup> Dans *Desirada*, la toile réaliste et créole s'avère plus apparente, plus traditionnelle qu'on le découvre dans *Pluie et vent...* et dans *Un plat de porc...* :

**« Le 5 juillet 1970, et Marie-Noëlle qui avait fêté ses dix ans se préparait à entrer en sixième au lycée Michelet, le facteur déposer entre les persiennes un avis de lettre recommandée à l'adresse de Mlle Ranélise Tertullien. »**<sup>988</sup>

La détermination des lieux et les indices de temps identifient ce début de récit à une page réaliste. Maryse Condé orne le récit de détails suggestifs, de nouvelles qui bouleversent la suite du roman. Cette lettre prépare le récit à l'ouverture, l'héroïne va quitter les Antilles, et le roman explorera de nouveaux espaces dans lequel se déploie le réalisme « opportuniste » de Maryse Condé. Avec *Un plat de porc...*, l'ambition est différente, mais les commentaires restent analogues : Mariotte nous introduit, plus savamment que Télumée, dans des espaces imaginaires qui reflètent des objets ; mais en gardant le dessein autobiographique, la précision des lieux, l'exactitude des dates :

**« Encore toute hérissée, frissonnante, je me suis souvenue de Timothée que j'étais allée voir en 1938, à l'hôpital Saint-Joseph, et qui perçait tous les cœurs antillais de sa clarinette vers 1925, dans les temps héroïques où l'orchestre des frères Légitimus officiait dans un garage désaffecté de la Grange-aux-Belles. »**<sup>989</sup>

A peu près dans ces temps là, la solitude n'enveloppait pas Mariotte, et le dégoût de Paris n'envahissait pas encore l'âme de la narratrice, sa lucidité de naguère décrit avec exactitude des circonstances familières. Un tel paysage descriptif semble une prison de l'esprit, un compartiment du cœur. En retrouvant le passé, le récit dévoile la psychologie du personnage ; les profondeurs d'âme apparaissent comme décor à l'intérieur de la narration.

## b. La psychologie des personnages

Le point de départ de cette approche psychologique, où l'imaginaire des auteurs et les

<sup>985</sup> Ibid.

<sup>986</sup> Ibid., p. 123.

<sup>987</sup> Ibid., p. 122.

<sup>988</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 25.

<sup>989</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, pp. 13-14.

obsessions des personnages se croisent, peut être expliqué par cette démarche préliminaire: la conscience dans les textes de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart n'obéit pas entièrement à une tradition littéraire, à des modèles narratifs de la psychologie, et elle n'accorde pas aux « stéréotypes » du genre une valeur absolue. Il s'agit de la peinture psychologique selon trois contextes différents :

- Le contexte moral écarte les personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart de toute ressemblance psychologique, bien que ces auteurs aient emprunté un quelconque style littéraire pour peindre la morale individuelle, dégager les obsessions intérieures qui affectent Ti Jean, Francis Sancher, Télumée, Tituba, Reynalda et tant d'autres personnages.

- Le contexte culturel prouve le drame intérieur qui abandonne les personnages à eux-mêmes, soit pour affermir l'héritage de l'histoire, soit pour éteindre l'étincelle créole qui brûle et inquiète Reynalda ou sa fille Marie-Noëlle, parties vivre loin des îles. Le contexte culturel influence la psychologie.

- Le contexte social est l'aboutissement de cette psychologie : tout se déroule, dans les romans, comme si le déterminisme social transformait les contraintes morales en interrogations d'ordre social. Dinah, amoureuse de Francis Sancher, qui l'abandonnera après l'assouvissement de sa passion sexuelle, s'interroge sur le vrai sens de son existence à Rivière au Sel : village où les déceptions, les problèmes de chacun se débattent, avec un plaisir sadique, village où la montée du désir va crescendo : c'est uniquement pour mieux écraser son voisin, le piétiner, le traîner dans la boue. Quand cette déception tourmente Dinah, au plus profond d'elle-même, dehors les autres en rien, piqués par la souffrance terrible de cette femme, jusqu'à ce qu'ils mettent à l'ordre du jour ce fait divers crapuleux : la trahison d'une femme. Un fait nouveau vient de s'ajouter à leur vie, et qui leur fait oublier leurs propres problèmes : les blessures morales de Dinah. Entre l'individu et la société antillaise, l'écart est vaste, et il ne cesse de se creuser par l'indifférence des uns à l'égard des autres : cette égoïsme ne contribue qu'à donner aux textes une caractérisation littéraire de la psychologie.

Les conquêtes charnelles de Francis Sancher, le Don Juan antillais, et les lamentations douloureuses de Télumée sont exemplaires. Cette courbe psychologique divergente, entre l'homme et la femme, ne prétend pas à une division « sexiste », encore moins à soulever une querelle de « genres » ; mais elle ouvre la création littéraire vers cette vérité romanesque : dans la société, les hommes comme les femmes peuvent avoir des fantasmes différents. Le plaisir littéraire dans *Traversée de la Mangrove*, *Ti Jean L'horizon*, *Pluie et vent...*, *Moi, Tituba sorcière...*, se lit comme portraits psychologiques autant différents qu'ils symbolisent le degré d'imagination des auteurs, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : elles ne s'écartent pas trop de la réalité ni de la vie intérieure pour arriver à des inventions délirantes sur la vie psychique de leurs personnages. Partagée entre le sentiment du deuil et le désir d'ascension, la conscience de Toussine s'offre et se dévoile dans *Pluie et Vent...*

**« Elle désirait quitter cette maison où son mari pêcheur l'avait aimée, choyée, bordée au moment de la désolation, quand elle avait robe en loques et cheveux défaits. Elle aspirait à la solitude et se fit construire une petite cabane en un lieu qu'on disait sauvage et qui s'appelait Fond-Zombi. »<sup>990</sup>**

Toussine affronte la réalité brûlante, elle construit sa case dans un lieu abandonné et solitaire, tandis que la colonisation s'accélère : elle ne retrouve plus son époque, disparaissant à petit feu, et elle ne sait plus grand-chose sur la société, à l'exception du bouleversement des valeurs. Ce qui peut impressionner, c'est la force morale, la capacité de dépassement de Toussine, la résignation et l'abandon qu'elle repousse, parce qu'animée par le courage et la bravoure. Et c'est bien d'un personnage aguerrri, d'un personnage ambitieux au milieu du désespoir qu'il s'agit, comme l'écrit Télumée, l'une des premières femmes fascinées par cette force psychologique qui fait la gloire de Toussine :

**« Mais à bien observer son regard, on y lisait sa détermination à demeurer sereine sous la violence même des vents, et à considérer toutes choses à partir de ce visage haut levé. »**<sup>991</sup>

Télumée surprend le lecteur, et son autoportrait psychologique, entre récit et confession, tente d'approcher le vide laissé par le passé, de faire le bilan d'une vie, des échecs, des déceptions et de l'absence du temps, un manque que même les mots ne savent pas sinon combler, du moins apaiser:

**« Il y a bien longtemps que j'ai laissé ma robe de combat et ce n'est pas d'aujourd'hui que le tumulte ne m'atteint plus. Je suis trop vieille, bien trop vieille pour tout ça, et le seul plaisir qui me reste sur la terre est de fumer, fumer ma vieille pipe, là, au seuil de ma case, recroquevillée sur mon petit banc, à barrer la brise de mer qui flatte ma carcasse comme un baume soulageant. »**<sup>992</sup>

Confession intime d'une femme agonisante, ou drame moral, *Pluie et vent...* est frappant par la force émotive que dévoile une narration si profonde qu'elle décline toute la psychologie de Télumée. En témoigne le monologue intérieur qui revient au fil des pages. Ce monologue parcourt les lieux que Télumée avait arpentés, parce qu'elle jouissait d'un héritage moral brusquement trahi par le monde apparent. Les objets extérieurs, les événements qui secouent Fond-Zombi restent muets, car ils ne résistent pas à la tentation de l'intime. Si Télumée repousse les faits quotidiens, qu'elle néglige, c'est parce qu'elle apprécie son parcours moral. Dans une prose simple, conséquence de l'étendue du chagrin, l'auteur explore une psychologie presque destructrice, dans laquelle les sentiments de Télumée et son identité bafouée, outragée se brouillent et se confondent. D'abord déçue, blessée, puis récalcitrante, Télumée se confond avec sa pensée pour faire de sa vie intime la source du roman. Il résulte de cette technique narrative un discours non prononcé, un propos intérieur par lequel la narration atteint la pensée la plus intime, celle qui dévoile la conscience individuelle du personnage, les profondeurs de son âme ensevelie dans les traditions de Fond Zombi:

**« La connivence et la convergence des discours intérieurs sont fondées sur l'identité du fonctionnement psychique, associatif sur les mêmes chaînes tracées des sensations aux pensées et aux paroles. Cette identité résiste au temps et à l'individualité de la personne. Le dialogue intérieur est donc plus garant de la**

<sup>990</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 30.

<sup>991</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 247

***vérité intime que ne l'est la conversation. »***<sup>993</sup>

Maryse Condé décrit dans *Les derniers rois mages* ce qui était inédit dans la littérature antillaise, en créant l'image du désistement entre l'intérieur et l'extérieur. La colère ou « l'humeur noire » du roi mage se déverse sur la réalité extérieure, pendant que le contexte social hostile l'envahit jusqu'à tuer en lui son honneur royal :

***« Au fur et à mesure que le voyage avançait, on comprit que le vieillard avait oublié qu'il avait usé le temps de sa vie ; qu'il n'était plus qu'un captif, un vieux corps sans patrie qu'on ballottait sur les vagues de a mer. »***<sup>994</sup>

La jonction impossible de l'être et de la société, au lieu d'être idéalisée comme dans le romantisme, impose au texte une fêlure psychologique, une séparation brusque, qui écarte toute illusion romanesque, dans le refus du roi d'admettre à présent sa condition :

***« L'esprit du vieillard était déjà parti. Tantôt il se croyait dans Kutome (sa terre natale), buvant et mangeant avec les daadaa (Esprits protecteurs ou génies). Tantôt ils se croyait revenu à la Martinique et revivait des moments de sa vie d'autrefois. »***<sup>995</sup>

L'idéal pour Maryse Condé aurait été de dévoiler la profondeur psychique de deux personnages, Tituba, dans *Moi, Tituba sorcière...* et le roi mage dans *Les derniers rois mages*. Mais ces personnages mènent le récit de leur propre itinéraire moral. A condition qu'ils ne concèdent rien à leur âme vouée infiniment à l'échec. A condition qu'ils revendiquent, comme une valeur identitaire propre, ce déboire qui engendre le récit. L'angoisse de quitter la Barbade, île identitaire, ronge Tituba, le départ vers l'ailleurs est fatal, c'est le signe du danger, le signal du malheur, la naissance du tragique : « *Je murmurai une interminable prière à l'intention de ce lieu que j'abandonnais. Puis je pris le chemin de Carlisle Bay.* »<sup>996</sup> Mais dans cette peinture psychologique du personnage, rien n'apaise l'envie de déclarer le drame moral, l'irrésistible désir d'en parler :

***« Il est étrange, l'amour du pays ! Nous le portons en nous comme notre sang, comme nos organes. Et il suffit que nous soyons séparés de notre terre, pour ressortir une douleur qui sourd du plus profond de nous-mêmes sans jamais se ralentir. »***<sup>997</sup>

D'autre part, Le héros du roman psychologique, tragique par son action, mène une quête dans un milieu qui ne reconnaît pas ses valeurs ; il est comme soumis à la fatalité dans un monde sans dieux, un Cosmos dénué de lois, dépourvu de règles d'ascension où seules les actions individuelles permettent de se libérer des liens tragiques. En peignant la psychologie de Tituba, Maryse Condé réfléchit sur le roman moderne, sur l'épopée de Univers sans héros, si bien que le monde de Tituba devient contingent : cette

---

<sup>993</sup> Marie-Hélène Boblet, p. 323.

<sup>994</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 135.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

<sup>996</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 38.

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 80.

communauté est dépourvue de toute signification transcendante. Il n'en demeure pas moins vrai que Maryse Condé veut cerner les troubles de l'héroïne Tituba qui cherche vainement à réconcilier son « moi » au monde. La violence extérieure équivaut à la brutalité morale, qui apparaît tantôt comme une pathétique introspection, tantôt comme une aliénation des relations personnelles.

Autre façon d'analyser la psychologie des personnages dans les romans : la mémoire de Mariotte évoque un récit intérieur qui ne dévoile l'enfance de l'héroïne que pour affirmer la responsabilité des autres sur son état dépressif, la culpabilité de la société qui a abandonné un de ses membres. Pour être nostalgique, le récit de Mariotte n'en est que plus attachant, plus psychologique, mais plus vindicatif ; ses sentiments sont autant tragiques qu'ils reconstruisent, comme dans *Moi, Tituba sorcière...*, une vie tourmentée : « *Quand le passé remonte ainsi le long de ma gorge, il me semble parfois, au réveil, que je suis en proie à une attaque de croup.* »<sup>998</sup> Réduite à la déception du passé, à la dépression qui se lit même dans la narration, la psychologie de Mariotte paraît semblable aux obsessions angoissantes de Dodose Pélagie, une des femmes de *Traversée de la Mangrove*, qui confessait son péché d'avoir repoussé, injurié Francis Sancher, quand celui-ci avait voulu l'aider. La crise des valeurs creuse la distance entre Dodose Pélagie et les habitants de Rivière au Sel. On comprend pourquoi Maurice Nadaud écrit : « *Le roman est une leçon de vie, non une leçon d'écriture.* »<sup>999</sup> Cette instruction de vie, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ne la contesteront pas dans leurs romans, au contraire elles retiendront l'histoire comme éducation morale, comme récit qui donne à lire l'expérience des existences individuelles et psychologiques. Par le monologue intérieur, les auteurs parviennent à souligner l'essentiel de ce qui fonde les itinéraires de leurs personnages, espoirs et désespoirs, aspirations et déceptions. Mais le monologue intérieur n'entraîne pas la singularité de la voix ; car en s'explosant les voix se dévoilent et s'entendent dans les romans.

### c. Le mélange des voix narratives

Construire des chambres sonores, un espace scénique où la parole se dramatise, un lieu de témoignage qui libère la voix, telle est l'apparence de la narration dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. La littérature populaire, non pas dans le sens de la réception, mais dans le contexte de la voix, démontre la confrontation des narrateurs. La « polyphonie » du roman, caisse de résonance et de retentissement de toutes les voix possibles et imaginables, peut être appliquée aux textes du corpus. Cette libre distribution de la parole, symbole de la liberté de création, laisse entrevoir que les narrateurs rencontrent souvent leur double, de sorte que soit créée la société orale antillaise dans les romans que nous étudions. Le terme roman peut appartenir au registre de la parole dont on disait, plus haut, qu'elle était fondatrice de l'identité créole, par ses caractéristiques profanes, sacrées et littéraires. En même temps que l'imagination des auteurs déchaîne les voix, les fantasmes les plus refoulés, les plus tabous surgissent, comme si Maryse

<sup>998</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 13.

<sup>999</sup> Maurice Nadaud, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, « coll. Idées », p. 233.

Condé et Simone Schwarz-Bart voulaient sortir les Antilles de la torpeur, du silence éternel. L'individu se donne en spectacle dans le roman antillais, comme dans les parfaites compilations de morceaux narratifs qui forment *Les anges mineurs*<sup>1000</sup> d'Antoine Volodine. Il faudrait forger une technique narrative plus adéquate, forme de juxtaposition de récits, pour mieux en rendre les caractères individuels des personnages ; récits et voix se chevauchent. C'est pour mieux ressortir les particularités narratives que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sacralisent les voix antillaises dans les romans. Mikhaël Bakhtine avait évoqué cette polyphonie romanesque résultant de la résonance « *des voix sociales et leurs diverses liaisons.* »<sup>1001</sup>

Les obsessions dans *Traversée de la Mangrove* restaient à l'état allusif et latent, elles s'exposent désormais en tableaux narratifs, superposés selon un ordre distributif de la parole, si bien que tous les habitants du village, présents lors de cette veillée, prennent à tour de rôle la parole, c'est pour mener la narration. Mais il faudrait isoler l'introduction et la conclusion du roman, magnifiquement présentées par l'auteur selon deux mouvements narratifs : le « Serein » ouvre le récit, tandis que « le Devant-jour » clôt le roman de façon tragique et funèbre car il coïncide avec la fin des obsèques. Écrit sous la forme d'une conversation, *Traversée de la Mangrove* totalise vingt narrateurs, jeunes et vieux, hommes et femmes, chacun refuse le silence et réclame la parole, parce qu'il « faut parler » : Maryse Condé leur facilite le désir de s'exprimer. Premier des narrateurs, Moïse ouvre ainsi son récit : « *Je suis le premier qui ait connu son nom* »<sup>1002</sup>, Francis Sancher est désigné. C'est au tour de Mira de prendre la parole, la nature inspire son début de récit : « *Il faut descendre à la Ravine après la tombée du soleil, quand l'eau est noire, ici tranquille, trou noir sur le noir du néant...* »<sup>1003</sup> Sentiments de haine et de vengeance s'accumulent au début du récit d'Aristide : « *Ce n'est pas ainsi qu'il aurait dû mourir. C'est son sang, son sang qui aurait dû couler au-dehors et venger ma sœur.* »<sup>1004</sup>

Dans cette superposition des voix narratives, accordées dans le texte, les personnages trouvent le moyen de se révéler au lecteur. Une vérité nouvelle accompagne ce surgissement continu des voix romanesques : l'exactitude du style balaie les traces de l'auteur par le principe des dialogues, des conversations, des témoignages, sans abandon définitif de la narration. La fonction de régie, organisation du récit, dévolue à l'auteur, permet une lecture cohérente des différents récits. Les personnages éprouaient, comme un malaise, une difficulté à se dévoiler, au point que la littérature apparaît à Maryse Condé comme l'ultime recours pour poser les questions qui concernent l'humanité antillaise. L'auteur veut fonder la littérature antillaise au centre des interrogations qui passionnent le peuple : Maryse Condé écrit pour les autres, comme tout écrivain, et de ce

<sup>1000</sup> Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>1001</sup> Mikhaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 58.

<sup>1002</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 29.

<sup>1003</sup> Ibid., p. 49.

<sup>1004</sup> Ibid., p. 65.

fait le pays tout entier à une fonction littéraire. An vrai, *Traversée de la Mangrove* veut ressortir les divergences de pensée, les oppositions sociales, les malentendus. Dans *Les soirées de Saint-Pétersbourg*, Joseph de Maistre a insisté sur la nature controversée de la conversation qu'on retrouve, à peu près, dans *Traversée de la Mangrove* :

**« La conversation divague de sa nature : elle n'a jamais de but antérieur, elle dépend des circonstances, elle admet un nombre illimité d'interlocuteurs. Je conviendrais si vous voulez qu'elle ne serait pas faite pour être imprimée, quand la chose serait possible, à cause d'un certain pêle-mêle de pensées, fruit des traumatismes les plus bizarres. »**<sup>1005</sup>

Toutes les conversations dans *Pluie et vent...* se rapportent à une seule narration, celle de Télumée, qui décrit dans un discours indirect les autres voix narratives. Rires et exclamations, auxquels s'ajoutent les silences, marquent la voix rapportée de Toussine :

**« Ce dernier point surtout la comblait d'aise, elle y revenait sans cesse, disant que cette petite négresse à tête poivrée savait déjà signer son nom... ah, s'exclamait-elle, parlez-moi d'une telle personne, parlez-moi de Régina, elle a dans son esprit toutes les colonnes des Blancs, elle écrit aussi vite qu'un cheval galope et la fumée peut sortir de ses doigts... »**<sup>1006</sup>

Soutenu par « les implications conversationnelles »<sup>1007</sup>, tout le récit de Télumée est traversé par les « sous-entendus et les actes de langage indirects qui réclament la collaboration active du destinataire. »<sup>1008</sup> Son style narratif, caractérisé par la monotonie verbale, entrave la singularité, par la recherche de la vérité : Télumée soumet son texte aux témoignages, si nombreux qu'ils configurent la narration intégrée, l'insertion vocale, le jeu de discours. Dorrit Cohn définit la technique comme emboîtement des voix dans son ouvrage *Transparence intérieure*, « discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur. »<sup>1009</sup> Suffit-il de rapporter les paroles du personnage pour procéder à l'accroissement des voix narratives, à leur accord et harmonie? Sous l'angle des éclats de voix, on lit *Les derniers rois mages*, roman prouvant l'engagement littéraire par la parole. On sait que le narrateur principal est relayé par Djeré, l'auteur des *Cahiers*, quand l'autre narrateur s'efface du texte momentanément pour réapparaître. Cet art du collage, de reprise verbale ne doit pas masquer l'enchaînement narratif dans le roman, bien que les *Cahiers* de Djeré transposent le récit dans un espace-temps qui transcende toute relation avec les Antilles.

Dans ce roman, Maryse Condé n'a pas seulement révélé la technique qu'elle masquait dans *Moi, Tituba sorcière...* et dans *Traversée de la Mangrove* : elle a évoqué de plus le problème de la représentation littéraire de l'histoire, qui fait défaut dans le récit

<sup>1005</sup> Joseph de Maistre, *Les soirées de Saint-Pétersbourg*, Paris, INALF, 1961, p. 246.

<sup>1006</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 67.

<sup>1007</sup> Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950 : poétique de l'hybridité*, Paris, Champion, 2003, p. 140

<sup>1008</sup> Ibid., p.141.

<sup>1009</sup> Dorrit Cohn, *Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p. 133.

de Djeré ; elle a également soulevé le problème du double et des faux semblants : Djeré croit ériger un monument littéraire en écrivant l'histoire de son père, mais toute sa famille, jusqu'à ses petits-fils, se sont opposés à son travail d'écrivain dont nous parlerons ultérieurement. Maryse Condé n'a-t-elle pas soigné ces défauts narratifs de Djeré dans *Desirada*, roman qui se particularise par un style sobre, rarement traversé par des voix narratives, si ce ne sont les récits de Nina, de Ludovic, et la forme épistolaire. La correspondance de Reynalda à Ranélise ne traduit pas une entorse à la narration, mais elle permet d'entendre la voix lointaine de Reynalda, clouée à Paris, en même temps qu'elle signale les modes de présentation romanesques, faisant de l'épistolaire une voix narrative:

« Savigny-sur-Orge, ce 27 juin

Chère Amie Ranélise,

**Contrairement à ce que tu peux croire, je n'ai pas oublié ma fille. Le moment est venu où je peux remplir mes devoirs envers elle, car je suis en mesure de lui assurer la vie décente que tout enfant mérite. Je te serais reconnaissante de m'adresser par retour du courrier ses carnets de scolarité et de santé. Je te fais parvenir de quoi prendre soin de son habillement et un billet d'avion pour la mi-octobre. Tu n'as qu'à signer les papiers : elle voyagera en UM. Je ne cesse de remercier la bonté de ton cœur.**

Reynalda Titan

P.-S. : Je suis maintenant assistante sociale à la mairie de Savigny- sur-Orge. »<sup>1010</sup>

Une autre manière de faire ressortir les mots et les discours des personnages consiste à examiner l'intertextualité, le récit oral, le texte créole dans *Ti Jean L'horizon*. Les schèmes de l'oralité permettent une lecture analytique du roman, si enraciné dans la culture créole qu'il superpose discours oral et discours de l'auteur. Le récit de Maïri accorde la voix du personnage à celle du narrateur principal, et au-delà du texte, c'est l'écho de la voix caverneuse du conteur qui s'entend :

**« Il était une fois en un pays lointain, à de longues années de marche d'ici, un roi qui perdit les deux yeux dans un combat contre l'envahisseur... »**<sup>1011</sup>

Les paroles de Maïri ne vont pas dans le vide, leur audition est fondamentale, d'où la présence de Ti Jean, auditeur du récit, de même, le lecteur déchiffre le récit psalmodié de Maïri :

**« Un jour, un de nos jeunes gens reçut l'ordre de courir l'antilope. Et comme il revenait de la chasse les mains vides, sans l'animal désiré, son maître le fouetta et le mit « au bois » pour la nuit [...] »**<sup>1012</sup>

Cette technique de dédoublement des voix présente des particularités dans *Ti Jean L'horizon* : le caractère oral de la société en est d'abord l'origine principale, puis l'élan de l'auteur de donner forme à la société précise cette propriété narrative. L'écriture est

---

<sup>1010</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 26.

<sup>1011</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 140.

<sup>1012</sup> *Ibid.*

parallèle à la voix, dans ce parcours intime que retracent tous les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, comme exercice littéraire auquel s'adonnent les personnages dans un inversement des rôles. Décrire la société créole n'est-elle pas une nécessité, les formes du « réalisme » ne paraissent-elles pas un moyen efficace pour y parvenir. Dans cette peinture sociale, ne faudrait-il pas explorer l'intime des individus, qui « camouflent » leurs passions folles, qui cachent leurs problèmes permanents, ayant honte d'en parler aux autres. Pour une fois, les auteurs ne sont pas des porte-parole, ils partagent la parole, même avec ceux-là qui ne cherchent pas à mener la narration. Cette technique est poussée jusqu'à ses extrêmes limites : les enfants deviennent des narrateurs dans *Traversée de la Mangrove*, intellectuels et analphabètes, femmes et hommes, musiciens et chômeurs prennent la parole dans *Desirada*. Les personnages angoissés sont doublés de narrateurs dans *Les derniers rois mages*, dans *Pluie et vent...* et dans *Un plat de porc...* Les auteurs peuvent aussi intervertir les écritures, de manière à ouvrir des champs d'analyse diversifiés. Cette transposition tient des traditions littéraires, présentes dans les romans, qui les universalisent en diffusant leur style : c'est dans l'expansion des styles, que les romans s'ouvrent en dehors de la société antillaise, car les racines créoles et les formes du « roman occidental » n'étaient qu'une étape pour arriver à dévoiler les influences latino-américaines dans les romans.

### C. Les racines latino-américaines dans les romans

---

Dans l'introduction de ce chapitre, il a fallu aborder les influences, historiques et géographiques, des cultures latino-américaines sur les cultures antillaises. Il faut à présent dégager quelques caractéristiques du roman hispano-américain, source d'inspiration qui attire des auteurs antillais, soit directement par la réécriture des thèmes communs, soit indirectement par la réminiscence des formes littéraires. La colonisation, la révolution, l'évolution de la société urbaine, le contact avec la nature sauvage et primordiale sont habituels aux Antilles et à l'Amérique latine. L'allégorie, le merveilleux, le fantastique, l'onirisme, le mystère, le métissage, le baroque et la musique rapprochent quelques auteurs antillais des écrivains latino-américains. C'était prendre pour l'affirmation de l'identité caribéenne que de cerner toutes ces métaphores dans l'écriture : « *La maîtrise de l'identité, dénominateur commun et obsession de l'Amérique hispanique, passe par un contrôle de la parole et de la production littéraire.* »<sup>1013</sup>

Les mots « identité » et « parole » jettent des passerelles entre l'Amérique hispanique et les Antilles. Car, si les auteurs latino-américains ont fondé leur littérature sur la parole, c'est parce qu'il pourrait y avoir une allusion à l'identité dont la représentation dans l'Amérique latine ne pouvait être que métaphorique. De même, la parole, aux Antilles, revêt une dimension littéraire, un aspect particulier capable d'exprimer à la fois l'identité culturelle, la sensibilité littéraire. Ces ressemblances sont essentielles pour revoir comment les racines des textes littéraires sud-américains ont poussé dans les œuvres de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, qui ont subi, de même que les autres écrivains antillais, les influences d'abord géographiques puis littéraires et sud-américaines. Sans essayer de déceler de prétendues influences, on constate que Maryse Condé et Simone

---

<sup>1013</sup> Jean Franco et Jean-Marie Lemogodeuc, *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XXe siècle*, Paris, P.U.F, p. 2.

Schwarz-Bart réécrivent la musique, le mystère et le métissage, le merveilleux et le baroque que prônaient Alejo Carpentier dans *Le royaume de ce monde*, *La harpe et l'ombre*, *Le partage des eaux*, Gabriel Garcia Marquez dans *Cent ans de Solitude*, Julio Cortázar dans *L'homme à l'affût*.

### a. La présence de la musique dans la narration

En exaltant des modes de vie, une sensibilité culturelle, la mélodie correspond à l'existence « spirituelle » des hommes, à leur rapport avec la nature. La fabrication des instruments de musique s'inspire de la nature des Antilles. Le « bambou », le « ajoupa », le « tambour » sortent des bois morts de la forêt. Une peau de bête, choisie parmi d'autres, est lissée à cet effet musical. Tout est symbolique dans la culture musicale aux Antilles : l'animal, dont la peau sert à fabriquer le tam-tam, est symbolisé par les musiciens ; l'arbre revêt une dimension mystique. Il ne faudrait pas voir dans cet univers musical un parfait divertissement, une pure distraction, mais plutôt une œuvre sacrée, poétique, imprégnée d'extase, de délire mystique, d'ardeur sublime qui ne font que sacraliser la musique.

Les « Quadrilles », « mazoukes », et « biguine », cultures musicales très métissées des Antilles, ont la même valeur littéraire que le « Tango » décrit par Jorge Louis Borges dans les *Faubourgs de Buenos aires*. Le passé se ressuscite dans l'art musical ; les hommes communient aux sons des airs solennels, une eucharistie quasi sacrée, parce que pour Borges le « Tango » souligne une sorte de lamentation nostalgique. Les hommes dansent en pleurant et en regrettant le quartier d'autrefois, le temps perdu ou le pays disparu, les femmes formant un cercle miment les gestes des Ancêtres, certainement ceux tués durant la Conquête sanglante: c'est un moment intense de recueillement par la musique. Et les auditeurs, plongés dans une forte émotion, se souviennent de ce que fut leur passé argentin et colonial. Borges explique cette ardeur musicale à travers des vers qui dévoilent à la fois l'engouement populaire et la folle extase des auditeurs :

**« La Tango crée un passé trouble irréel et en quelque sorte certain un souvenir impossible d'être mort en se battant au coin d'une rue des Faubourgs. »**<sup>1014</sup>

Parallèlement, Le mariage de Xango et Minerve est célébré sous fond musical dans *Pluie et vent...* de Simone Schwarz-Bart : trois orchestres sont réunis pour rendre un dernier hommage aux jeunes époux. Période solennelle, la musique rapproche les personnages, mais l'essentiel réside dans le texte qui se construit avec la chanson. L'écriture est une partition musicale, et la narration un délire mélodieux et accordé :

**« Mais pour les Nègres de l'Abandonnée, tout cela n'était rien sans un peu de musique, et quand ils virent les trois orchestres, un pour les quadrilles et les mazoukes, un pour les biguines à la mode, et le tambour traditionnel, accompagné de petits-bois et d'une trompe, ils surent qu'ils auraient une belle chose à raconter, au moins une fois dans leur vie. »**<sup>1015</sup>

L'intrigue harmonieuse est ainsi mise en place, entre chants et danses, entre cris

---

<sup>1014</sup> Jorge Louis Borges, « Le Tango », *Cahier San Martin (Cuaderno San Martin 1929)*, [traduit de l'espagnol par Nestor Ibarra, réédition avec un avant-propos de Nestor Ibarra], Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », n° 196, 1985.

mélodieux et applaudissements, autour de bruits mêlés qui traduisent tous une cacophonie, un vacarme ahurissant. Et l'intérêt de ce roman, outre le rôle central de la romance, est l'exercice des notes dans la narration, qui mêle de nombreuses structures, de la même façon que la chanson s'accorde avec des instruments différents. La musique créole représente un monde disparu et, tout comme le Tango brésilien ou argentin, elle s'enracine dans le passé antillais : l'univers dramatique des Plantations était propre à susciter chez les esclaves un désir de chanter, de psalmodier leur peine dans les cases, le soir. Les veillées culturelles étaient l'occasion offerte à chaque esclave de vanter la musique de son pays d'origine. L'abolition de l'esclavage n'entraînera pas malgré cela la disparition de cette tradition musicale, elle a évolué, en prenant d'autres formes de théâtralisation : les fêtes populaires, les cérémonies familiales, baptêmes, mariage, funérailles s'accompagnent du souvenir blessant de l'extase des esclaves. On évoquera la fête du mardi gras, et sa procession musicale, dans *Desirada* de Maryse Condé. Les habitants de la ville débouchent de tous les quartiers pour se retrouver sur la place publique :

**« Ils se préparaient dans le plus grand secret pour converger avec ensemble depuis les faubourgs vers la place de la Victoire. Déjà, l'on entendait les coups de cœur du gwo-ka [tambour] »**<sup>1016</sup>

Il n'y a pas eu de surprise le jour du baptême de Marie-Noëlle : la naissance est un événement sacré et sacralisé que seule la musique peut célébrer en l'exaltant jusqu'à son summum : « *Le jour du baptême, on avait écouté de la musique. Pas seulement les airs habituels : mazurkas, biguines wa-bap et autres.* »<sup>1017</sup> Et la phase superbe fut l'écoute des disques sur l'électrophone qui « *expliquaient ce qu'étaient les griots d'Afrique* »<sup>1018</sup> Les Ancêtres des Antillais étaient, d'un côté, des Africains. Et en Afrique, la musique est l'apanage des griots, précepteurs des princes et chanteurs dans les champs de bataille. En exaltant les guerriers par des éloges, les griots chantaient et louaient le courage de leurs aïeux morts en défendant le royaume, la gloire des remparts de la cité est chantée. La musique fut alors à l'origine un art majeur dévolu aux griots. On comprend pourquoi la littérature antillaise, pour Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, mérite le titre d'art musical: la narration harmonieuse et l'insertion de la musique rappellent la grandeur des griots et les lamentations primordiales des esclaves. Il ne faudrait pas voir seulement dans cette musique une thématique puisée dans la culture, mais plutôt une culture baroque qui aboutit à un chant littéraire, comme chez les auteurs de l'Amérique hispanique qui mêlent la musique à l'écriture insolite.

Alejo Carpentier utilise la musique comme langage littéraire : *Chasse à l'homme*<sup>1019</sup>

<sup>1015</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 20

<sup>1016</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 13.

<sup>1017</sup> Ibid., p. 18.

<sup>1018</sup> Ibid.

<sup>1019</sup> Alejo Carpentier, *Chasse à l'homme*, Paris, Gallimard, 1993.

dresse l'histoire tragique d'un révolutionnaire cubain, poursuivi, recherché et persécuté par la police, qui n'est autre que celle du fameux et sanguinaire dictateur Machado. La valeur littéraire du texte est moins dans cette traque que dans la *Cinquième Symphonie* de Beethoven qui s'exécute dans le théâtre de la Havane, pendant ce temps le révolutionnaire est martyrisé. La musique n'est-elle pas un décor, un lit du roman, la contre-dictature permettant d'atténuer la tragédie, d'adoucir le crime politique. Pour comprendre cette dimension baroque de la musique, on peut examiner *Concert Baroque*<sup>1020</sup> du même auteur. Qui pourrait croire, au début du roman, que le colon mexicain, assistant au concert de Vivaldi avec des religieuses, finirait cette nuit de Carnaval en s'asseyant sur la tombe de Stravinsky et en observant les gondoles qui allaient enterrer le corps de Richard Wagner ? On ne pourrait pas douter de cette dimension tragique de la musique, qui n'est qu'un prélude au théâtre funèbre, qu'une annonce emportant le lecteur, en le divertissant, vers une fin tragique du roman.

Maryse Condé accorde à la musique une valeur littéraire différente dans *Moi, Tituba sorcière...* : la chanson dédramatise l'esclavage, car elle permet aux esclaves d'exorciser leur condition servile, de la dépasser par cette passion. Et au roman, la musique permet de rompre momentanément la tragédie qui se lit à chaque nouvelle page : le carnaval juxtapose tragédie de l'esclavage et passion folle des esclaves :

**« Je n'eus pas de peine à trouver l'endroit de la danse, car la musique s'entendait de loin. Si j'avais eu quelque notion du temps, j'aurais su que c'était l'époque du carnaval, seul moment de l'année où les esclaves avaient liberté de se distraire comme bon leur semblait. Alors ils accouraient de tous les coins de l'île, pour tenter d'oublier qu'ils n'étaient plus des humains. »**<sup>1021</sup>

C'est Alejo Carpentier qui traduit dans *Le Royaume de ce monde*<sup>1022</sup> la folie des esclaves, libérés par le roi barbare Mackandal : la chute de la colonie et la délectation fantastique des esclaves libres s'exécutent sur un fond musical :

**« Toutes les hiérarchies bourgeoises de la colonie étaient tombées. Le plus important maintenant était de jouer de la trompette, de figoler un trio de menuet avec le haut bois et même de frapper le triangle en cadence afin de donner plus d'éclat à l'orchestre de Tivoli. »**<sup>1023</sup>

Gabriel Garcia Marquez renverse le schéma traditionnel de la musique dans *Cent ans de Solitude*<sup>1024</sup> : en même temps qu'elle altère le sentiment religieux, la romance doit aider José Arcadio Buendia, qui donne une fête dans sa nouvelle maison, à renoncer à « l'image de Dieu, convaincu de son existence. »<sup>1025</sup> Elle est mystique la musique, mais

<sup>1020</sup> Alejo Carpentier, *Concert baroque*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>1021</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 32.

<sup>1022</sup> Alejo Carpentier, *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1024</sup> Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de Solitude*, Paris, Editions du Seuil, 1968.

<sup>1025</sup> *Ibid.*, p.71

un mysticisme non métaphysique, car José Arcadio Buendia « *entreprend d'ouvrir et de décarcasser le piano mécanique afin de percer les secrets de sa magie.* »<sup>1026</sup> Cette musique avait quelque chose d'absurde, de baroque: des « *cordes disposées sens dessus dessous, et témérement accordées* »<sup>1027</sup>, sortait « *une cascade de notes à l'envers* ». Ce « *renversement de l'ordre mélodique* »<sup>1028</sup>, n'empêchera en rien le bal de continuer jusqu'à l'aube. Et les valse pour être « *interprétées à l'envers* »<sup>1029</sup> n'en étaient que plus belles, plus merveilleuses et plus coordonnées. Cette musique déformée, Maryse Condé essayera de l'accorder avec le contexte funèbre dans *Traversée de la Mangrove* : le chant langoureux des femmes accompagne la veillée, mais la musique rappelle le son des églises, la religion chrétienne. Les habitants de Rivière au Sel sont des chrétiens, malgré leur culture métissée. Les psaumes sont chantés par Dinah Lameaulnes, et amplifiés par la voix monotone d'autres choristes, des femmes antillaises du village:

« *Louez l'Eternel !  
Louez l'Eternel du haut des cieux ;  
Louez-Le dans les cieux très hauts !  
Louez-Le, vous, tous Ses Anges !* »<sup>1030</sup>

On sait comment Simone Schwarz-Bart a retrouvé cette extravagance de la musique dans *Un plat de porc*...Le musicien Raymoninique, le plus « angélique » des batteurs de tambour, retrouvait des symboles, des signes, dans les notes, et chaque coup de tambour s'accompagnait du délire des Esprits, à ce qu'il racontait.. Quand il jouait, Raymoninique se confondait avec son instrument, il devenait l'incarnation même de la musique :

**« Le respect qui fait hésiter les doigts, au bon moment, quand la peau de tambour rendue toute chaude, odorante, se met à vibrer toute seule, dirait-on, et que le batteur devient l'instrument de la musique secrète qui coule dans les veines des hommes, dans les branches des arbres et le contour sinueux des rivières. »**<sup>1031</sup>

La figure du personnage musicien hante quasiment toutes les histoires martiniquaises et guadeloupéennes, Raymoninique, le maléfique, le sorcier, l'artiste, trouve son semblable, son double dans le roman très insulaire d'Ernest Pépin, *Tambour-Babel*<sup>1032</sup>. Eloi, le personnage magicien, héros engagé dans sa culture, est enchanteur et étonnant, il faisait

<sup>1026</sup> Ibid.

<sup>1027</sup> Ibid., p. 72.

<sup>1028</sup> Ibid.

<sup>1029</sup> Ibid.

<sup>1030</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p., 48.

<sup>1031</sup> **Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 112.**

<sup>1032</sup> Ernest Pépin, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996.

danser les arbres, souffler le vent toujours plus violent, son tambour résonnait au cœur des animaux et mettait les hommes dans l'extase. Cette virtuosité sans limite, mélange de talent et de don mystique, ne connaîtra pas d'exécuteur à l'avenir, l'art du musicien est condamné à l'oubli, à l'abandon. Ernest Pépin construit l'intrigue selon la rupture des valeurs et la divergence des points de vue entre le père Eloi et les deux fils Napo et Bazille, l'un légitime et l'autre spirituel, qui devraient être les héritiers naturels de cet art de la percussion hors classe ; mais ils refusent de perpétuer l'œuvre du père. Cette trame fondée sur le tambour ne semble pas un simple décor, l'ensemble du roman pose la crise des identités, la disparition des pratiques ancestrales : le lewoz dans *Tambour-Babel* et le *N'goka* dans *Un plat de porc...* sont des arts culturels, les danses de la Plantation...

Une autre écriture de la complainte compose dans *Ti Jean L'horizon* une aventure merveilleuse : le héros est possédé, et la mélodie qui contribue à sa métamorphose n'est qu'un élément du merveilleux : « *La voix du tambour le mystifiait, l'emportait insidieusement vers un autre temps, un autre lieu, une autre musique intérieure.* »<sup>1033</sup> On croyait assister au spectacle traditionnel qui réunit chaque année les Ba'Sonanqués, mais le récit s'oriente vers la métamorphose du héros, transplanté dans un autre espace romanesque, celui-ci enchanté par la musique. Il y a un mélange agréable entre la musique et le roman : l'écriture se caractérise par la métaphore du chant, et le roman pour s'écrire a besoin de la mélodie ; cette relation « esthétique », ce rapport d'écriture, se présente dans trois romans : *Les derniers rois mages* de Maryse Condé, *L'homme à l'affût* de l'Argentin Julio Cortázar et *Le partage des eaux* du Cubain Alejo Carpentier. Prolongée dans la littérature, la musique définit inversement l'écriture dans *Les derniers rois mages*. Car écouter la musique d'Alan Rowel revient à lire les textes poétiques des écrivains noirs américains qui dressaient des chroniques de la fin du XIXe siècle :

**« A la saison d'hiver dernier, le Black Sentinel of Charleston avait signalé le génie d'Alan Rowel, un jeune musicien noir de Chicago qui faisait une tournée dans le sud. Il avait mis en musique les poèmes de Rita Coblens, deuxième noire de l'histoire de la littérature à obtenir le prix Pulitzer pour avoir mis en vers l'histoire de sa famille et de sa migration des femmes exploitées du Sud aux ghettos du Nord. »**<sup>1034</sup>

L'intrigue de *L'homme à l'affût*<sup>1035</sup> est assez surprenante. Qui ne serait pas surpris de découvrir que le narrateur, à la fois critique de jazz, au chevet d'un saxophoniste, Johnny Carter, détruit par l'alcool, ne cherchait qu'à décrire un univers du jazz ? Cet univers est celui de son ami à l'agonie. Ce narrateur n'est-il pas malicieux, n'est-il pas un littéraire opportuniste qui ne côtoie son ami saxophoniste mourant que pour avoir l'occasion et le temps de décrire sa biographie. Seul le titre du roman, *L'homme à l'affût*, peut définir le vrai caractère du narrateur, obsédé de jazz, au point d'être à la vigilance d'un mourant pour décrire jusqu'à la dernière ligne tout l'art du saxophoniste. A lire *L'homme à l'affût*, on n'est pas très loin de l'univers musical dans lequel Alejo Carpentier a enfermé le narrateur

<sup>1033</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 184.

<sup>1034</sup> **Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p.188.**

<sup>1035</sup> Julio Cortázar, *L'homme à l'affût*, Paris, Gallimard, 2002.

de *Le partage des eaux*, qui s'exile au cœur de la forêt de Venezuela pour mieux retrouver des notes de musique. En même temps qu'il recherchait ses notes, qu'il composait sa musique, le narrateur dressait un récit « sauvage », qui est non seulement une fuite de la civilisation mais une exaltation du concert baroque parfaitement mené. Sa musique, métissée par les différentes traditions, multiplie harmonieusement les styles, les modèles, les notes :

**« Je pensais obtenir de cette façon une coexistence de l'écriture polyphonique et de celle du type harmonique, accordées, accouplées, selon les lois les plus authentiques de la musique, à l'intérieur d'une ode vocale et symphonique en augmentation constante d'intensité expressive, dont la conception générale était du moins assez sensée. »**<sup>1036</sup>

La musique retrace les « redevances » littéraires de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart aux traditions littéraires sud-américaines : les écrivains latino-américains ont une façon originale d'exprimer la réalité de leur pays à travers la musique. Cet art est prolongé dans les romans de nos auteurs qui décrivent la musique créole, et créent aussi des formes de mystère dans leurs romans.

### **b. La transposition du mystère, du baroque et du merveilleux**

La pensée mystérieuse est une réalité en Amérique hispanique. Un raisonnement orienté, à l'origine, ni vers Dieu, ni vers le ciel qui est vide, mais vers les dieux, les croyances mystiques. Le monde étant symbolique, les litanies ésotériques en dévoilent obstinément les significations cachées. Apparaît alors une autre réalité derrière celle qui est visible, évidente, que seul le mystère peut dévoiler, cerner et attraper par la force magique, les croyances surnaturelles et l'imagination fantastique, propres aux civilisations latino-américaines. Pourquoi l'existence d'un tel mystère en Amérique latine ? Ces peuples ont une vision mythique de l'espace, une conception mystique du temps que traversent des légendes fabuleuses. La réalité est figée, en Amérique latine, dans la fiction ; ces civilisations ressemblent aux sociétés antillaises : elles sont métissées par les croyances africaines, les cultes indiens, les traditions espagnoles, les mêmes rites mélangés que Philippe Goudey<sup>1037</sup> avait remarqués dans *Le Royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier et *Le Mât de Cocagne* de René Depestre, romans successivement cubain et haïtien, les deux peuples sont historiquement métissés. Conjointement, les Antilles présentent des croyances métissées, qui résultent du mélange de traditions culturelles : le point de convergence de ces deux aires, Amérique hispanique et Antilles, tourne autour du mystère, non pas celui des Eglises, encore moins celui des religieuses catholiques, mais un mystère qui est une affabulation, une lecture oblique de la réalité, une déformation des réalités tangibles : entre le vaudou haïtien et les rituels africains, aux confins du surnaturel et du merveilleux se dresse la pensée mystérieuse : ce secret altère le naturel en intégrant toutes choses qui puissent figer le temps, l'espace, la nature, les animaux, les hommes dans un imaginaire que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart,

<sup>1036</sup> Alejo Carpentier, *Le partage des eaux*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 288-289.

<sup>1037</sup> Philippe Goudey, « L'écriture de la tyrannie : dans *Le Royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier et *Le Mât de Cocagne* de René Depestre, in *Ecritures Caraïbes*, sous la direction de Georges Voisset et Marc Gontard, Rennes, PUR, 2002, pp. 97-105.

suivant les exemples des écrivains latino-américains, traduisent dans leurs romans. On peut comprendre la découverte de la forêt primordiale dans *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart, une forêt sacrée dans laquelle « *tous les arbres avaient des yeux pour le voir, des bras pour le saisir.* »<sup>1038</sup> Ces bois, dotés d'une force surnaturelle, expriment la vie au-delà des choses, et un personnage de Maryse Condé précisera cette force vitale : « *Aux Antilles, notre science est plus noble et s'appuie davantage sur les forces que sur les choses.* »<sup>1039</sup> Les personnages des *Derniers rois mages* apeurés par ce secret de la nature vivante, sont traumatisés par les choses, les objets, les éléments de la nature qui participent à la vie de tous les jours. Deux personnages, en sortant d'un bar, sont poursuivis par quelque chose qu'ils croient être une ombre ; le traumatisme conduit à l'hallucination :

**« Ils virent, comme une ombre, une petite pile de nuages noirs arriver depuis le fond de la rue déserte à cette heure tardive en tournoyant sur elle-même comme un derviche. Cette ombre, cette pile de nuages, passa devant eux en grand fracas, avec une telle vitesse que l'air aux alentours s'en trouva fortement commotionné et clapota comme l'eau d'un marigot quand elle est secouée par un vent furieux. »**<sup>1040</sup>

En évoquant le mystère dans les romans, les auteurs conçoivent le double du personnage : chaque être de papier intériorise l'existence surnaturelle des êtres invisibles qui se réincarnent en objet, en animal ou en arbre. Funeste est le mystère dans *Cent ans de Solitude* de Gabriel Garcia Marquez : une femme, Ramedios-la-belle, passait pour cause secrète des morts à distance, car elle tuait ses victimes par l'odeur de son parfum, origine de nombreux suicides, celui du personnage au passé sans histoire, en sautant du haut de sa maison, est exemplaire :

**« Son corps était si pénétré de cette odeur que du crâne fissuré ne coulait pas du sang mais une huile ambrée tout imprégnée de ce parfum secret, et les gens comprirent alors que l'odeur de Ramedios-la-belle continuait à torturer les hommes par-delà la mort. »**<sup>1041</sup>

Le mystère de ces morts bizarres continuait à les obséder, tout comme les personnes qui veillaient un mort dans *Voyage à la semence* d'Alejo Carpentier ne comprenaient pas pourquoi le défunt s'est levé de son cercueil pour continuer sa vie, et pourquoi les chandelles de cette veillée funèbre, au lieu de se consumer, devenaient de plus en plus grandes. Le mystère, loin de s'arrêter là, prend une nouvelle forme dans le mythe de l'éternel recommencement. On ne serait pas surpris de l'intrigue mystérieuse de *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé. Dans un village guadeloupéen tranquille, sans histoire, recroquevillé sur lui-même, un homme venu d'ailleurs, sans origine inconnue, vient y perdre la vie. Qui était cet homme ? D'où venait-il ? Pourquoi était-il venu mourir à Rivière au Sel ? Les habitants de Rivière au Sel n'ont pas réussi à trouver

<sup>1038</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 145.

<sup>1039</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 88.

<sup>1040</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 225.

<sup>1041</sup> Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de Solitude*, op.cit., p. 247.

des réponses à ces questions, qui les font parler et déparler. Un beau matin, tout le village découvre le cadavre de celui qui les intriguait, Francis Sancher, son corps gisait dans la boue, c'est la preuve de son mystère:« *Personne n'apportait la moindre preuve à ces accusations, les esprits s'enfiévrèrent. Ce qui était sûr, c'est que les revenus de Francis Sancher étaient d'origine louche.* »<sup>1042</sup> Bien qu'il fût un étranger, les habitants de Rivière au Sel lui accordèrent des funérailles aussi mystérieuses que la dimension du défunt ; la terre avait tremblé et, au moment de mettre le cercueil dans la tombe, ils virent tous un arc-en-ciel, ils se signèrent, comprenant que Francis Sancher n'était pas un être commun.

La mort ne paraît pas seulement un thème, elle révèle la création littéraire des auteurs : la célébration du deuil, l'imaginaire caribéen et la mort font apparaître l'énigme. Les auteurs décrivent ce mystère en montrant ses rapports avec la pensée insolite. L'esprit de la mort est une pensée baroque dans *Les derniers rois mages* de Maryse Condé, parce que restaurant la figure royale par des rites et par la vénération des objets divinisés qui appartenaient au défunt roi : « *la paire de sandales, la tabatière, le parasol à franges.* »<sup>1043</sup> Le roi n'existe plus, mais son ombre pèse sur l'imagination de sa descendance. La vénération est une sorte de fascination qu'inspire la mort. L'immortalité de l'âme, selon la conception chrétienne, existe aussi dans les religions traditionnelles comme l'animisme ou le paganisme. *Les derniers rois mages* présentent un défunt immortalisé par les croyances religieuses païennes. *Desirada* ne présente pas le même cas de figure. Le deuil est célébré selon des rites chrétiens. Mais les lamentations expriment la mentalité superstitieuse des habitants de l'île de la Désirade : ils ne croient pas à une mort naturelle, celle-ci est toujours causée par les ennemis ou les esprits maléfiques. Marie-Noëlle revient à la Guadeloupe en perdant sa mère adoptive. Elle ne peut se consoler qu'en « *s'agenouillant à côté du cercueil de Ranélise.* »<sup>1044</sup>

*Moi, Tituba sorcière...* et *Pluie et Vent...* assignent à la mort une fonction eschatologique. La mort hante les personnages et dramatise de façon baroque l'existence. Dans *Un plat de porc...* le personnage de tante Louise se confronte à sa propre mort en s'y préparant. Le baroque, ce n'est pas l'imminence du décès. Mais le cérémonial qui s'y rattache, la présence des proches parents encourageant l'agonisante, le ridicule et l'ironie qui se dégagent dans les sentiments, les impressions et les gestes de la mourante : elle essuyait « *son front et ses joues couverts d'une légère sueur rosâtre...* »<sup>1045</sup>, elle réclamait un « *ti'manger bien chaud et poivré* »<sup>1046</sup>, elle souhaitait un bain rituel pour être « *toute propre, toute sainte... comme un beau linge blanc.* »<sup>1047</sup>

<sup>1042</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 39.

<sup>1043</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p.18.

<sup>1044</sup> - *Desirada*, p. 161.

<sup>1045</sup> S. Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 92.

<sup>1046</sup> Ibid.

<sup>1047</sup> Ibid. 93.

Comble de tout, tante Louise était aidée par ses proches « à passer sans douleur de l'autre côté de la vie. »<sup>1048</sup> Tituba partage entièrement la conception de la mort, transmise et enseignée par Man Yaya.

Cette conception traduit l'immortalité de l'âme et suggère la participation vive et active des défunts à la vie des hommes. Les « *morts ne sont pas morts* »<sup>1049</sup> dira le poète sénégalais Birago Diop, dans un contexte mystique où les défunts s'incarnent dans la pluie, le vent et les arbres. Les morts participent à la vie de tous les jours, même s'ils restent invisibles aux vivants. C'est pourquoi Tituba communique avec les disparus, sa mère Abena et la sorcière Man Yaya. Cette double vie crée dans le roman condéen un univers magique, mystique et baroque, un univers de la réincarnation, de l'immortalité. La force du verbe sacré suffit pour Tituba à « *les rameuter [les morts], pressant leurs corps invisibles contre les nôtres, impatients de se rendre utiles.* »<sup>1050</sup> Télumée dans *Pluie et Vent...* traduit la même pensée, lorsqu'elle décrit la veillée funèbre de la Reine Sans Nom, sa grand-mère. L'âme du personnage est présente lors de la veillée, durant laquelle les chants et les danses s'exécutent : « *l'homme n'est pas un nuage au vent que la mort dissipe et efface d'un seul coup* »<sup>1051</sup>, affirme la narratrice en gage de témoignage funèbre à sa grand-mère, pour montrer l'ambivalence de la vie et de la mort. L'imaginaire créole accorde une grande importance à la présence des défunts pendant leur propre veillée.

Le martiniquais Xavier Orville a construit de façon différente le personnage, Lazare, qui participe à sa propre veillée mortuaire dans *La voix des cerfs-volants*. La caractéristique baroque de la mort réside dans la transgression, parce que le défunt Lazare revient la nuit de ses funérailles: son corps gît dans le cercueil, mais son esprit vagabonde, écoute les témoignages, les plaintes. Le narrateur traduit la conscience du mort, une conscience heureuse, « *c'est un air né de la joie qui l'habite, comme lorsque enfant il tirait d'un peigne recouvert de papier fin une musique de lumière.* »<sup>1052</sup> Reine Sans Nom ne collabore pas par contre à la veillée funèbre dans *Pluie et vent...* Toute la communauté de Fond-Zombi s'est réunie pour parler de sa mort ; tristesse, regret se mêlent aux témoignages : « *nous avons dit ce que fut la Reine, évoqué les moindres événements de sa vie, et l'on sut exactement de quel poids elle avait pesé sur la terre, ici, à Fond-Zombi.* »<sup>1053</sup> Cette veillée rappelle celle de Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove* : Maryse Condé donne à lire un moment de forte émotion, un instant « magique » par le « silence », « la pluie » et « la nuit ». La pensée des vivants voyage

<sup>1048</sup> Ibid.

<sup>1049</sup> Birago Diop, « Souffle », *Les contes d'Amadou Koumba*, Dakar, Editions Présence Africaine, 1961, pp. 171-175.

<sup>1050</sup> S ; Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p.195.

<sup>1051</sup> Ibid.

<sup>1052</sup> Xavier Orville, *La voix des cerfs-volants*, Paris, Stock, 1994, p. 39.

<sup>1053</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 141.

avec l'âme du défunt : les « gens se regardaient avec des yeux tristes, incapables soudain de bouger, de rentrer chez eux et de refaire les gestes quotidiens. »<sup>1054</sup> Le rituel funèbre dans *Desirada* fait de la mort de Ranélise un événement grandiose, un lieu de communion sacrée mêlée de superstition. L'imaginaire baroque, qui se dégage de la réalité funèbre, est exalté dans les gestes des proches du défunt : une fois la nouvelle de la mort de Ranélise est apprise :

**« On avait recouvert les miroirs avec des housses violettes et placé des rameaux bénits sous les images saintes. Pendant quatre jours et quatre nuits, les gens n'avaient pas cessé de défiler et de s'asseoir autour du cercueil à dessus de verre où elle reposait. »**<sup>1055</sup>

*Le partage des eaux* d'Alejo Carpentier décrit la mort et les funérailles de Mouche, femme du narrateur. La description est beaucoup plus métissée, et le deuil mêle les croyances chrétiennes à la superstition. Alejo Carpentier révèle des circonstances très étranges : les hommes debout « parlaient gravement », les femmes priaient et chantaient dans un rythme monotone : « Je vous salue Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes. » Et, la nuit, « tous les miroirs, dont la profondeur avait reflété la vie et les gestes du mort, étaient voilés avec des crêpes et des toiles. »<sup>1056</sup> Dans *Un plat de porc...*, le passé créole renforce le symbolisme de la mort baroque, parce que cet antécédent est une obsession, il habite l'imaginaire de Mariotte. Elle ne peut faire son deuil, elle pense profondément à son terroir natal. D'où les aspects du récit mélancolique endeuillé que transcrit le personnage Mariotte. La mort des êtres chers, celle de tante Louise en particulier, les souvenirs du passé, le poids du présent résonnent dans sa mémoire et engendrent le récit rétrospectif, où le passé est un mirage, le présent une parenthèse, une absence, une mort en soi. C'est d'ailleurs la narratrice qui donne l'ironie de son propre sort, elle vit seul et difficilement un double deuil, celui des êtres et de son terroir, sans consolation :

**« Temps mort. Imperceptible fragment d'éternité. Dépouille animale dans une grotte sans âge ; Le crime d'être née ; et l'horreur de l'absolution finale. -Combien de minutes s'écoulèrent de la sorte, hors du sens commun ? »**<sup>1057</sup>,

La représentation de la mort dans les romans est le reflet de la société créole. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart offrent des visions différentes concernant les représentations collectives de la mort. Les rites funéraires, le deuil, les veillées, la hantise de la mort, traduisent l'histoire des mentalités d'une société, celle des Antilles. Michel Picard analyse à peu près dans *La Littérature et la mort*<sup>1058</sup> les mêmes représentations mentales de la mort. Pour cet auteur, l'approche littéraire du trépas permet de révéler des

<sup>1054</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 250.

<sup>1055</sup> - *Desirada*, p. 149.

<sup>1056</sup> Alejo Carpentier, *Le partage des eaux*, Paris, Gallimard, 1956, p. 174.

<sup>1057</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 39.

<sup>1058</sup> Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, P.U.F., 1995.

« *attitudes collectives* », des croyances, et des angoisses. Les romans exposent cette pensée, mais dans un contexte culturel antillais. *Les derniers rois mages* commémorent la survivance symbolique du roi défunt par les cultes. La résurrection du héros, Ti Jean L'horizon, avalé par la Bête confirme la croyance à l'immortalité de l'âme. Les disparus sont présents auprès des vivants dans *Pluie et vent...* et dans *Moi, Tituba sorcière...*, par contre la préparation à la mort est une fête, une réjouissance dans *Un plat de porc...* La mort est banalisée dans ce roman, parce qu'elle est une seconde existence dans le monde imaginaire.

La création la plus apparente du mystère dans les romans du corpus, réside dans la figure du revenant. Le zombie ou la double existence est la vie d'une personne sur terre qui a déjà perdu l'âme. Figure mystique héritée du surnaturel africain, le fantôme rôde inlassablement au village et son esprit plane sur l'imaginaire des vivants. Mais les auteurs cherchent à souligner l'Ombre, et la connotation littéraire qu'ils en donnent, caractérise davantage le mysticisme noir. Pour comprendre le mystère du zombi, et avant de l'analyser dans l'écriture des romans, on peut voir ses origines. L'histoire coloniale a révélé la pratique mystique du vaudou par les anciens esclaves Haïtiens. Le vaudou est une pratique religieuse. Ses adeptes croient à des dieux, qui sont au nombre de trois : *li gran zombi* est le dieu serpent, *Zaka*, le dieu des travaux de la terre, *Gued* incarne l'esprit des morts. Le vaudou est effectué par des sacrifices d'animaux sauvages, coqs, chèvres, chats, chiens. La prêtresse des cultes du vaudou est appelée *Mambo*, et le prêtre *Hougan*. Ils sont des sorciers qui dirigent les croyances pendant la nuit. Durant ces reconnaissances, les adeptes chantent, dansent pour invoquer les dieux, les morts et les esprits protecteurs. La présence permanente des défunts, auprès des vivants, rend magique et merveilleux les rites du vaudou haïtien. Les défunts s'appellent des zombis : les sorciers du vaudou suspendent leur mort. Ils concourent à la vie quotidienne, sans parole ni geste.

La société antillaise, microcosme de la société caribéenne, conçoit ce mysticisme surnaturel. La communauté refuse de croire au départ définitif des morts. La figure du Zombi, couleur aussi de l'identité antillaise, fait partie de l'anthropologie culturelle. Le Zombi est non seulement un revenant, mais aussi une personne n'éprouvant plus l'envie de vivre. Moralement il est mort, sa vie n'a plus de sens et de signification. Les textes de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart parlent du Zombi. *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart présente un personnage zombifié, Wademba. Il est mort mais son âme est constamment présente dans l'esprit du héros. La figure du Zombi construit le mysticisme du récit, comme dans *Moi, Tituba sorcière...* La femme Abena détermine la psychologie de Tituba et concourt aux actions du roman. Reine sans Nom, personnage mort au cours du récit, présente les caractères du zombi et revient sur terre. Télumée se dit elle-même « zombifiée », à cause de son existence douloureuse, hasardeuse, comme celle des zombis. Elle mène une double existence, en pénétrant le monde des morts.

Dans *Ti Jean L'horizon*, le héros visite le monde des trépassés. Ce n'est plus le défunt qui visite le monde des vivants, mais le héros du conte qui descend au royaume des morts. Par contre Maryse Condé donne une image métaphorique du zombi dans *Traversée de la Mangrove*. Francis Sancher demeure le personnage vivant et ses actes sont pérennisés par la communauté de Rivière au Sel. La totalité des témoignages retrace

de façon incomplète et désordonnée la vraie identité de Francis Sancher. Le personnage est vivant et zombifié dans la conscience populaire de Rivière au Sel, dans l'imaginaire du lecteur également. Les différents témoignages immortalisent Francis Sancher. La figure du zombi dans les romans, au-delà de la réincarnation, renvoie à des images symboliques: La renaissance de Wademba dans *Ti Jean L'horizon*, la réincarnation de la sorcière Abena dans *Moi, Tituba sorcière...*, et les visions de la défunte Reine Sans Nom par Télumée dans *Pluie et vent...*, signifient la tradition orale. Dans la société antillaise traditionnelle, attachée aux sociétés africaines, le savoir se transmettait de génération en génération, de père en fils, de bouche à oreilles. La figure du zombi pourvoit cette transmission de l'oralité. Elle explique le conflit culturel entre les valeurs du passé et celles du présent dans *Les derniers rois mages*. Le défunt Francis Sancher demeure dans chaque âme des habitants de Rivière au Sel, il est le symbole de la conscience collective.

La figure du zombi exprime l'identité littéraire dans *Un plat de porc...*, l'écriture, la narration, l'intrigue du roman ressuscitent le passé antillais, la culture, les mœurs, la religion, raccommodés, pérennisés dans le texte, et présents dans l'âme du narrateur. Le zombi, être maléfique, personnage mythique, imaginaire, création cosmogonique, fait penser au roman *Dezafi*<sup>1059</sup> de Frankétienne. L'écrivain haïtien raconte l'histoire de « zombification », transformation d'une situation politique en zombi, l'allégorie de la condition du pouvoir en Haïti. Le jeune personnage Klodonis, être réel, palpable, physique et vivant, est transformé en zombi par le *houngan* Sintil, le sorcier vaudou qui le réduit à l'état d'esclave. C'est l'allégorie de l'Etat haïtien, personnifié en être tyrannique, vivant comme invisible, inaccessible et omniprésent, le dictateur Duvalier. Une révolte anéantit le pouvoir tyrannique et mystique du sorcier vaudou. Frankétienne préfigure la révolution qui mettra également fin au pouvoir autoritaire du zombi tyran, Duvalier le sanguinaire et le barbare, le peuple en pâtit. A la lumière des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, on peut se demander si la littérature est une science ésotérique ? La littérature est plutôt un art qui pratique l'ésotérisme, les romans énoncent cette caractéristique mystique de la littérature, qui agrémentent tout de même la valeur littéraire et esthétique des livres du corpus, point culminant du métissage littéraire.

### c. La création du métissage littéraire

Dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, un grand travail d'écriture s'exerce, des représentations plongent jusqu'aux racines du métissage littéraire sud-américain. A rechercher les structures de près, les romans installent des figures littéraires, des images qui dépaysent le lecteur, mélangent l'espace et le temps, dans un esprit proche des structures métissées. Ces textes-là, *Traversée de la Mangrove*, *Pluie et vent...*, *Moi, Tituba sorcière...*, *Les derniers rois mages* appartiennent à l'époque du combat littéraire, des remises en cause, des querelles sur la créolité, les écrivains antillais s'engagèrent dans la bataille d'écriture à partir des années 70. Ils forgent leur style dans la société créole, créent des œuvres singulières, méditent sur la portée du roman dans le contexte antillais, fermé et ouvert, espace littéraire d'affrontement entre macrocosme et microcosme. Cette période-là, charnière et décisive, vécue par l'écrivain antillais comme

---

<sup>1059</sup> Frankétienne, *Dezafi*, Port-au-Prince, Editions Fardou, 1975.

un défi à relever, celui des identités, ne se résume pas seulement à la personnalité littéraire, mais encore aux « *nouvelles formes d'hybridité, d'entre-deux* »<sup>1060</sup> sur lesquelles la critique postcoloniale s'est déjà interrogée. Cette « hybridité » littéraire rend compte de la nature profonde de Salman Rushdie qui l'exalte dans *Patries imaginaires*<sup>1061</sup>, en préconisant la « bâtardise » du style et le mélange des formes littéraires, orales, traditionnelles et modernes.

Le vocable « métissage » n'est pas nouveau dans la littérature antillaise, c'est une réalité sociale avant d'être élément de fiction, Alejo Carpentier et Carlos Fuentes choisissaient auparavant le mélange littéraire, bien antérieurement aux Antillais : le travail poétique, le sentiment de la nature tropicale, les constructions baroques, imitées ou empruntées aux hispaniques, le roman moderne, qui se mêle aux chroniques des siècles passés et aux mythes historiques, caractérisent autant de figures, véritables conséquences de l'écriture métissée. De cet effort d'affranchissement de l'écriture, qui libère tous les styles, tous les modes de représentation, épouse toutes les formes de combinaison des choses, des êtres, des lieux, témoignent des romans aussi atypiques que *Traversée de la Mangrove*, *Les derniers rois mages* ou *Un plat de porc*... La représentation des récits, de l'espace, du temps à l'intérieur du roman, les métaphores, les allégories, les mythes littéraires, appartiennent à une vieille tradition littéraire que Césaire et Glissant avait occultée dans leurs œuvres. Libérées de la créolité de Patrick Chamoiseau, contre le modèle théorique de l'Antillanité chez Edouard Glissant, les œuvres de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart s'éloignent de la Négritude d'Aimé Césaire, qui gênent les auteurs parce que ne s'accordant pas à leur vision de l'art:

**« La critique coloniale souligne la part jouée dans l'imaginaire par les fantasmes de « l'autre », par les lieux de dialogue entre cultures dominées et dominantes. »**

<sup>1062</sup>

Les « scènes » exposent le fond de l'imagination dramatique, quelquefois burlesque, de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. On ne reviendra pas sur le métissage de l'espace et du temps dans leurs romans; mais on précisera d'autres caractéristiques du métissage littéraire. La découverte de la nature primordiale, sauvage est une forme d'écriture métissée commune à ces écrivains. Dans *Desirada* de Maryse Condé, le lecteur, dérouté de l'intrigue, s'introduit dans une forêt vierge poétiquement reconstruite, de sorte qu'elle ressemble à un univers préhistorique et mythique, vierge et original dans ses composantes :

**« C'était comme si un cyclone se levait depuis l'autre côté de la terre, salué par la rumeur des cannes et l'aboiement des grands vents. Les fruits à pain, les manguiers, les cocotiers tombaient les uns sur les autres après des craquements de fin du monde. »**<sup>1063</sup>

<sup>1060</sup> Jacqueline Bardolph, *Etudes postcoloniales et littéraires*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2002, p.12.

<sup>1061</sup> Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1993.

<sup>1062</sup> Jacqueline Bardolph, *Etudes postcoloniales et littéraires*, op. cit., p. 59.

<sup>1063</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 31.

Ce qui surprend, ce n'est pas l'absence totale de vie humaine, encore moins la communication entre les éléments de la nature, mais le sentiment du chaos, la sensation de l'infini que menace la destruction ultime et proche par l'apocalypse :

**« Les portes des cases claquaient, s'arrachaient, gonds tordus comme de vulgaires morceaux de ferraille. Les persiennes volaient en éclats. Les toits coupaient l'air de leurs feuilles de tôles rouillées. Tandis que la marmaille éperdue, cachée sous les éviers, piaillait sans discontinuer, elle écoutait ce vacarme. »** <sup>1064</sup>

De cette nature sauvage qui dégringole bruyamment, surgit un personnage, Marie-Noëlle, dont les traits multicolores, rappelle la nature métissée. Et en identifiant la nature à l'homme, Maryse Condé se livre à une écriture qui utilise le personnage comme point de départ de toute suggestion démesurée, de toute caractérisation qui agrandit et accroît les images, les couleurs, les signes particuliers, le métissage se joue à la dimension corporelle de la femme:

**« A l'abri de ses paupières, des formes se nouaient, se dénouaient, fuyaient, flottaient, pans relevés, comme de tristes écharpes de soie ou de plastique. Puis soudain, des taches de couleur peu précises dans les tons bleus, dans les tons violets ou camaïeu, avec çà et là une fulgurance rouge et jaune, se dessinaient, s'agrandissaient jusqu'à l'éblouir. Tandis qu'elle clignait les yeux, sans transition, ces taches s'amenuisaient et devenaient petites. »** <sup>1065</sup>

On ne pourra pas reprocher le narrateur de *Partage des eaux* d'Alejo Carpentier d'avoir fui la civilisation à New York, ni d'avoir cherché refuge dans la forêt vierge de Venezuela. Le roman a cela d'intéressant qu'il procède au métissage entre la civilisation et la barbarie, dans le sens noble du terme : la découverte de cette barbarie primitive est d'ailleurs une impression qui marquera le musicien, quand il se retrouve brusquement au milieu de la forêt, et découvre la réalité de la civilisation perdue, disparue sous la sensation burlesque que crée la nature :

**« Nous avons l'impression d'être des intrus, que l'on va rejeter d'un domaine interdit. C'est un monde antérieur à l'homme qui se révèle à nos regards. En bas, dans les grands fleuve, sont restés les sauriens monstrueux, les anacondas, les poissons à mamelles, les bagres à grosses têtes, les squales d'eau douce, les gymnotes et les lépidosirènes, avec leur aspect d'animaux préhistoriques, survivants des dragonnades l'époque tertiaire. »** <sup>1066</sup>

Les différents animaux préhistoriques, gravitant autour d'espèces gigantesques, féroces, sauvages et difformes, sont les décors qui naissent de la propre imagination luxuriante, exubérante, dramatique et baroque du narrateur. Ces animaux accompagneront, jusqu'à la fin du roman, le narrateur. La plume de ce dernier, puisque c'est lui qui décrit les scènes, se trempe dans l'encre des temps oubliés, lointains, qui remontent à la Genèse, au début de la création, et avant même que ne soit créée l'humanité. La nuit des temps

<sup>1064</sup> *Ibid.*

<sup>1065</sup> *Ibid.*

<sup>1066</sup> Alejo Carpentier, *Le partage des eaux*, op. cit., p. 251.

est pénétrée, c'est ce qui métisse l'écriture car le narrateur, en abandonnant la civilisation, veut goûter au temps des Ténèbres, du règne de l'obscurité, du cycle du feu ardent qui déchirait les créatures invisibles, avant l'ère de l'humanité :

**« Nous sommes dans le monde de la Genèse, à la fin du Quatrième jour de la création. Si nous reculions un peu plus, nous parviendrions à l'époque où a commencé la terrible solitude du Créateur, la tristesse sidérale des temps sans encens et sans louanges, lorsque la terre était vide et en désordre et que les ténèbres recouvraient la face de l'Abîme »**<sup>1067</sup>

Maryse Condé semble ne pas rompre le pacte de l'écriture et de la nature originelle, source de notre existence dans *Les derniers rois mages*, qui ne présentent pas les Origines de la Création mais le Déluge, qui transpose le temps du roman dans un passé mythique :

**« Dans la forêt, il n'y a pas de saison sèche. L'eau est partout. Elle tombe d'en haut, elle flotte sur la terre où les larves pullulent. »**<sup>1068</sup>

Autre caractéristique du métissage de l'écriture : les rapports multiples que l'homme entretient avec la nature dans *Traversée de la Mangrove*. La brutalité des « ravages », les catastrophes naturelles, « cyclone », expliquent le comportement « sauvage » des hommes de ce village perdu dans une île minuscule : la Guadeloupe. Seule la nature possède l'origine et le secret des sentiments étranges qui habitent les personnages :

**« Francis Sancher n'était pas né dans notre île à ragots, livrée aux cyclones et aux ravages de la méchanceté du cœur des Nègres. »**<sup>1069</sup>

Il y a une dimension fondamentale de l'écriture dans cette rencontre avec la forêt primordiale : la nature étant conflictuelle, effroyable, redoutable, la civilisation hostile à l'homme, ce dernier éprouve constamment le désir de transcender ses valeurs en voulant retrouver les origines, le commencement du monde. Une leçon de l'écriture : le métissage est toujours un conflit, une subversion, un mélange, une convoitise pour découvrir du nouveau, d'innover, d'appriivoiser l'insaisissable ou l'inaccessible, de dominer en le possédant par l'écriture sinon ce qui échappe à l'homme, du moins ce qui lui manque. Jean Franco et Jean-Marie Lemogodeuc ont démontré le rôle de la nature dans le processus du métissage des textes en Amérique latine :

**« Un des thèmes prédominants réside dans l'affrontement entre la civilisation et la barbarie qui se concrétise dans la représentation des rapports entretenus entre l'homme et la nature. Souvent conflictuels, ceux-ci tournent généralement au désavantage du premier que le contact avec un environnement hostile réduit ou animalise. »**<sup>1070</sup>

De même que l'espace, le temps, la nature, les mythes ruraux sont construits dans des fictions qui participent, à leur manière, au métissage de l'écriture. Mais la portée de ces

<sup>1067</sup> *Ibid.*

<sup>1068</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 90.

<sup>1069</sup> - *Traversée de la Mangrove*, p. 63.

<sup>1070</sup> Jean Franco et Jean-Marie Lemogodeuc, *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XXe siècle*, op.cit., p.

mythes et leur épure dans les textes sont concordantes aux caractéristiques du roman moderne, soutenu et renforcé par toutes sortes d'évocation préhistoriques, sociales, rurales et religieuses, au reflet des activités quotidiennes des femmes de Fond-Zombi que décrit *Pluie et vent...*

**« Lorsqu'elles lavaient, les femmes se cherchaient volontiers querelle, pour faire aller leurs bras, comparant leur sort réciproque, s'emplissant l'âme à plaisir d'amertume et de rancœur. Pendant ce temps, Toussine lessivait son linge en terrine, dans l'arrière-cour, et profitant de chaque minute pour embellir sa case. »**

1071

D'authentiques descriptions de Juan Rulfo, écrivain mexicain, avaient déjà dévoilé ces métamorphoses provoquées par l'observation de la société rurale : Son roman *Pédro Paramo* structure le fantastique des mythes ruraux, en évoquant un espace étrange et anodin : le cimetière rural, lieu de l'action des personnages. Les morts parlent aux vivants des problèmes de la ville que présente la réalité mexicaine marquée, avant la colonisation espagnole, par des croyances et des rituels païens. Mais l'espace urbain impressionne par la peinture démesurée, par une caractérisation qui pour ressortir l'atrocité n'était que plus belle et plus sublime ; on le voit ainsi dans l'horrible ville de Lima décrite par Mario Vargas Llosa, la Caracas sombrée dans la cruauté évoquée par Salvador Gamendia ou la pitoyable Havane poétisée par Severo Sarduy. A l'image de ces villes, Victoire dans *Desirada* de Maryse Condé émeut par le bruit, le vacarme, l'indifférence totale et absolue qui rappellent les « cités perdues » de l'Amérique hispanique :

**« En imagination, Marie-Noëlle suivait jusqu'à l'école Dubouchage la petite silhouette mal fagotée, qui se dépêchait le long des rues, encore calme et presque désertes. »**<sup>1072</sup>

Victoire, faubourg de la Guadeloupe, née en même temps que la colonisation, est immobilisée dans l'art romanescque par l'ambiance qui dénature l'envie d'y vivre, mais qui renforce son caractère insolite : « *Le tintamarre des Klaxons des vélos, vroum-vroum des moteurs des voitures, appels des marchandes vantant leurs cocos à l'eau.* »<sup>1073</sup> Le morne Verdol, par sa singularité qui peut déranger, révèle quotidiennement un spectacle affable paradoxalement odieux ; la salubrité douteuse, les odeurs nauséabondes, n'excluent en rien l'euphorie qui anime ses habitants, si bien que Maryse Condé parvient à faire de cette ville un lieu délabré pareil aux cités pauvres de l'Amérique latine :

**« Si la tête du morne flottait une belle chevelure de tamariniers des Indes et d'ylangs-ylangs, arbres à parfum, jusqu'à mi-hauteur, c'était un entassement peu esthétique de cases en tôle reliées à la rue par deux ou trois planches jetées sur un dalot plein d'eau noirâtre. Cela puait l'immondice et l'excrément. »**<sup>1074</sup>

Maryse Condé joue une nouvelle fois sur les rapports entre la fiction et la réalité, la

<sup>1071</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 22.

<sup>1072</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 84.

<sup>1073</sup> Ibid.

<sup>1074</sup> Ibid. P. 28.

première sombre la deuxième dans une peinture hideuse, alors que la réalité urbaine du morne Verdol était déjà laide et abominable. Pour évoquer la cité, dégoûtante par son spectacle, et exécrable par son apparence, Maryse Condé plonge le roman dans une écriture palpitante qui tire son métissage du pouvoir des mots et de la force descriptive capables de dépasser la réalité et de déboucher sur un surréalisme que Breton et les autres n'avaient pas décrit dans leur art littéraire. Parce que ce surréalisme n'est pas né du rêve, ni de l'hallucination de l'écriture, ni de l'exploration des profondeurs imaginaires, mais d'une lucidité qui, en faisant face à la réalité, en démontre le caractère extraordinaire, magnifique, surréel, et même merveilleux.

On peut examiner le réalisme magique et merveilleux dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, autre forme de création littéraire du métissage. Les hyperboles culturelles, les figures rhétoriques et métaphoriques, la pratique de la sorcellerie, altèrent le réalisme romanesque : si les romans de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart sont proches de la réalité, il ne s'agit pas du réalisme occidental. Mais d'un réalisme magique des îles créoles. Carlos Fuentes reconnaît : « *le baroque américain fut l'art de la Contre-Conquête* »<sup>1075</sup>, le réalisme des œuvres de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart est un contre-réalisme, un réalisme rehaussé par l'imagination créole. Leurs romans, qui se veulent des miroirs de la société guadeloupéenne, intègrent tous les fondements irrationnels, magiques, surnaturels de l'existence. La description de certains passages de *Desirada* est baroque, parce que cette peinture est un mélange de rites et de cultes : la fête du mardi gras en est une illustration. La cérémonie revêt un caractère baroque, car sa célébration traduit la magie des choses, le mythe d'une communion générale de tous les membres de la société. Le sacré religieux se mêle à une euphorie générale qui rend profane la fête et souligne son côté païen : « *Les rues étaient pleines d'enfants, de femmes et d'hommes hurleurs. Des souïards faisaient des entrechats. Dans un vacarme d'enfer, les mas' menaient leur ultime sabbat.* »<sup>1076</sup>

Maryse Condé intègre la magie sorcière dans le réalisme des événements. Durant les moments difficiles que traverse Marie-Noëlle, surgit un personnage, Mme Esmondas qui lie amitié avec elle. La lucidité de Marie-Noëlle n'a rien d'égal à la dimension mystique et surnaturelle de son amie. Mme Esmondas, sorcière et médium, est un personnage mystérieux. Ses traits de caractère donnent au récit réaliste un aspect merveilleux ; elle entrait durant la nuit en « *conversation avec les invisibles.* »<sup>1077</sup> La mise en abyme de la sorcellerie prouve le réalisme mystique dans le roman antillais francophone en général. Ce personnage rappelle Raymoninque, héros tragique de *Un plat de porc*.... La narration métamorphose le personnage en un « *démon* ». Le portrait psychologique rend Raymoninque extravagant : il est un sorcier maléfique, il suscite la haine, la crainte et l'admiration. Ce personnage obsède même la narratrice qui le décrit ainsi :

<sup>1075</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Erasmus : Épopée, Utopie et Mythe dans le roman hispano-américain*, op. cit., p.

<sup>1076</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 15.

<sup>1077</sup> Ibid., p. 45.

**« [...] ce grand nègre fou, aux petits yeux de rongeur, larmoyants et cruels, et rouges d'on ne savait quelle nuit de soukougnantise, de sorcellerie et de transformations » de toutes sortes. On le savait capable de tout »<sup>1078</sup>**

Le personnage assombri est le symbole de la réincarnation maléfique, que l'on retrouve chez le personnage d'Alejo Carpentier, Mackandal, dans *Le royaume de ce monde*. La caractéristique maléfique se dégage du comportement de ce personnage difforme, polymorphe. C'est la transformation luxuriante de la réalité antillaise. Pour Man Louise, tante de la narratrice, Raymonique est le mythe du diable en personne, « *le plus grand « infernal » de la terre, dit-elle, un vrai volcan qui crache ; c'est Lucifer lui-même qui souffle dans chacune de ses paroles.* »<sup>1079</sup> Le titre même du roman *Un plat de porc aux bananes vertes* mêle la métaphore animale à celle de la nature, le mélange prouve l'écriture baroque. Simone Schwarz-Bart écrit un roman qui reflète ce que Marta Gallo appelle dans son article *Le réalisme magique*, « *le fantastique* », « *le surnaturel* » et le « *magique* »<sup>1080</sup>, des thèmes liés à la création du mystère et du merveilleux. Maryse Condé dépasse le personnage de Simone Schwarz-Bart. L'ancêtre roi revêt tous les caractères ironiques allant dans le sens du mystique, du surnaturel, de l'utopie désespérée. Il y a du baroque et du merveilleux dans l'écriture des Cahiers de Djeré. Ce descendant obsédé du Roi Mage montre l'extravagance dans la mort de l'ancêtre : les nombreuses épouses de l'ancêtre firent elles-mêmes la toilette mortuaire, puis s'enfermèrent dans le tombeau avec le défunt...

**« Quarante et une de ses épouses avaient sur leur demande été mises en terre avec lui tandis que deux cent autres d'entre elles se donnaient la mort par empoisonnement. »<sup>1081</sup>**

Dans un entretien paru dans la revue littéraire *Notre Librairie*, l'écrivain haïtien René Depestre aborde la question de l'imaginaire ludique, magique et merveilleux dans les littératures caribéennes. Il soutient l'exorcisme de la réalité quotidienne, humaine, religieuse et culturelle. Cet imaginaire sublime est pour René Depestre une constante de l'histoire coloniale et de la mentalité de ces sociétés caribéennes :

**« Nos diverses littératures ont su créer un imaginaire composite avec la nature, l'Histoire, les mœurs et les mentalités propres à nos sociétés. On y voit la folle démesure de la vie et des relations humaines consécutives à trois siècles d'esclavage et de colonisation. »<sup>1082</sup>**

L'écrivain cubain Alejo Carpentier a développé des analyses littéraires et théoriques au sujet du « réel merveilleux » en Amérique. La littérature hispanique est un renouvellement

<sup>1078</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 112.

<sup>1079</sup> Ibid.

<sup>1080</sup> Marta Gallo, « Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique », *Le réalisme magique : Roman- Peinture- Cinéma*, Bruxelles, Editions l'Age d'homme, 1987, pp. 123-153.

<sup>1081</sup> M. Condé, *Les derniers rois mages*, p. 145.

<sup>1082</sup> B. Magnier et P. Degras, « Les mots-jardins de René Depestre », *Entretien avec René Depestre*, *Notre Librairie, Dix ans de littératures 1980-1990 II Caraïbes – Océan Indien*, no 104, 1991, pp. 34-44.

démessuré du baroque occidental, en même temps une négation poétique et romanesque des circonstances de la conquête coloniale. Le romancier ou l'artiste tout court éprouve un goût pour le magique, il a la volonté de décrire le réel par l'hyperbole, l'ironie et le merveilleux. L'approche des auteurs, René Depestre et Alejo Carpentier, est élaborée dans les champs littéraires des œuvres de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart. Mais le baroque sud-américain et le réalisme magique haïtien sont différents des couleurs littéraires qu'en donnent les deux guadeloupéennes.

*Les derniers rois mages* de Maryse Condé mêle deux écritures, celle du roman des événements quotidiens d'une famille antillaise et celle de l'histoire de l'ancêtre Roi Mage. Cette dernière est ponctuée par le merveilleux épique, le réalisme surnaturel. Djeré relate la colère des Génies, à la mort de la gazelle tuée par son oncle Tadjò, et le trône de son père « *en bois de fromager qui reposait sur quatre crânes de chefs ennemis* »<sup>1083</sup> Il expose également la nature « merveilleuse », peuplée de « *crabes aux mordants féroces* » ; la sorcellerie fait partie du récit des événements. C'est une stratégie narrative propre à la progression de l'intrigue. Elle dépasse le réalisme dans *Les derniers rois mages*. Le dépassement crée la réalité mystérieuse. Xavier Garnier analyse *La magie dans le roman africain*, et la fonction de la sorcellerie dans l'intrigue romanesque. L'évocation de la magie rend sublime et mystérieuse la réalité :

**« La sorcellerie joue un rôle perturbateur dans le roman magique parce que la motivation de l'acte de sorcellerie n'appartient plus à l'intrigue, mais va plonger dans des profondeurs mystérieuses. »**<sup>1084</sup>

*Les derniers rois mages* et *Ti Jean L'horizon* célèbrent cette divination par des scènes « occultes ». La première partie des Cahiers de Djeré relate le conte merveilleux des *origines* de la naissance de l'enfant « *difforme, monstrueux* », qui se trouve être l'aïeul de Djeré. De même, dans *Ti Jean L'horizon* Maïari raconte au livre quatrième l'histoire et l'origine *des sorciers*. On retrouve dans ces deux histoires des apparences baroques et burlesques comparables relevant du merveilleux. Dans *Les derniers rois mages*, la description burlesque, surdéterminée et fantastique de la forêt est une véritable forteresse. Le baroque apparaît dans l'énumération de toutes sortes d'animaux sauvages, comme « *les perroquets macaw* », « *les oiseaux quetzal qui mettent le feu aux branches* », « *les singes hurleurs* », « *les macaques à poil vieilli* », « *les gorilles à figures barbouillées de noir* », « *les éléphants pachyderme* », « *le crapaud peint en rouge frais* » guetté par « *la tarentule et l'iguane* » sous le regard de la « *fourmi folle qui ne dort jamais* »<sup>1085</sup> L'acte sexuel entre l'animal et la jeune femme, fait apparaître le merveilleux : Agasu, la panthère, et la jeune princesse, Posu Adewene, se sont rencontrés dans la nature sauvage. La fille Tengisu est conçue de cette relation, une naissance mystérieuse car l'enfant difforme avait la moitié d'un animal, « *avec la peau tachetée et les ongles de son père* »<sup>1086</sup> la panthère.

<sup>1083</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p.248.

<sup>1084</sup> Xavier Garnier, *La magie dans le roman africain*, Paris, Presses universitaires de France, « coll. *Ecritures francophones* », 1999, p.84.

<sup>1085</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 90.

L'origine de l'humanité et la naissance de la sorcellerie sont relatées dans *Ti Jean L'horizon*. La narration relate l'histoire des hommes, liée au merveilleux pays et aux croyances surnaturelles. Le conteur « dit » la création mythique du monde par le « *divin Dawa* », dieu de l'univers. Il vient à peine de créer les hommes jetés dans un espace où « *le soleil n'avait pas encore été lâché* », où il « *y avait alors très peu d'eau.* »<sup>1087</sup> L'errance d'un groupe d'hommes et de femmes à la recherche de l'eau allait suivre ce bannissement originel. Ils burent alors dans une marre interdite et s'aperçurent que « *c'était un étang de sang* ». Cette transgression les condamna à être des sorciers. Le divin Dawa dispersa dans « *toutes les régions de la terre* » ces buveurs de sang dotés d'une « *capacité de se transformer la nuit en bêtes, la nuit, pour aller boire l'âme des gens...* »<sup>1088</sup> Le merveilleux est présent dans la réincarnation des personnages, la métamorphose des êtres pouvant prendre des formes animales. Le cadre précis, la Guadeloupe, est violé par le lyrisme oral. Simone Schwarz-Bart théâtralise la réalité créole, afin de traduire le mysticisme noir comme symbole de l'incroyable. L'écrivain cubain Alejo Carpentier décrit la réalité comme modification magique du monde hispano-américain. La « *sensation du merveilleux* » est un prétexte de « *révélation privilégiée de la réalité.* »<sup>1089</sup> La représentation métaphorique qui se dégage dans les titres, *Pluie et vent...et Moi, Tituba sorcière...* annonce au lecteur un style où la réalité sera dépassée par l'imaginaire. Le visible se confond avec la magie, deux figures sorcières apparaissent : d'une part, Tituba initiée par sa mère et, d'autre part, Télumée dont le pouvoir magique vient de sa mère adoptive Man Cia. Les vieilles femmes mystifient la réalité par des sortilèges, des incantations ésotériques. Simone Schwarz-Bart offre au lecteur la nouvelle vision du merveilleux littéraire : la narration transforme le palpable par les actions de certains personnages : la sorcière Man Cia durant la nuit « *planait au-dessus des mornes, des vallons et des cases de Fond-Zombi, insatisfaite de son enveloppe humaine.* »<sup>1090</sup> La nature, elle-même magique, est le lieu du métissage. Le père Abel surprit Man Cia dans la forêt sous la forme d'un oiseau d'abord, puis d'un flamboyant ambulancier, enfin d'un cheval. Télumée interrompt la narration de sa vie pour démontrer la métamorphose de la sorcière, reine des ténébres:

**« Man Cia descendit en cercle pour se poser sur les branches d'un flamboyant voisin qui se mit à marcher autour du père Abel, suivi de tous les arbres du voisinage bruissant de toutes les feuilles. »**<sup>1091</sup>

Le savoir transmis par Man Yaya à Tituba est baroque ; la nature, les arbres, les plantes

<sup>1086</sup> Ibid., p. 93.

<sup>1087</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 155.

<sup>1088</sup> Ibid., p.156.

<sup>1089</sup> Paul Verdevoye, « Alejo Carpentier et la réalité merveilleuse », *Alejo Carpentier et son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1982, pp.151-164.

<sup>1090</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 161.

<sup>1091</sup> Ibid., p. 197.

transposent autant de connaissances ésotériques, qui déchiffrent le secret des plantes. Tituba dévoile cette magie de la nature :

**« Sous sa direction [Man yaya], je m'essayai à des croisements hardis, mariant la passiflorinde à la prune taureau, la cithère vénéneuse à la surette et l'azalée des azalées à la persulfureuse. Je concoctais des drogues, des potions dont j'affermisais le pouvoir grâce à des incantations. »**<sup>1092</sup>

La nature n'est pas seulement le cadre symbolique de la diablerie, de la superstition, de l'envoûtement, elle peut aussi être utilisée comme une poétique, c'est l'insolite littéraire que l'on retrouve dans *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé. Il y a du baroque dans la veillée mortuaire de Francis Sancher qui regroupe toute la communauté de Rivière au Sel lors d'une seule nuit et sous la pluie battante. Le « *corps pesant de Francis Sancher* »<sup>1093</sup> est entouré par les membres de la communauté qui se lamentent, se résignent, se révoltent, dans l'obscurité absolue : « *la lune ferma ses deux yeux d'or* » et « *aucune clarté ne filtra du ciel muet.* »<sup>1094</sup> Les deux dobermans qui venaient de perdre leur maître, Francis Sanchez, ne se taisaient pas, et leurs abois désespérés répondent aux pleurs des enfants serrés au dos de leur maman. Le réalisme magique n'est pas traité de la même façon par les auteurs. Le seul point commun est l'identité culturelle des Caraïbes dans la représentation magique, merveilleuse et baroque. Chaque roman aborde la réalité et le mysticisme avec des caractéristiques qui opposent les œuvres : le thème du réalisme merveilleux dans *Desirada* et *Un plat de porc...* répond à la construction de personnages « magiciens », dans le premier roman, et « sorciers » dans le second. Les personnages, Esmondas et Raymonique, ont un pouvoir qui dépasse la réalité, la logique des choses. Ce pouvoir magique enrichit la narration et divertit le lecteur. Ce n'est plus le personnage qui définit particulièrement l'étonnant dans les autres romans, mais la nature, les animaux, le style ou la description : La forêt est prodigieuse dans *Les derniers rois mages*. Elle est le refuge de la Bête énorme qui avala le soleil et fit disparaître la lumière de la terre dans *Ti Jean L'horizon*. *Traversée de la Mangrove* est un roman magique par le style : en une nuit sans étoile, et sous une forte pluie, des paroles s'élèvent, des chants funèbres montent, les larmes tombent des yeux, et les hommes s'étonnent de la mort de Francis Sancher.

D'autre part, le travail de l'écriture métissée achève les romans du corpus à des représentations qui amplifient les objets, accroissent les motifs, modifient les thèmes. Ils perdent leur valeur tirée de la réalité en devenant des visions littéraires soutenues par l'écriture, quelquefois, provocatrice de ces auteurs. Une écriture contestataire, parce qu'elle vise à la démesure dans les thèmes et les styles utilisés par d'autres écrivains antillais. Car, il faut le préciser, toute la littérature antillaise tourne autour des questions d'identité, de quête, de revendication d'une culture ou d'une littérature. Cette unité thématique fait la différence entre les écrivains antillais : dans le début du travail, on avait présenté Maryse Condé comme une « insoumise », un écrivain rebelle, et Simone

<sup>1092</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 20.

<sup>1093</sup> - *Traversée de la Mangrove*, p. 19.

<sup>1094</sup> Ibid.

Schwarz-Bart comme une « revendicatrice », et ce n'est pas un hasard, si elle a abandonné l'Université pour tenir un « restaurant créole » aux Antilles, dans son île natale Pointe-à-Pitre. Cette double particularité a pour conséquence de présenter sur « la scène littéraire » deux auteurs qui tournent le dos aux modèles précédents, aux styles à la mode, en réécrivant des thèmes, des figures et des images littéraires si travaillées qu'elles dévoilent une écriture métissée. Le roman d'Alejo Carpentier, *Le Royaume de ce monde*, pourrait traduire quelques particularités de l'écriture métissée de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : le royaume noir de Henri-Christophe, l'empire vaudou et maléfique du sorcier, le Manchot Mackandal, la ville sacrée de Rome aux « mille cloches »<sup>1095</sup>, les rues de l'empire colonial, la révolte sanglante des esclaves noirs, les chants baroques durant les processions chrétiennes ou la messe païenne à l'église, fondent un univers du roman très métissé. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart n'ont pas utilisé ces figures dans un seul roman, mais dans l'ensemble de leurs romans; car il leur a fallu dresser des évocations qui s'éparpillaient dans les différents textes pour parvenir à la réalité et à l'écriture qu'Alejo Carpentier a scindé dans un seul roman : *Le Royaume de ce monde*, qui mêle différentes écritures, dévoile de nombreux discours, ceux des personnages et de l'auteur. C'est exactement l'écriture des formes narratives qui achève le métissage dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Les auteurs retracent les questions sociales, culturelles, historiques, mais dans un style littéraire qui relativise les thèmes dépossédés de leur rigidité.

## Chapitre troisième : Les visées littéraires et idéologiques des romans

C'est un fait que la littérature, quels que soient son contexte géographique et son époque, véhicule des notions, des conceptions selon le tempérament de chaque auteur. Ecrire une œuvre littéraire serait exprimer son engagement intellectuel: pour outrepasser la condition humaine dans l'écriture. Et les écrits philosophiques de Jean Paul Sartre enseignaient cette élaboration littéraire d'idées ou de théories sur l'existence. Tour à tour objet de plaisir et vision du monde, l'œuvre littéraire touche par son style et par sa référence à la réalité. Objet de plaisir, parce que la littérature est une œuvre d'art, et comme toute œuvre d'art, elle provoque le plaisir littéraire, elle séduit le lecteur, par les figures métaphoriques et les structures narratives. La lecture fait naître l'émotion, une extase que veut provoquer l'écrivain dans la création littéraire. Vision du monde, parce qu'au-delà de la séduction, la littérature réfléchit sur elle-même et sur la vie. On retiendra, de ce qui précède, deux apparences de la littérature antillaise : le style et les idées, qu'on pourrait reformuler à travers l'écriture et les contenus. Il est vrai que ces deux caractéristiques de la littérature antillaise semblent vagues et générales ; elles ne doivent pas faire oublier non plus le contexte caribéen qui les définit en leur donnant un sens, notamment dans les romans du corpus.

<sup>1095</sup> Alejo Carpentier, *Le royaume de ce monde*, op.cit. p. 158.

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart vont choisir dans les différents contextes antillais, historique, politique et culturel, tel épisode marquant, tel événement heureux ou lamentable, quoique significatif de leur vision idéologique du monde. Mais comment se présente cette conception du monde ? Il ne s'agit pas d'un déballage historique à la mode chez les écrivains antillais, ni de l'exhibition complète du passé antillais. Il ne s'agit pas non plus de construire en filigrane des discours spécifiquement théoriques. Pour Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, l'écriture apparaît plus intéressante, plus frappante que les discours. Analyser le contenu des romans, ce sera organiser des structures qui révèlent les préoccupations de chaque auteur. Le plaisir de s'affirmer en tant qu'auteur, l'intention d'écrire des romans, remarquables par l'écriture métissée, distancent les notions diffusées ou transmises dans les romans. Il faut écarter l'idée que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart négligent les discours. Ces derniers ne peuvent exister qu'à travers l'écriture, qui les prend en charge, les métaphorise, et qui les sépare de leur dimension thématique. Cette représentation a besoin, pour satisfaire les auteurs, de convoquer de foisonnantes « idées » qui s'enchevêtrent, se mélangent, s'interfèrent dans les différents romans, comme visées littéraires et idéologiques : contenu colonial, sujet antillais et création littéraire. Défilent alors dans *Traversée de la Mangrove, Pluie et vent...*, *Ti Jean L'horizon, Moi, Tituba sorcière...*, *Desirada* et *Un plat de porc...*, les images coloniales, les préoccupations antillaises, les conceptions littéraires dont les personnages sont les révélateurs : ils sont des écrivains, comme leurs auteurs. Et ces créateurs le font avec manière, parce que d'abord leurs œuvres sont des actes qui définissent ensuite leur style. A l'origine, l'espace politique antillais, contexte toujours colonisé, offre à Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart l'occasion de s'affirmer en tant qu'intellectuelles militantes et en tant que littéraires :

**« L'expansion des faits politiques et sociaux dans le champ de conscience des lettres, a produit un type nouveau de scripteur, situé à mi-chemin entre le militant et l'écrivain, tirant du premier une image idéale de l'homme engagé, du second que l'œuvre écrite est un acte. »**<sup>1096</sup>

Il faudrait évoquer Edouard Glissant, dans son *Discours antillais*, et Aimé Césaire, dans *Cahier d'un retour au pays natal* : deux œuvres rapprochant des auteurs qui sont des contemporains. Le chant désespéré de Césaire, ou le cri poétique qui dénote des lamentations, s'accorde à la réflexion théorique de Glissant dont le titre de l'ouvrage rend bien compte : *Discours antillais*. Le titre sera nuancé dans le deuxième mouvement de ce chapitre, précisément pour aborder la démarche littéraire de nos auteurs, et définir les caractéristiques littéraires de ce discours antillais dans leurs romans. Nous verrons qu'il ne se résume pas dans la dénonciation systématique du « colonialisme », ni dans l'image exotique, auto-exotique certainement, qui vise à idéaliser la société antillaise et ses valeurs. On appliquerait donc aux romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart l'analyse de Jacqueline Bardolph sur les œuvres littéraires postcoloniales, qui ont la grande qualité de s'interroger « *sur les discours, la réécriture de l'histoire, l'évolution des mentalités et des imaginaires.* »<sup>1097</sup> Et c'est bien cet engagement que l'écriture tente de

---

<sup>1096</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p.23.

<sup>1097</sup> Jacqueline Bardolph, *Etudes postcoloniales et littéraires*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2002, p. 11.

fixer, sans dresser des monographies sur la sempiternelle critique de l'esclavage et de la colonisation. Comment en pourrait-il être autrement, connaissant les différentes formes d'écriture satiriques et lyriques, humoristiques et ironiques, dramatiques et tragiques, auxquelles recourent les auteurs ? L'écriture des particularités coloniales, antillaises et littéraires semble imiter l'ordre chronologique : à l'esclavage se rapporte le thème colonial, mais aussi à la colonisation qui a fasciné presque tous les écrivains antillais. Cette forme narrative révèle l'écriture satirique et tragique. Mais, par la suite, avec l'abolition de l'esclavage, la société antillaise est née, cela s'illustre dans le registre dramatique qui s'interroge sur les vraies valeurs antillaises. L'écriture devient son propre miroir, la mise en abyme enchâsse les réflexions théoriques sur le roman antillais : c'est le thème de l'écriture qui dévoile en les masquant les positions littéraires de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. L'ironie est efficace pour saper la prétention de certains personnages qui, on le verra, se croyaient être des écrivains, ils n'étaient que des rêveurs, des obsédés de littérature, des passionnés d'art ou même, à l'image de Lucien Evariste de *Traversée de la Mangrove*, des fous littéraires, qui traduisent leurs fantasmes en démente fictive. Et on verra encore comment ce contenu littéraire, représenté et incarné par des personnages, se creuse au fil des textes, de sorte que le roman devient l'espace de son auto-critique, l'espace dans lequel les auteurs posent et opposent leur écriture par rapport à l'esthétique générale antillaise.

## A. La création du contexte colonial dans les romans

---

Descendantes d'esclaves, filles de colonisés, guadeloupéennes de naissance, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart se souviennent, dans leur écriture, de ce que fut leur passé : la colonisation et la condition servile apparaissent dans les romans, comme si elles caractérisaient l'un des « fantasmes » de l'écriture antillaise : la tentation du fait colonial. Cette attirance prend des chemins détournés dans la littérature, parce que les auteurs, en posant les problèmes du passé au cœur des romans, sont rebelles à toute recherche qui obsède, par ailleurs, l'historien ou le sociologue. Le personnage étant au centre des réflexions des auteurs, l'écriture s'impose comme la façon de dévoiler sa psychologie, ses angoisses, sa condition servile, son aliénation morale, mais encore l'exclusion sociale, ethnique, dont le personnage est victime dans la société coloniale, celle décrite par les auteurs. Ces derniers doivent renoncer à la rigueur sociologique, à l'analyse de l'historien, pour rendre délicate l'écriture de *Traversée de la Mangrove*, de *Moi, Tituba sorcière...* ou de *Pluie et vent...* : leur entreprise littéraire balaie sinon le fond colonial, du moins le mélange avec les descriptions, les séquences narratives, les scènes dramatiques.

*Moi, Tituba sorcière...* et *Pluie et vent sur Télumée miracle*, en dépit de leur titre, ne sont pas des autobiographies, bien que les romans s'inspirent de la vie de braves femmes sous l'époque coloniale. La transposition, qui s'ouvre sur le contexte colonial, l'emporte sur la confiance directe de Tituba et Télumée, sur leur reconnaissance intime. Les auteurs adoptent le même parti lorsqu'ils racontaient la désillusion des personnages, en approuvant le discours ethnique dans *Traversée de la Mangrove*, dans *Un plat de porc...*, *Desirada* ou *Les derniers rois mages*. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart remanient

le matériau colonial, brouillent les frontières entre la réflexion théorique, critique sur le « colonialisme » et l'analyse littéraire. Pour le premier auteur, le remaniement tient à l'abandon du texte, livré au point de vue du personnage, ce qui permet paradoxalement à Maryse Condé de se livrer : propos contre le « colonialisme », critique de la colonisation, et même les conceptions politiques car, on le verra avec certains personnages de *Desirada* et *Traversée de la Mangrove*, Maryse Condé avait milité au Parti communiste de la Guadeloupe. L'impossibilité de l'indépendance, celle de la Guadeloupe, colonie française, amènera Maryse Condé à brosser, implicitement, ces années révolutionnaires, les émeutes populaires de 1967 à Basse-Terre et à Pointe-à-Pitre qui entraîneront le Procès des patriotes guadeloupéens, devant le tribunal de sûreté de l'Etat à Paris. L'indépendance et l'autonomie, deux moyens de défaire les liens coloniaux avec la Métropole, étaient les mots d'ordre, les sujets des conversations éternelles, qui passionnaient jusqu'à les diviser les Guadeloupéens. Mais il y a bien un moment que Maryse Condé a abandonné son discours militant, né des assujettissements de la colonisation ; la force du communisme lui avait ouvert les yeux, une prise de conscience révolutionnaire était alors en train de naître, de se propulser dans les propos et actes de l'auteur engagé. *Traversée de la Mangrove*, roman écrit en 1989, et *Desirada* en 1997, donnent quelques échos de ces années militantes, mais ces romans ne composent, en aucun cas, des affirmations militantes, au point d'inciter à la révolte, à la xénophobie. Pour Simone Schwarz-Bart, le travail de la mémoire était fondamental, les personnages mènent les récits, dirigent la narration, celles de Mariotte et de Télumée sont exemplaires. La mémoire est l'imaginaire qui suggère et souligne une vérité inaccessible : l'œuvre littéraire, aux Antilles, ne peut se passer, complètement, de la construction des thèmes coloniaux. La fiction, qui en découle, cherche à retrouver le sens du « colonialisme ». Les auteurs savent décrire l'histoire coloniale, dans une perspective littéraire qui la dépasse.

### a. Le tableau littéraire de la condition servile

Avec Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, la condition servile prend une nouvelle ampleur : ces auteurs n'usent jamais de l'expression « condition servile », qui se déploie dans la peinture littéraire. Cette formule est disgracieuse, sa vérité est déplaisante et avilissante, et elle paraît lourdement prosaïque, mais cette prose a révélé dans les romans une représentation qui masque le côté tragique de l'esclavage, du moins momentanément dans l'écriture. Ces romans sont des tableaux, des œuvres d'art, on peut y contempler des représentations « burlesques », de scènes historiques, qui témoignent de la condition servile des esclaves noirs. Plus on s'enfonce dans la vérité des romans, plus on découvre de magnifiques tableaux sur le passé, et plus l'écriture devient un album, qui collectionne des pages sur lesquelles se lisent des intrigues de l'esclavage. Et lorsque les auteurs s'éloignent du fait colonial, avec beaucoup de subtilité et de finesse, c'est pour emprunter le chemin d'une écriture inspirée par la vie quotidienne aux Antilles. Cette écriture est fortement fondée sur la réminiscence des exactions passées, sur des images dramatiques qui ont le double pouvoir d'être poétique et satirique ou critique. En 1992, est publié *Les derniers rois mages* de Maryse Condé, autoportrait éclaté d'un personnage antillais, haut en couleur, se croyant être le descendant légitime d'un roi puissant d'Afrique; et il y a bien longtemps que l'esclavage est aboli, mais Maryse Condé ne perd pas les traces. Par une souplesse significative, cet auteur choisit de ne

pas l'évoquer : les documents historiques, trouvés par Spéro et Debbie, dans la bibliothèque privée de la famille Middleton, précisent l'effacement de l'auteur :

**« L'acte de vente de Numah et Mamaduh, deux nègres de la côte de Guinée, cédés par un certain Samuel Gullah, marchand d'esclaves, à Isaac Middleton. »**

1098

*Les derniers rois mages* regorgent de personnages héroïques : héros tragique, héros naïf, héros d'un jour, héros malheureux. Ce roman développe les tempéraments que l'auteur fait naître du servage, implicitement par l'échec auquel ils sont tous condamnés : Spéro et Debbie ne réussiront jamais en Amérique, le fardeau du passé les poursuit, Djeré, si ambitieux, ne parviendra en aucun cas à s'imposer comme historien, ou hagiographe de son père roi. L'auteur leur accorde des tableaux sinistres, qui les diabolisent, les noircissent, à l'image du portrait pitoyable de la vieille Hosannah, « *une négresse triste, véritable bête de labour qui ne faisait que travailler, travailler.* »<sup>1099</sup> Pourquoi Maryse Condé dresse-t-elle des tableaux pathétiques, orientés vers les victimes de la servitude, sans jamais détourner le lecteur des événements racontés, sans jamais rompre le fil de l'intrigue ? Parce que le rôle de l'historien, se limiter aux faits, est dépassé par l'art du roman. Cet art, né d'une prise de conscience de l'auteur, démontre des personnages victimes de leur passé, et qui veulent bousculer le monde, renverser leur condition. Désinor l'Haïtien, personnage insolite de *Traversée de la Mangrove*, avait compris la permanence du danger qui les guettait, le drame qui les pliait fatalement au rôle de victimes :

**« Ah, l'esclavage du Nègre d'Haïti n'est pas fini ! A grands coups de coutelas, Désinor tailladait sa rage et son désespoir. On a beau dire, la misère au pays a un autre goût, celui du clairin partagé. »**<sup>1100</sup>

D'une ironie blessante, d'une résignation profonde, l'interjection « Ah » exprime une réalité, celle des champs de cannes, mais encore celle qui aboutit à l'épopée baroque, située entre l'humour et la tragédie, entre l'ironie et la satire. L'on ne saura jamais si Maryse Condé rend ridicules les personnages dans leur propre sort, si, au-delà de l'humour, elle déploie la satire. Mais on sait que l'auteur a condamné l'attitude des obsédés de l'esclavage, des créatures trop nostalgiques des temps accomplis. L'anniversaire de l'abolition de l'esclavage, le centième, lui apparaissait un « folklore inutile ». Un personnage lucide de *Traversée de la Mangrove* retiendra la leçon, et ce n'est pas surprenant si Man Sonson reprend quelques « idées » de Maryse Condé, relatives au « colonialisme » : « *il faut vivre avec son temps* »<sup>1101</sup>, soutien Man Sonson, parce qu'elle était convaincue que « *l'esclavage, les fers aux pieds, c'est de l'histoire ancienne.* »<sup>1102</sup> Le vocable « esclavage » auquel Maryse Condé refusait de se laisser

<sup>1098</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 289.

<sup>1099</sup> Ibid., p. 51.

<sup>1100</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 199.

<sup>1101</sup> Ibid., p. 32

<sup>1102</sup> Ibid.

réduire, construira autour des romans de Simone Schwarz-Bart des schémas critiques. Le travail dans les Plantations relance la veine satirique dans *Pluie et vent...* La lassitude, la répugnance, l'appel à la mort, le dégoût total qui plongent *Pluie et vent...* dans l'intrigue du roman noir américain, appartiennent à un vieux thème satirique et sentimental que Maryse Condé avait nuancé, par l'humour, dans ses œuvres. A l'épanchement des sentiments de Télumée correspond l'ampleur satirique de l'ouvrage :

**« Nous arrivions à pied d'œuvre sur les quatre heures du matin, mais c'est sur les neuf heures que le soleil était assez haut dans le ciel pour tomber sur nous, véritablement, transpercer les chapeaux de paille et les robes, les peaux humaines. »**<sup>1103</sup>

En déplorant sa condition de femme soumise, « *je reprenais ma route avec la sueur de la veille* »<sup>1104</sup>, Télumée parvient à imposer son discours qui affecte par l'abnégation collective : « *j'arrivais sur la terre de l'Usine et je brandissais mon coutelas, et je hachais ma peine comme tout le monde.* »<sup>1105</sup> Les chants exorcisent le mal, sans rien renier des principes d'une écriture satirique qui condamne la servitude : « *Quelqu'un se mettait à chanter et notre peine à tous tombait dans la chanson, et c'était ça, la vie dans les cannes.* »<sup>1106</sup>

D'autre part, la condition servile aboutit à la création littéraire, à la naissance de la littérature qu'il faut d'abord appeler créole puis antillaise. Fille de l'histoire coloniale, la littérature antillaise serait née dans les plantations, et les chants douloureux, languissants, pathétiques des esclaves n'étaient que le prélude de la prose qui exaltera tous les sentiments tragiques, qui dramatisera ce que ces esclaves ont ressenti et exprimé dans leur délire poétique. C'est le tableau de la littérature antillaise qu'on contemple à travers celui de la condition servile. On retiendra dans *Desirada* la figure emblématique de l'esclave « *transportée dans une casa grande du Brésil* »<sup>1107</sup>, et soumise « *aux caprices sexuels de son maître, un débauché portugais.* »<sup>1108</sup> L'essentiel ne réside pas dans ce scénario devenu classique dans les Plantations, mais dans le désir d'Efua d'apprendre à lire, à écrire : elle narre l'existence dramatique des esclaves, dans les correspondances adressées à son mari :

**« Elle avait appris à lire et à écrire en se cachant de son bourreau, et elle avait adressé à son mari des lettres déchirantes qui constituaient le premier texte de révolte et de libération d'une africaine ainsi qu'un document unique sur la société brésilienne de l'époque. »**<sup>1109</sup>

<sup>1103</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 204.

<sup>1104</sup> Ibid., p. 205.

<sup>1105</sup> Ibid.

<sup>1106</sup> Ibid.

<sup>1107</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 228.

<sup>1108</sup> Ibid.

Deux caractéristiques de l'écriture se dégagent des lettres de l'esclave : la révolte et le témoignage qui bâtissent une autre manière de se réapproprier les mots et les paroles de l'esclave dans la littérature antillaise, conséquence historique de la voix primordiale, du cri premier des esclaves. On comprend pourquoi les auteurs essayent de fixer le lyrisme des esclaves, la récurrence des lamentations dans *Pluie et vent...*, le dégoût et la répulsion chronique de Mariotte dans *Un plat de porc...*, la fuite de Reynalda dans *Desirada*, qui rappelle la fuite originelle des esclaves, les déchirements dans *Traversée de la Mangrove*, qui résultent du malaise traditionnel, les obsessions de Djeré dans *Les derniers rois mages*, évoquant le regret des claustrés de leur pays natal. C'était prendre pour une vérité littéraire que d'entretenir l'héritage légué par les captifs, un héritage si poétique que Maryse Condé l'a dramatisé dans des décors pittoresques, comme celui que décrit Tituba : « *la longue file d'hommes en haillons, traînant les pieds le long des sentiers.* »<sup>1110</sup> La condition des femmes est encore plus dramatique : « *Pour s'affranchir de leur condition, ne devaient-elles pas passer par les volontés de ceux-là mêmes qui les tenaient en servitude et coucher dans leurs lits.* »<sup>1111</sup> Autre forme d'écriture qui dresse le tableau de la condition humaine : la culpabilité des rois Africains, artisans des guerres tribales, complices de la traite négrière dans *Ti Jean L'horizon*, en se pliant à l'offre des explorateurs :

**« Les rois de ce pays avaient toujours vendu des esclaves aux blancs établis sur leurs terres, en des hautes maisons de roches que venaient lécher les vagues de l'océan. Les marchands d'hommes n'en sortaient que pour se dégourdir les jambes, sur l'invitation expresse de leurs hôtes. »**<sup>1112</sup>

Entre la cupidité des uns et l'aveuglement des autres, Simone Schwarz-Bart n'a-t-elle pas stigmatisé l'esclavage ?

**« Après avoir balayé les hommes à peau rouge, ces philosophes se tournèrent vers les côtes de l'Afrique pour se pourvoir d'hommes à peau noire qui trimeraient désormais pour eux. »**<sup>1113</sup>

Le terme « philosophe » est ironique, et il exprime le triomphe de la Civilisation sur la Barbarie, la splendeur de la lumière sur l'obscurité, sur l'obscurantisme, selon les ethnographes africanistes. La théorie de « la table rase », comme vide culturel des peuples primitifs, avait besoin, pour se justifier, de créer le mythe du bon sauvage innocent et barbare ; le généreux farouche et misanthrope était ramené à la nature primaire de l'homme, à sa bestialité primitive : il fallait l'aimer, et non le haïr.

## b. Portrait moral du personnage colonisé

<sup>1109</sup> *Ibid.*

<sup>1110</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 17.

<sup>1111</sup> *Ibid.*

<sup>1112</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, 163.

<sup>1113</sup> *Ibid.*, p.10.

Le paysage littéraire aux Antilles est marqué par un retour au personnage colonial, par l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains (Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Xavier Orville, Daniel Maximin, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart), une descendance influencée par les auteurs de l'époque précédente, en particulier Aimé Césaire et Edouard Glissant : le colonisé, personnage emblématique, étonne par sa laideur, gêne par son aliénation morale et culturelle; il apparaît sous la figure de l'innocent naïf à qui la colonisation a tout arraché. Ces auteurs antillais, en particulier Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, dépouillent le personnage colonisé de l'engagement politique ou anti-colonial dans lequel se déployait le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Sans essayer de déceler des influences, on constate que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart mettent au premier plan la peinture littéraire, qui achemine leurs romans à des portraits, non pas de n'importe quel personnage, mais du personnage colonisé. Cette copie littéraire et morale tiendrait lieu de visée coloniale: l'histoire sociale et personnelle, l'itinéraire moral du colonisé se transforment en un tableau qui élève ce personnage au sommet de l'art des écrivains : par des souvenirs personnels, par des impressions nées de l'expérience coloniale. Quelques portraits paraissent des autoportraits, le personnage, en livrant son âme, impose une analyse critique, qui dévoile son être.

La narratrice de *Un plat de porc...* examine, avec lucidité, l'aliénation morale du colonisé ; et pour enlever son déguisement, l'écriture n'est pas une feinte, la parole est donnée à un personnage sobre et audacieux, Raymonique qui fustige la morale des colonisés : « *le nègre est couillon* »<sup>1114</sup>, s'éclata-il de rire, mais d'une plaisanterie qui en révèle beaucoup sur la dégringolade éthique et spirituelle. En instaurant le déséquilibre des colonisés, la colonisation tourmente les auteurs, au point de déclencher l'étincelle qui caricature férocement le colonisé dans les romans. Pour être impitoyable et inexorable, l'ironie n'en est que plus révélatrice du portrait moral accordé à l'interlocuteur antillais. Amboise peut imaginer l'aliénation de tous les guadeloupéens, parce qu'il transforme en vérité générale ses propres angoisses, ses propres craintes. L'autoportrait est une raillerie qui décèle l'état d'âme : « *Amboise avait appris que le nègre est une réserve de péchés dans le monde, la créature même du diable.* »<sup>1115</sup> L'humour de cette époque coloniale, qui diabolisait le colonisé, sert d'anecdote à cette effigie. Le type de personnage colonisé que Simone Schwarz-Bart construit en écrivant ses romans, n'est ni lettré ni érudit ni individu chargé de références culturelles et antillaises : c'est un type de personnage pitoyable, aigri qui préfigure l'homme dominé, et, le caractère insolite détermine son inconscience en suscitant le rire.

Cette morale aliénée et aliénante, propre au héros colonisé, amène Simone Schwarz-Bart à dépeindre les « *âmes détraquées et meurtries des nègres* »<sup>1116</sup>, comme si elle voulait exprimer la longue agonie des protagonistes qui se débattent malgré tout pour transformer, anéantir leur damnation. Car sa peinture morale rappelle l'image du Zombi, un revenant, un mort-vivant, un être physique qui ne jouit plus de ses facultés

<sup>1114</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 124.

<sup>1115</sup> Idem., *Pluie et vent...*, p. 222.

<sup>1116</sup> Ibid., p. 150.

mentales. L'auteur parvient à peindre le colonisé si bien qu'il ressemble au Fantôme. Mort socialement, par la misère héritée de l'esclavage, le colonisé est moralement perdu et isolé, par l'ennui et la frayeur. On retiendra dans *Un plat de porc...* l'exemple admirable de Mariotte, consciente de sa perte morale qu'elle condamne en recourant à la deuxième personne du singulier :

**« Tu te trouves hors d'atteinte de tout ce qui pourrait affecter en toi une certaine dignité d'être humain – dont tu te ris, ne donnant pas réellement plus de valeur à l'homme en toi qu'au Cheval en toi, au Chien, au Léopard en toi, au Poulpe, à l'Araignée. »**<sup>1117</sup>

Ce personnage colonisé est si laid, bouffon et misérable que sa représentation tire vers la bête humaine, qui le caractérise intérieurement et qu'il accepte sans remords ni embarras : Mariotte s'imagine elle-même dans la condition bestiaire. De la naissance à la mort, en passant par les étapes dramatiques de son existence, Simone Schwarz-Bart montre le théâtre insolite de la vie du colonisé. Et plus ce théâtre expose l'être dominé en situation, plus celui-ci renie sa personne, dénonce sa culture. Il est profondément pessimiste, le colonisé, comme ce personnage anxieux et défaitiste du roman *Les derniers rois mages*, qui « avait cru que c'était un grand malheur en vérité que d'être né un Antillais, que le mot « Antillais » veut dire aussi médiocrité. »<sup>1118</sup>

Ce sentiment de dégoût gagne vivement les colonisés de *Traversée de la Mangrove*, qui n'ont trouvé d'autres solutions à leur misère morale que d'écrire, partout sur les murs des maisons, « *A bas le colonialisme* ». <sup>1119</sup> Cette fois-ci le mal antillais est attaqué à sa source, et Maryse Condé ne dresse pas le portrait de personnages qui se complaisent dans l'horreur coloniale ; on les imagine brandissant des banderoles et scandant dans les rues le slogan qui traduit leur lassitude morale : « *A bas le colonialisme* ». Cette révolte correspond à la nature de tout colonisé, en tout cas elle détermine l'attitude morale de l'instituteur Déodat Timodent que Maryse Condé décrit d'abord comme : « *un Nègre rouge, pas très grand, pas très costaud, pas très élégant dans son costume de drill blanc tout froissé, sous son casque kaki, rien de bien remarquable dans l'apparence.* »<sup>1120</sup> Avec Déodat Timodent l'ambition est différente, il s'agit là d'un colonisé qui refuse cette appellation ; le motif de l'éducation, parce qu'il occupe la fonction d'enseignant, reste l'une des couleurs impressionnantes du portrait de cet homme asservi qui « *avait dénoncé l'enseignement de l'histoire, rappelant que nos ancêtres n'étaient pas des Gaulois.* »<sup>1121</sup> Il faut rappeler que le programme scolaire, jusqu'aux années 80, était basé sur le modèle de la Métropole car, tout de même, les Antilles sont une colonie française. L'évocation de l'enseignement par Déodat Timodent permet de mieux comprendre le statut du

<sup>1117</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>1118</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 239.

<sup>1119</sup> *Idem.*, *Traversée de la Mangrove*, p. 209.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>1121</sup> *Ibid.*

personnage colonisé dans sa propre société. C'est aussi le cursus scolaire de Maryse Condé, formée à l'école primaire de la Guadeloupe, qui explique les cadrages et les montages des portraits et des images sur les assujettis antillais. L'auteur renonce ici aux tableaux historiques, faits par des historiens, pour ériger un portrait qui doit être symbolique pour être frappant : Maryse Condé est sensible à la portée de l'éducation sur l'identité individuelle, dans une société culturelle comme les Antilles, elle offre l'image de personnages « fous ». En perdant leur raison, ils oublient tout jusqu'à leur identité, bafouée par l'enseignement. Ce colonisé vit un conflit entre l'héritage traditionnel et les valeurs importées, on peut comprendre pourquoi Déodat Timodent a été muté de son école « *pour des raisons disciplinaires* »<sup>1122</sup> : du désir de sauvegarder ses valeurs traditionnelles, est né son péché.

Pour découvrir le double du personnage assujetti, équivoque dans le portrait, il faut voir un autre roman de Maryse Condé : *Moi, Tituba sorcière...* Comment dresser un réquisitoire sévère, contre la colonisation, sans dessiner l'image du personnage qui en dénonce les valeurs ? Ce personnage, c'est Tituba. La prison d'Ipswich est sombre ; on y enfermait les femmes sorcières ou accusées de l'être. Cette claustration, raconte Tituba, est « *le témoignage le plus authentique d'une époque crédule et barbare.* »<sup>1123</sup> Les lois de cette période coloniale punissaient toutes les formes de sorcellerie. Les femmes noires excellaient alors dans les sciences occultes. Elles jetaient de mauvais sorts à leurs Maîtres, d'où les morts tragiques, comme les suicides, qui divisent la société, à hiérarchisent les ethnies, les clans et les partisans.

### c. La représentation des clivages ethniques

Dans les romans du corpus, les représentations des auteurs plongent jusqu'aux racines ethniques. Encore une fois, les auteurs empruntent aux sociologues leurs analyses de la société antillaise divisée par les nombreuses ethnies. En reniant quelques fondements du réalisme, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart dépeignent les clivages ethniques : en faisant de leurs romans un spectacle du conflit entre différentes races, surgies au plus profond de la colonisation antillaise, les auteurs ressuscitent le contexte du servage. Quand le littéraire observe la lutte des classes sociales, et quand il entend les structurer dans son œuvre, les faits deviennent des actions qui se jouent dans le théâtre de l'asservissement, celui de l'espace du roman.

Pour l'écriture des clivages ethniques, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart n'ont pas succombé à l'attraction des faits ; elles ont su, au contraire, les dépasser par une suggestion qui s'ouvre sur la condition humaine, sur la tragédie de la société déchirée par les hostilités ethniques, par l'opposition entre deux classes sociales et raciales: les Blancs et les Noirs, au milieu desquels s'interposent les Békés, descendants des Colons. Cette anecdote équivaut à une digression, parce que, en dévoilant les clivages, les auteurs ne cherchent qu'à ouvrir la parenthèse qui évoque les apparences de la société antillaise. Mais l'évocation est alléchante, elle résume des traits de caractère psychologiques. Et la

---

<sup>1122</sup> Ibid., 143.

<sup>1123</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 173.

force de l'argumentation réside dans l'image que revêtent les préjugés. Ces derniers engendrent des divisions, et les auteurs ne les décrivent que pour dramatiser l'action, déclencher des conflits, peindre les mœurs.

Les liaisons dangereuses de Spéro avec une femme blanche, dans *Les derniers rois mages*, déchaînent la colère de toutes les femmes de la communauté noire de Charleston. Pour ces dames offensées, Spéro « *avait trahi la race et, au bras d'une blonde, avait rejoint le camp de l'ennemi.* »<sup>1124</sup> La vision de l'Autre, c'est-à-dire de celui qui n'appartient pas à la même communauté ethnique, engage les protagonistes dans un combat, celui de la reconnaissance, de l'identité raciale et ethnique. Debbie, la femme abusée, exprime son désarroi en faisant comprendre à Spéro que « *c'était un crachat lancé à la face non seulement de la communauté noire d'Amérique, continuellement bafouée dans sa lutte pour la dignité, et qu'il était un traître.* »<sup>1125</sup> La représentation oublie quelquefois les clivages, en montrant le problème du métissage ethnique. La cohabitation semble difficile : un lourd fardeau contraint les acteurs à vivre ensemble. C'est ce drame, semblable à une querelle conjugale, que les auteurs ont voulu illustrer : embellir l'absurdité de la réalité se transforme en désir artistique pour mieux s'apercevoir de la vérité qui se dégage des figures. On retiendra le fait divers, et même crapuleux, qui constituera le malheur d'un personnage dans *Traversée de la Mangrove* : Gabriel Lameaulnes est « *chassé par sa famille parce qu'il s'était marié avec une négresse.* »<sup>1126</sup> Il faut comprendre les intentions de l'auteur : peindre la mentalité des Békés, considérés socialement comme les « nantis de la société » ; dès lors le mariage mixte est une souillure, une conduite fautive, une insulte.

Autre caractéristique de ces clivages ethniques : l'ordre divin dans lequel Simone Schwarz-Bart, selon la morale sociale, a abordé ces inégalités dans *Ti Jean L'horizon*. Une explication théologique condamne les personnages noirs à la fatalité éternelle, alors que « *nul astre errant dans le ciel ne pourrait jamais empêcher le blanc de poursuivre son existence, qui avait l'approbation directe de Dieu.* »<sup>1127</sup> L'auteur emprunte à Voltaire son style ironique dans le portrait pitoyable du Nègre de Surinam dans *Candide*. La malédiction est présente dans *Ti Jean L'horizon* : « *Les jours du nègre sont légers, incertains, à la merci du moindre coup de vent.* »<sup>1128</sup> Il faut préciser les motivations de Simone Schwarz-Bart : elle reprend, dans cette peinture des clivages, les conceptions nées dans les Eglises aux XVIIe et XVIIIe siècles. On enseignait aux esclaves l'abnégation au travail, la soumission aux Maîtres, en leur promettant le paradis, une vie ultérieure paisible. Cette béatitude éternelle à la quelle croyaient les esclaves justifiait les clivages ethniques en les consolidant.

<sup>1124</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 68.

<sup>1125</sup> Ibid., p. 48.

<sup>1126</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 20

<sup>1127</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean L'horizon*, p. 93.

<sup>1128</sup> Ibid.

Comment expliquer cet état de grâce des uns et la malédiction des autres, si chaque classe ethnique avait ses propres croyances ? *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé fait découvrir ces idées foisonnantes qui entretenaient le conflit. Susanna Endicot est le personnage qui présente un double caractère, ses opinions sont controversées. Pour détestait les esclaves, elle n'en demeurait pas moins le personnage contre la servitude : « *Si elle haïssait les nègres, elle était farouchement opposé à l'esclavage.* »<sup>1129</sup> La figure du personnage à la fois beau et laid correspond à l'écriture de Maryse Condé, qui nuance les valeurs, double les personnages et mélange les styles. Ce protagoniste ambigu semble construire un « discours » non moins équivoque de l'auteur. Maryse Condé s'insurge-t-elle contre l'hypocrisie du colonisateur ? Ne reproche-t-elle pas aux esclaves leur naïveté légendaire ? On sait, de part et d'autre, que Maryse Condé a situé les clivages ethniques dans leur contexte historique. Mais il y a une distanciation avec la perspective de l'historien, par l'humour et la « caricature » : la réalité brûlante est dépassée par cette stratégie narrative, l'humour.

Une autre façon d'aborder les caractéristiques des contrastes ethniques consiste à signaler l'affluence de tous les colonisés ou descendants de colonisés, qui se croisent dans la patrie mère, la France. Le roman antillais décrit ce drame des colonisés. C'est *Desirada* qui le prouve, et Maryse Condé n'aborde pas le problème sous l'angle politique ni dans une perspective idéologique : elle veut symboliser les ampleurs de la colonisation, conséquence de la migration des personnages assujettis et soumis qu'elle construit :

**« Paris, capitale de la couleur, Paris des Deuxièmes générations, des négropolitains, des harkis et des beurs. C'était le Paris white du « ya bon, Banania »! Sans vergogne, la chéchia rouge et le sourire béni-oui-oui s'étaient sur tous les murs du métro. »**<sup>1130</sup>

Le néologisme ironique « négropolitains » déplace le problème ethnique des Antilles vers la Métropole : le fond colonial se double par le contexte antillais, l'écriture obéit à des styles littéraires que les auteurs ont créé pour rendre plus efficace la création du thème antillais.

## B. La création du contexte antillais dans les romans

---

Les écrivains de la Négritude avaient entamé une double contestation : l'idéologie coloniale et l'histoire oblitérée des Antilles. Pour ces fondateurs, la société coloniale était immorale. Ils ont réinventé, sous l'angle critique, l'histoire coloniale. Ils furent des auteurs juges, qui voulaient en même temps réhabiliter la justice et la morale, comme l'avait fait Emile Zola dans l'affaire Dreyfus, en faisant de « *J'accuse* » un coup de tonnerre dans *L'Aurore*, le 13 janvier 1898. La Négritude fut alors un mouvement à la fois révolutionnaire et littéraire ; et il apparaissait même plus idéologique que littéraire, plus contestataire que symbolique, plus vindicatif que fictif. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont adopté des positions différentes par rapport à cet engagement des écrivains engagés de la

<sup>1129</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 41.

<sup>1130</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 166.

Négritude. La querelle autour de l'idéologie coloniale est dépassée par les guadeloupéennes, en fondant un autre sujet qui est spécifiquement antillais, et qui aboutit à des évocations claires et pouvant opposer les auteurs. Ce contenu installe la critique de l'ancien discours, celui des partisans de la Négritude.

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart reprennent des questions qui interpellent les valeurs culturelles, la politique dans les colonies. Mais l'essentiel réside dans l'analyse littéraire de ces préoccupations. En abordant des problèmes qui apostrophent la société antillaise, les auteurs déclinent leur identité nationale : la réhabilitation des valeurs antillaises témoigne de l'engagement littéraire qui recherche l'identité nationale. Au carrefour d'abondantes réflexions littéraires, se croisent les deux auteurs, bien que Maryse Condé se défende de ne pas être spécifiquement un écrivain antillais : elle ne se limite pas géographiquement aux Antilles. Il faut voir dans leurs romans l'invention de trois contextes : le premier vise à galvaniser le peuple antillais, à le porter en avant. Le second emprunte à la satire la critique des valeurs négatives, en faveur des positives qui ne contredisent pas la réjouissance des auteurs. Le troisième achemine les textes à une lecture littéraire du « militantisme » aux Antilles ; on a là une image du « discours » militant.

#### **a. Peinture et exhortation du peuple antillais**

Comment la littérature peut-elle galvaniser un peuple défini, l'écriture provoquer des habitudes, annihiler des valeurs aveuglant des individus ? L'art de l'écrivain cherche-t-il à modifier des habitudes, si l'on peut s'apercevoir des impressions que dégage un tableau peint, des émotions que suscite la lecture d'un roman ? Au vrai, la littérature occupe une fonction intéressante aux Antilles, et l'écriture remplit une mission salutaire, à condition d'interpréter le contexte et la mentalité des Caraïbes. La société caribéenne a besoin de s'identifier, de se ressaisir, les écrivains prolongent dans la littérature ces besoins d'identification. L'écrivain antillais s'investit donc dans son art. Désormais, la critique n'englobe plus le moyen de toucher le public, ce sont les images et les paroles qui assurent la construction d'un texte influent. En s'adressant à eux-mêmes, comme au théâtre, les personnages interpellent un public plus large, le peuple antillais. La dimension théorique et critique est remplacée par le style littéraire exhortant et qui pousse la société antillaise à corriger ses propres défauts. Cette société abattue, divisée, déçue, incapable de résoudre ses contraintes, ses difficultés qui l'ont amarrée dans la torpeur des nuits, cette société « maudite » par son histoire, est approuvée dans les romans. Les exemples prouvant l'éclat d'un style qui galvanise la société, abondent dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart.

Dans *Les derniers rois mages*, apparaît un personnage rebelle à toute forme de soumission à la tradition ; il s'agit de Spéro, protagoniste aussi sombre dans ses actes que clairvoyant dans ses idées. Il est l'anti-héros, le faux semblant de Djeré, personnage obsédé, aveuglé par un trône royal, par la figure d'un roi qui pleure en regrettant son royaume. La construction de ce personnage ne semble pas fortuite : Spéro incarne quelques convictions de Maryse Condé, qui condamne les traditions ridicules, parce que ne pouvant s'imposer au contexte antillais très différent, très bouleversé par des habitudes venues d'ailleurs. Conscient de cette transformation de la société, Spéro

commence à rompre les mailles du filet liant l'Antillais à ses traditions : « *Il avait rompu avec la tradition et cette transgression l'amarrait dans le présent, manifestant que hier était bien hier, que seul comptait l'aujourd'hui.* »<sup>1131</sup> La critique de l'Africain Ballet Théâtre justifie le raisonnement du protagoniste :

**« Spéro était bien le seul à critiquer l'Africain Ballet Théâtre, à lui dénier toute vraie créativité et à voir en lui une copie de ces sempiternels ballets africains. »**

1132

Ce fanatisme culturel déploré par Spéro répond au tempérament profond des personnages de Simone Schwarz-Bart. La nostalgie, la folie et l'angoisse dans *Pluie et vent...*, appartiennent au vieux fond sentimental de l'Antillais, que l'analyse du docteur psychiatre Frantz Fanon avait dénoncé. Le faire valoir vise à réhabiliter la morale de l'homme antillais rongé par la folie provisoire : « *La folie antillaise se met à tourner dans l'air au-dessus des bourgs, des mornes et plateaux.* »<sup>1133</sup> Cette folie est difficile à guérir, si la maladie est aggravée par la fatalité à laquelle croit tout Fond-Zombi :

**« Une angoisse s'empare des hommes à l'idée de la fatalité qui plane au-dessus d'eux, s'appêtant à fondre sur l'un ou l'autre, à la manière d'un oiseau de proie, sans qu'il puisse offrir la moindre résistance. »**<sup>1134</sup>

Il va de soi que ce « mal antillais » est pure imagination. La psychose de l'histoire fatale désagrège les habitants de Fond-Zombi apeurés, terrorisés par quelque chose d'inconnu, d'indéfinissable, quelque chose de mystérieux. Apparemment, Simone Schwarz-Bart adopte les thèmes soutenus par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*<sup>1135</sup> Mais l'élément de distanciation réside dans le fait que Simone Schwarz-Bart dépasse le portrait psychologique de l'Antillais. Ce dernier est amené, comme une sorte de thérapie littéraire, à vaincre l'omniprésence de la folie et de la fatalité. Cet exorcisme dans le style de l'auteur sollicite l'imagination du lecteur, invité à détruire les vieux mythes de la superstition. L'invocation doit éradiquer la psychose des Temps passés, pesant lourdement, comme le péché originel, sur les Antillais, surtout sur les personnages de *Traversée de la Mangrove* qui traduisent l'hallucination en désir de mensonge ; en témoignent les fausses histoires sur Francis Sancher :

**« Les histoires les plus folles se mirent à circuler. En réalité, Francis Sancher aurait tué un homme dans son pays et aurait empoché son magot. »**<sup>1136</sup>

Pour quelques habitants, les plus extravagants dans leurs imaginations, Francis Sancher

« *Serait un trafiquant de drogue dure, un de ceux que la police, portée à*

---

<sup>1131</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 34.

<sup>1132</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>1133</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 42.

<sup>1134</sup> *Ibid.*

<sup>1135</sup> Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op.cit.

<sup>1136</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 38.

*Galante, recherchait en vain.* » <sup>1137</sup>

Et pour d'autres, les créateurs d'histoires les plus fantastiques, Francis Sancher serait « *Un trafiquant d'armes ravitaillant les guérillas de l'Amérique latine.* » <sup>1138</sup>

Il revient à Maryse Condé le courage de balayer les témoignages absurdes des uns et le délire verbal des autres : « *Personne n'apportant la moindre preuve à ces accusations, les esprits s'enfiévrèrent.* » <sup>1139</sup> Les personnages de *Traversée de la Mangrove* ne cessent de se prolonger au-delà d'eux-mêmes, parce qu'ils sont dépendants de leur mentalité socialisée. L'auteur figure la projection des fantasmes intérieurs dans la société antillaise : tout événement risque de se réifier en symbole, car l'interprétation émanera de la perception de chaque individu. Les personnages ne parviennent pas à percevoir clairement la réalité. Et leur conscience, qui les aveugle, résulte de la discordance névrotique entre la sensation lyrique et la perception fantasmée de la réalité. Cette distance est dépossesion de soi. Il faut d'abord, tel est le but de l'auteur, mettre en accord le personnage avec lui-même, et effacer l'image de la « machine détraquée » qui symbolise le délire troué de tous les personnages. Celui de Mariotte dans *Un de plat de porc...* est parfait :

**« *J'ai ouvert dans ma poitrine cette grande bouche d'abîme, aveugle et sans dents, cette trouée sanglante dont la voix organique me chuchote, sitôt que je suis dans le malheur.* »** <sup>1140</sup>

Un paradoxe se dégage de ce propos délirant de Mariotte : l'auteur s'élève contre le « discours » des résignés, c'est un moyen d'exhorter au réveil, en vaincrant « *La litanie sempiternelle des regrets.* » <sup>1141</sup> On comprend pourquoi à la fin du roman, Mariotte change de raisonnement : « *J'ai écrasé une lanterne piment sur la plaie qui s'est arrêtée de couler presque aussitôt.* » <sup>1142</sup> Elle devient lucide et clairvoyante ; et quand elle tait au plus profond d'elle-même les lamentations, Mariotte prend un détour en construisant un univers mental dans lequel les Antillais doivent s'apercevoir, s'observer, en y corrigeant le péché originel : c'est-à-dire leur tendance psychologique à intégrer la défaite historique. En galvanisant les personnages au bord du gouffre moral, l'auteur sait vaincre ce péché originel. Une des métaphores de Baudelaire revient : la vraie civilisation n'équivaut pas à la machine ni à la vapeur, mais à la diminution du péché originel. Ce n'est pas par le châtement que l'Antillais entrera dans l'aire de la nouvelle civilisation, selon Maryse Condé. Et il ne suffit pas non plus de procéder à des ensorcellements, comme le fait l'héroïne de *Moi, Tituba sorcière...*, pour sortir du chaos originel : « *J'avais ensorcelé les*

<sup>1137</sup> Ibid., p. 39.

<sup>1138</sup> Ibid.

<sup>1139</sup> Ibid.

<sup>1140</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 106.

<sup>1141</sup> Ibid., p. 73.

<sup>1142</sup> Ibid., p. 107.

*habitants d'un village paisible et craignant Dieu. J'avais appelé Satan dans leur sein, les dressant les uns contre les autres, abusés et furieux.* »<sup>1143</sup>

Une autre caractéristique du style qui encourage les Antillais, telle une construction en miroir renversé, consiste à distancer les propos de Tituba. L'effacement de la morale bestiale et la certitude de l'existence meilleure closent *Moi, Tituba sorcière...* qui aboutit à la conversion exaltante du personnage :

**« Je reviens vers la hideur désertée de ses plaies. Je la reconnais à son odeur. Odeur de sueur, de souffrance et de labeur. Mais paradoxalement odeur forte et chaude qui me réconforte. »**<sup>1144</sup>

Cette évolution n'est pas l'ultime prise de conscience, la résolution finale, mais le motif de l'écriture antillaise dans les romans de Maryse Condé. Cet auteur n'a jamais hésité à mêler le sublime à l'horreur, l'ironie à la satire, qui sera du reste très efficace quand il s'agit de dénoncer les valeurs antillaises.

## **b. La satire des valeurs antillaises**

La critique des valeurs est d'abord une pratique individuelle et sociale, qui n'est pas le seul fait des écrivains antillais, comme Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Bien avant ces auteurs, Flaubert et surtout Balzac avaient produit des textes, à la fois et tour à tour littéraires et critiques, sur les mœurs sociales et culturelles de leur époque. Dans un autre contexte différent de celui de Balzac : Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart se rejoignent aux confins de la satire des valeurs antillaises dans leurs romans. Quel était le motif de la peinture satirique par ces auteurs antillais ? Il faut occulter, dans leur perspective, la rédaction de violents réquisitoires littéraires dont Raphaël Confiant dans *Eau de café*<sup>1145</sup> avait démontré la pertinence : sous l'angle satirique, Raphaël Confiant avait abordé le drame permanent de l'Histoire antillaise, l'emprise de la religion et de la superstition, le pouvoir tragique de la société Béké. Et pas davantage il ne s'agit du féminisme cher à Gisèle Pineau, le style empreint de satire sociale ne masque pas l'engagement féminin ou féministe :

**« Ecrire en tant que femme noire créole, c'est apporter ma voix aux autres voix des femmes d'ici et d'ailleurs qui témoignent pour demain, c'est donner à entendre une parole différente dans la langue française, c'est dire qu'il y a des gens, en bas des bois, au mitan des bourgs, dans la noirceur des cases, des femmes et des hommes vivants, qui se lèvent chaque bon matin, qui aiment et souffrent, jalouent, pleurent et rient... »**<sup>1146</sup>

Au contraire, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart vont distinguer dans les faits décrits et narrés tel épisode très caractéristique de la nuance qu'elles feront sur les valeurs

<sup>1143</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 107.

<sup>1144</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>1145</sup> Raphaël Confiant, *Eau de café*, Paris Grasset, 1991.

<sup>1146</sup> Gisèle Pineau, « Ecrire en tant que femme noire », in *Penser la créolité, sous la direction de Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage*, Paris, Karthala, 1995, pp. 294-295.

multiples des Antillais. Et ce qu'elles choisiront d'évoquer sera entretenu par la verve satirique, dans quelques passages de leurs romans. Il fallait un motif littéraire « sérieux » pour sortir de la réserve qu'imposaient Edouard Glissant et Aimé Césaire : la rigueur dans la critique des valeurs était la force de leurs textes. Les exemples qui justifient cette nuance satirique débordent les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart : ces auteurs ne transgressent la constance critique que pour attribuer aux valeurs antillaises un charme littéraire aussi exultant que satirique et tragique. Avec *Traversée de la Mangrove*, la xénophobie devient représentative. A l'exclusion des Autres et à l'esprit de Clochet, Maryse Condé oppose, comme pour combattre ces idées, l'arrivée d'un étranger qui symbolise les valeurs universelles. L'auteur développe les détails de la vie commune qu'elle considère comme médiocre : l'institutrice en retraite, Léocadie Timothée, est soupçonnée dans les idées et les convictions qui lui sont propres :

**« Vraiment, ce pays-là est à l'encan. Il appartient à tout le monde à présent. Des métros, toutes qualités de Blancs venus du Canada ou de l'Italie, des Vietnamiens, et puis celui-là, [Francis Sancher] vomi par on ne sait quel mauvais porteur, qui s'est installé parmi nous. »**<sup>1147</sup>

La fermeture insulaire et l'exclusion de ceux-là qui n'habitent pas les Iles, ne continuent pas à hanter la fin du roman. Francis Sancher, le personnage le plus proche de Maryse Condé (ils sont des « nomades »), ne débarque à la Guadeloupe que pour corriger les défauts de ce village en quelque sorte xénophobe : « Europe. Amérique. Afrique. Francis Sancher avait parcouru tous ces pays. »<sup>1148</sup> Quelques habitudes sont corrigées. Lucien Evariste suivra l'exemple de Francis Sancher. Il s'interroge sur l'étroitesse de son île, sur l'urgence de partir, après son échec social :

**« Alors ne devrait-il pas en faire autant ? Oui, lui aussi, il quitterait cette île étroite pour respirer l'odeur d'autres hommes et d'autres terres. Il lui sembla que c'était l'occasion dont il rêvait secrètement depuis son retour au pays, depuis qu'il avait enterré ses forces vives et menait un combat sans issue. »**<sup>1149</sup>

Un pays enfermé dans un huis clos, un peuple cloîtré, finiront par s'éclater en s'ouvrant aux autres. C'est le combat que mène par Maryse Condé. On comprend pourquoi elle multiplie les défaites et les échecs. A la suite de Lucien Evariste, Dinah prend les chemins de l'exil : la réclusion morale et la fermeture géographique ne conviennent plus à ses désirs :

**« Moi, ma résolution est prise. Je quitterai Loulou et Rivière au Sel. Je prendrai mes garçons avec moi. Je chercherai le soleil et l'air et la lumière pour ce qui me reste d'années à vivre. »**<sup>1150</sup>

La fainéantise et la paresse, des dimensions satiriques, les personnages de *Moi, Tituba sorcière...* en s'enorgueillissent. Emportés par des conversations à longueur de journée,

<sup>1147</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 139.

<sup>1148</sup> Ibid.

<sup>1149</sup> Ibid., p. 227.

<sup>1150</sup> Ibid., p. 108.

ennuyeuses et passionnantes à la fois, agréablement autour du rhum, ces individus dérangent par leur oisiveté. Si Maryse Condé leur reproche quelque chose, c'est plutôt d'avoir eu la « bêtise » de ne pas songer à travailler, de ne pas avoir un salaire, à l'exception de John Indien :

**« Le seul argent qui entrait dans la maison était celui que gagnait John Indien en faisant ronfler le feu des cheminées du Black Horse. »**<sup>1151</sup>

Il faudrait souligner la satire dans *Pluie et vent...* Les personnages sont nés dans un milieu qui s'appelle L'Abandonnée ; aucune autre forme d'appellation ne pourra rendre compte du démasquage des personnages, conscients, tout de même, de leur fainéantise :

**« Il n'y a nulle fille de Prince à L'Abandonnée. Heureusement, nous ne sommes tous qu'un lot de nègres dans une même attrape, sans maman et sans papa devant l'Éternel. Ici, tout le monde est à la hauteur de tout le monde, et aucune de nos femmes ne peut se vanter de posséder trois yeux ou deux tourmalines dormant au creux de ses cuisses. »**<sup>1152</sup>

Le jugement porte moins sur le constat de la condition effroyable que sur la conscience sans réaction de cette situation lamentable qui gangrène la société antillaise. Simone Schwarz-Bart s'interroge sur l'hypocrisie de ses personnages, sur l'oubli de leur devoir. L'auteur ne dévoile le portrait psychologique que pour séparer la critique des valeurs morales de toute dramatisation du personnage, de toute évocation pathétique de l'individu. L'instance critique désamorce l'attitude morale des personnages plongés dans la béatitude peu convenable, alors qu'ils ressemblent à des voyageurs perdus dans une île inconnue. Et la forme choisie, le libre épanchement des personnages, dénonce surtout leurs illusions qui les avaient à jamais cloués à la dure réalité de la société antillaise. D'où les affabulations, les mensonges, les calomnies qui les détournent provisoirement de cette réalité. Reine Sans Nom est chahutée, moquée, espionnée et détestée par des femmes, jalouses du mariage de sa fille :

**« Elles en voulaient d'avance à Toussine du morceau d'or qui allait briller à son doigt, elles se demandaient s'il y avait vraiment en elle quelque chose d'unique, d'exceptionnel, une vertu et un mérite si grands appelaient le mariage. »**<sup>1153</sup>

L'auteur retrace, en les condamnant, les rapports sociaux. Les personnages identifient la réalité à une satisfaction feinte et amère, achèvement de leur égoïsme que Maryse Condé n'oubliera pas de dénoncer dans *Desirada*. Antoine Titane, à sa mort, ne recevra, pour offrandes, ni fleurs ni couronnes. La pierre tombale, unique adieu, prolonge la haine des hommes post mortem :

*« Ci-gît Antoine Titane  
Celle que personne n'a  
aimée. »*<sup>1154</sup>

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart donnent à la conscience individuelle et

---

<sup>1151</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, p. 86.

<sup>1152</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 15.

<sup>1153</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 19.

collective une grandeur maléfique, qui ressort de la satire. Cette conscience engendre dans *Desirada* un bouleversement de la loi funèbre, car traditionnellement on formule des prières à la mort d'un être humain, et dans *Pluie et vent...* un trouble des rapports humains. Dans l'un et l'autre roman, les personnages éprouvent une allégresse morose, un plaisir malsain. La haine réciproque suscite le style satirique. Les auteurs corrigent les mœurs, réforment les pratiques culturelles, et leurs conceptions politiques sont sublimées dans l'écriture.

### c. L'écriture du discours militant

Entre Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, il y a au moins deux points qui les rapprochent: l'analyse sommaire, discrète et implicite de la scène politique aux Antilles, et le refus des chroniques politiques. Les personnages mènent le discours militant, et l'écriture structure le débat politique: les hommes politiques sont répugnants. Il faut les dénoncer. L'engagement militant des personnages est déroutant, et il convient d'en préciser les particularités à travers la lutte de Télumée et Tituba: leur foi est inébranlable, leur conviction est certaine, et leur noble idéal est plus révélateur que les certitudes corrompues de ceux qu'on appelle des « politiciens ». Ce choix de l'engagement pacifique et silencieux, comme discours politique, est symbolique. Télumée prône un humanisme révolutionnaire, qui dévoile l'idéal politique : « *Je pense à la vie du nègre et à son mystère.* »<sup>1155</sup> Contre les élucubrations politiques, les mensonges habiles, et contre les promesses chimériques, Télumée enseigne la libération du fardeau colonial par le travail :

**« La sueur ruisselait de nos ventres mais nous ne cédions pas, et puis le soleil finissait par s'épuiser, faillir. »**<sup>1156</sup>

Autre exemple prouvant le « militantisme » pacifique : le combat de Tituba pour sortir du monde confus, trouble des seigneurs de la colonisation dans *Moi, tituba sorcière...* Tituba raconte, à la première personne, sa descente aux enfers, suivie d'une rédemption grâce à sa force combative, son refus de la soumission, exaltés dans les images allégoriques et narratives. Le style littéraire oblige le lecteur à sympathiser avec l'héroïne. Car les techniques structurantes prolongent dans le roman la pertinence et l'éloquence des discours politiques. Les phrases s'enchevêtrent, les idées rejoignent la rhétorique de la démonstration. C'est pour des raisons stratégiques que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont entrepris le déballage des opinions politiques par leurs personnages. Mais, si les événements politiques sont plus évoqués dans les romans de Maryse Condé, c'est parce que Simone Schwarz-Bart a su les désengager, les dégager de toutes prises de position par rapport au communisme, au socialisme, au mouvement des indépendantistes de la Guadeloupe. Les romans antillais s'intéressaient peu à la politique. Jusqu'aux années 80, il n'y eut pas beaucoup de fictions retraçant un contexte politique trouble. Le bref journal de Césaire a été intitulé *Cahier d'un retour au pays natal* : on y lisait l'engagement politique d'un poète influencé profondément par le marxisme alors

<sup>1154</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 224.

<sup>1155</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 249.

<sup>1156</sup> *Ibid.*, p ; 29.

anti-colonial. Cette leçon n'intéressera jamais les écrivains antillais, qui se démarqueront des convictions politiques du poète de la négritude. La parodie du militantisme de Césaire est révélatrice dans *Texaco*<sup>1157</sup> de Patrick Chamoiseau : le personnage central, Marie-Sophie, lors du passage de De Gaulle à Fort-de-France en 1964, n'assiste pas au discours d'Aimé Césaire, partisan de l'autonomie des Départements d'Outre Mer. Raphaël Confiant, en ce qui le concerne, préfère le style littéraire qui s'écarte du marxisme de Césaire : *Le Nègre et l'Amiral*<sup>1158</sup> caractérise le temps sanglant et terrible de la tyrannie de l'amiral Robert, envoyé à la Martinique par le maréchal Pétain. Le début du roman est un avertissement sur la tyrannie politique de l'Amiral confronté à la colonie :

**« L'amiral, sans doute cousin du Maréchal qui régnait là-bas sur notre très sainte mère la France, institua ici l'ordre de l'Agenouillement. »**<sup>1159</sup>

Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont le mérite d'ouvrir une voie à la littérature militante aux Antilles. La politique est le grand sujet de Maryse Condé dans *Traversée de la Mangrove*. L'évocation de ce thème ne rentre dans le récit que par accident : tout commence de manière assez crapuleuse à la soirée chez Emmanuel Pélagie; la présence de Sonny, Madame Ramsaran et Agénor Sinéus est l'occasion de raconter des faits divers sur la politique, qui est un tabou aux Antilles, parce que les hommes n'en parlent que pour dénoncer les acteurs :

**« Alors Agénor chaussait ses lunettes, tirait de sa poche des feuilles froissés et se mettait en demeure de lire quelque interminable Lettre Ouverte adressée par tel ou tel citoyen en colère à tel ou tel politicien en place. »**<sup>1160</sup>

L'écriture du discours militant se déploie dans un procès qui démasque les « politiciens » : « *il n'y a jamais eu qu'un seul honnête politicien dans ce pays. C'est Rosan Girard.* »<sup>1161</sup> On peut comprendre pourquoi Emmanuel Pélagis a été victime de la répression politique, de la punition infligée, conséquence de son abnégation qui défie l'administration coloniale :

**« Emmanuel Pélagie avait été frappé, puis arrêté par les forces de l'ordre, lors d'une réunion politique, tenue malgré l'interdiction de la Préfecture. Il passa plusieurs jours à la geôle. Quand il en ressortit, il fut muté, pour des raisons disciplinaires, au centre de Recherche de Rivière au Sel. »**<sup>1162</sup>

La même ardeur politique a conduit Raymonique en prison, sans jamais manifester le moindre remords, la moindre plainte des claustrés : le motif de la prison prouve l'audace du personnage : « *Je suis en prison... mais je vous assure que je suis en prison pour*

---

<sup>1157</sup> Patrick Chamoiseau, *Texaco*, op.cit.

<sup>1158</sup> Raphaël Confiant, *Le Nègre et l'Amiral*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1988.

<sup>1159</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>1160</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 115.

<sup>1161</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1162</sup> *Ibid.*, p. 210.

quelque chose ; et si j'en sors un jour, ce ne sera pas pour me coucher devant un Maître. »<sup>1163</sup> *Traversée de la Mangrove*, c'est le reflet du contexte politique hostile, qui plonge dans le ressentiment de ceux qui réclamaient l'indépendance de la Guadeloupe : « A l'époque, tout le monde pensait que c'était une doctrine dangereuse et interdite. Aujourd'hui tout le monde est communiste ou indépendantisme. »<sup>1164</sup> Les Guadeloupéens, il faut le signaler, n'ont pu réussir à élaborer la même révolution politique que les Haïtiens, à l'époque de Henri Christophe (1767-1820), le roi sanguinaire dont l'autocratie est sans nuance. Son exemple ne sera jamais suivi, même par les plus nationalistes des Guadeloupéens : l'échec est à la dimension de l'illusion. La répression politique, par les autorités, avait réduit au silence les velléités de révolution nationale, c'est ce qu'on découvre, sous l'angle anecdotique dans *Desirada* :

**« Mais les hommes clairs ne manquent pas à la Guadeloupe. Surtout qu'en ce temps-là, à cause des indépendantistes, les rues étaient rempli [sic] de C.R.S. avec leurs matraques. »**<sup>1165</sup>

Jusqu'aux années 90, l'époque des écrivains qui manifestaient et jouaient le rôle intellectuel et politique, n'était pas encore révolue. Au-delà même de ces années, Maryse Condé a été l'un des écrivains antillais les plus lus. Les critiques et les journalistes continuent d'accueillir ses ouvrages avec un enthousiasme qu'on pourrait appliquer à son style. Les faits politiques nourrissent les thèmes qu'elle aborde. L'intention de cette évocation demeure dans l'écriture : les personnages jugent les hommes politiques, analysent les faits politiques et rejettent la politique. Autant dire que Maryse Condé reste l'écrivain antillais qui a le plus analysé la scène politique depuis 1700. Avec *Moi, Tituba sorcière...*, l'écriture dramatise les rapports entre Maître et Esclave, qui aboutissent au conflit politique et à la révolte des esclaves. *Les derniers rois mages* avaient déjà dénoncé l'assimilation politique des royaumes africains. On a vu dans *Desirada* la montée des indépendantistes de la Guadeloupe, et dans *Traversée de la Mangrove* le débat politique que l'auteur a tiré des couches sociales et humaines qu'elles soient instruites, paysannes ou analphabètes, comme actualité bouleversante.

### C. La mise en abyme de formes littéraires antillaises

Une définition préliminaire de la « mise en abyme » peut éclairer l'articulation des formes littéraires dans les romans du corpus. En 1893, dans son *Journal*, André Gide avait dégagé la singularité de l'œuvre littéraire qui, tout en s'écrivant, réfléchit sur son art. Selon une structure en miroir, le personnage raconte ce qu'il est en train de vivre, tout comme le récit conçoit ses rapports avec son auteur, dans une seconde écriture :

**« J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les propositions que de l'ensemble. »**<sup>1166</sup>

<sup>1163</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 127.

<sup>1164</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 143.

<sup>1165</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 152.

La force de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart est de figurer, dans les romans, une projection de leurs conceptions littéraires : la vision du roman antillais dans l'écriture. Les personnages ont le même statut d'écrivain ; mais l'essentiel réside dans le rôle que les vrais écrivains leur prêtent. D'abord, le roman de Francis Sancher, celui que le lecteur est en train de lire, a pour titre *Traversée de la Mangrove*. Ce roman ne sera jamais achevé. C'est le fruit de l'imagination, du désir. Le projet est fixé par son auteur, mais l'œuvre est condamnée à l'oubli, elle ne naîtra pas de la plume de Francis Sancher. Il importe peu que le livre de Francis Sancher ne soit jamais écrit. Le projet littéraire est beaucoup plus significatif que l'œuvre intégralement écrite :

**« -Tu vois, j'écris. Ne me demande pas à quoi ça sert. D'ailleurs, je ne finirais jamais ce livre puisque, avant d'en avoir tracé la première ligne et de savoir ce que je vais y mettre de sang, de rires, de larmes, de peur, d'espoir, enfin de tout ce qui fait qu'un livre est un livre et non une dissertation de raseur, la tête à demi fêlée, j'en ai trouvé le titre : « Traversée de la Mangrove ! »<sup>1167</sup>**

Avec une confiance dans le projet littéraire qui peut étonner, la notion de « particularisme », pierre de touche de « l'esthétique » condéenne, est revendiquée par Francis Sancher. Cette image peut définir la totalité du monde créole et caribéen, symboliser les espoirs et les déceptions des Antillais dans le roman. Aussi cette perspective de l'art romanesque, ne se lit-elle pas dans *Traversée de la Mangrove* ? Le déshabillage psychologique des personnages et le tableau des mœurs sociales, rendent exemplaire le rêve littéraire de Francis Sancher. Ce dernier, dans son roman avorté, instaure donc l'autonomie des couleurs, des images, des tableaux pour concevoir une œuvre littéraire caribéenne. Avec *Les derniers rois mages, Un plat de porc...Pluie et vent...* les ambitions sont différentes. Dans le premier roman, la mise en abyme se déploie dans la biographie ; et dans le second Mariotte donne l'illusion d'écrire sa vie, dans le même roman évoquant son passé, et qui s'ouvre ainsi : « *Si je laissais aller ma plume, je dirais, comme tout le monde : un événement vient de se produire dans ma vie.* »<sup>1168</sup> Mais la réflexion critique sur son art, amène Mariotte à peindre la qualité des thèmes, et la pertinence littéraire de la biographie : « *Je ne puis accorder à tous ces vains sauts de carpe la qualité souveraine d'événement.* »<sup>1169</sup> D'abord, c'est la claustration qui permet d'écrire ; l'enfermement dans l'hospice annonce le début de l'écriture, la naissance de la littérature. Puis, l'isolement plonge l'âme de Mariotte dans les souvenirs qui constituent le thème principal de l'œuvre :

**« Je me sentais à la fois honteuse et désespérée de voir que le passé continuait de grouiller sous ma peau, comme de la vermine dans une maison abandonnée ; que ni le grand âge, ni la résignation ne le désarmaient. »<sup>1170</sup>**

<sup>1166</sup> André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade. », 1948, p. 41.

<sup>1167</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p.192.

<sup>1168</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 11.

<sup>1169</sup> Ibid.

<sup>1170</sup> Ibid, p. 14.

Mais la pérennité des événements biographiques, indispensables à la survie de l'art, s'assure par l'écriture qui défie la mort et s'ouvre sur l'infini :

**« Sans doute la mort elle-même n'arriverait pas à tuer ces instants de ma vie, qui flotteraient au-dessus de moi la nuit... »** <sup>1171</sup>

L'écriture est une seconde vie, un prolongement de l'existence, au-delà de la mort, impuissante à détruire les mots : Francis Sancher l'avait compris, en s'acharnant à finir son roman, pour rendre éternelle sa vie :

**« J'essaie de fixer la vie que je vais perdre avec des mots. Pour moi écrire, c'est le contraire de vivre. C'est mon aveu de sénilité. »** <sup>1172</sup>

*Un plat de porc...* révèle l'écriture auto-critique : Mariotte tourne en dérision son style, pour dénoncer les événements crapuleux et juger sans ménagement son style peu littéraire, mais très original. *Un plat de porc...* tire son dynamisme de la réflexion de la narratrice qui retourne l'ironie contre elle-même :

**« Prise d'un rire intérieur, je saisis le cahier d'écolier sur lequel je trace, en cet instant précis du songe de ma vie, ... des mots sans but, sans poids, sans témoin appréciable, des mots pareils à des bulles de savon qu'envoie au ciel un enfant solitaire... »** <sup>1173</sup>

Pour la première fois, Simone Schwarz-Bart traite un sujet sur la mise en abyme, qu'on ne retrouve ni dans *Pluie et vent...* ni dans *Ti Jean L'horizon*. Cette distinction accordée à *Un plat de porc...* ne découle pas seulement de la rencontre avec André Schwarz-Bart, son mari, avec qui Simone a écrit ce roman ; mais certainement de la rupture de style. Le désir d'explication, dans le roman, du style adopté, s'impose dans *Un plat de porc...* comme une manière gidienne d'affirmer l'authenticité de son art. On ne pourra pas qualifier de mise en abyme les bandes sonores, que les époux Wilnor et Marie-Ange s'envoyaient, pour combler la distance, dans le dernier ouvrage de Simone Schwarz-Bart : *Ton beau Capitaine*. <sup>1174</sup> Un ouvrier agricole, Wilnor, parti travailler dans une île guadeloupéenne, écoute la cassette envoyée par son épouse, Marie-Ange. La cassette s'intitule « Wilnor, mon beau Capitaine » ; elle donne l'écho sonore de la voix attristée de l'épouse, mais elle ne construit pas une structure en miroir.

La disparition de l'auteur des *Derniers rois mages* est synonyme de la naissance du second écrivain, qui relaie Maryse Condé dans les chroniques du passé. Djeré n'écrit pas ses mémoires, mais la biographie du Roi Mage très contesté, dans une série de dix cahiers rangés au fond de l'armoire : « *Les « Cahiers » de Djeré. Là-dessus, il avait essayé de raconter qui était son père et aussi qui était sa mère.* » <sup>1175</sup> Un historien accorderait peu d'importance à cette chronique du Royaume perdu qui draine une limite.

<sup>1171</sup> *Ibid.*

<sup>1172</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 221.

<sup>1173</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 56.

<sup>1174</sup> Simone Schwarz-Bart, *Ton beau Capitaine*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>1175</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 21.

La passion orgueilleuse du fils nostalgique, de la grandeur perdue, suscite cette réaction : l'indifférence de l'entourage insouciant des écrits inutiles. Cette réplique dévoile aussi le style, l'ironie féroce. Autre preuve que Maryse Condé ne pratique pas de la même façon la mise en abyme dans ses romans : la construction des personnages écrivains, intellectuels et professeurs. Après avoir posé dans l'intrigue de *Desirada* le scénario du conflit mère - fille, Maryse Condé intègre l'autobiographie des personnages dans un projet universitaire : Reynalda, Marie-Noëlle et Anthea écrivent chacune une thèse dans le roman, mais c'est la première qui a ouvert cette voie littéraire aux autres :

**« Dans un réduit qui lui servait de bureau, elle tapait des heures durant sur une machine à écrire. A ces moments-là, Ludovic tout content expliquait à Garvey que sa maman travaillait à sa thèse et qu'il ne fallait surtout pas faire de désordre. »**

<sup>1176</sup>

Un personnage atypique rejetée, comme un tabou, cette identité littéraire et intellectuelle : Anthea, personnage qui ne dissimule pas son engagement provenant du féminisme :

**« Anthea n'aimait pas qu'on lui rappelle qu'elle avait commencé sa carrière universitaire en rédigeant une thèse de doctorat sur les romans de Jane Austen. »**<sup>1177</sup>

#### a. Le malentendu de l'écrivain et de la société antillaise

L'art de l'écrivain, celui d'écrire, donne l'impression, comme d'ailleurs en politique, de susciter différents sentiments auprès du public. Précisons la condition de la littérature dans les Antilles. Les écrivains de ces pays proclament leur art, mettent en valeur leur écriture, mais la société revendique sa différence, par le refus de lire les auteurs, par l'attitude féroce de banaliser toute œuvre d'art. Il ne faut pas seulement voir, dans ce malentendu entre écrivain et société, un manque de maturité du public, mais les causes de ce manque, qui relèvent de l'histoire. Les premiers esclaves noirs ne lisaient pas beaucoup. La lecture leur était interdite, bien que quelques esclaves eussent appris à lire en cachette : « *Au temps de la colonie, l'instruction et la connaissance de la langue française étaient réservées à une petite minorité de blancs et de gens de couleur libres.* »

<sup>1178</sup> Ces vieilles habitudes ont survécu aux Antilles ; et elles ont installé un contexte particulier où l'écrivain est incompris. Au-delà de l'incompréhension, l'écrivain, même rejeté, est la victime de toutes les moqueries, la cible des humours les plus tenaces. Il faut poser la question de la légitimité de l'écriture aux Antilles. Les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart prouvent, tour à tour et de façon différente, que les rapports de l'écrivain avec la société ne sont pas étanches : les liens sont exacerbés par des résistances disparates, que beaucoup d'exemples tirés des romans peuvent illustrer. L'attitude que prend Justin dans *Les derniers rois mages* condamne Djeré, l'écrivain de

<sup>1176</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 39.

<sup>1177</sup> *Ibid.*, p. 109. Jane Austen (1775-1817) est un écrivain anglais, qui a donné au roman un caractère moderne, en traitant des détails de la vie quotidienne de la société anglaise et provinciale de classe moyenne.

<sup>1178</sup> Léon-François Hoffmann, « La langue française et le danger états-unien en Haïti », in *Francophonie et identités culturelles*, sous la direction de Christiane Albert, op.cit., pp50-58.

l'histoire royale. Comme un grand crime, l'écriture est dévolue aux feignants, aux paresseux, cette activité littéraire et noble est vivement réprouvée par Spéro :

**« Pourquoi Djeré ne savait-il que s'asseoir derrière la table de la salle à manger, tremper sa plume dans un encrier de verre, griffonner depuis le matin jusqu'à la fin de l'après-midi sur du papier, raturer et le soir, quand il était saoul, raconter des histoires qui n'avaient ni queue ni tête ? »** <sup>1179</sup>

Le jugement de Spéro dénonce les rêveries, qui emportent Djeré dans ses écrits. La sensation qui le reteint longtemps à l'écriture est tacite, alors que la réalité est tout autre, différente des songes de grandeurs passées. Ce qui est fascinant, c'est l'image de destructeur de l'art que revêt Spéro. Il ressemble au fossoyeur de l'écriture, parce que selon ses convictions, les écrivains n'ont jusque là rien apporté aux Antillais, leur service est inutile, il faut les bannir de la société. Contre la rêverie des artistes, Spéro proclame la lucidité qu'il inculquera d'ailleurs à son fils :

**« Il ne lui farcirait pas la tête avec des histoires d'ancêtre royal. Il ne lui lirait pas les cahiers de Djeré. Non ! il lui apprendrait tout de suite à regarder le présent dans les yeux. Quand il en aurait l'âge, il l'emmènerait à la Pointe. »** <sup>1180</sup>

La radicalité des idées conduit Spéro à combattre le métier de l'écrivain, par la satire de son travail. L'interposition de son fils est révélatrice : c'est le futur destructeur de l'art, l'anti-écrivain, le modèle achevé de l'ennemi de la littérature. Spéro a déclaré la guerre aux écrivains, son fils en est l'exécuteur :

**« A son fils, il donnerait un solide métier. Pas de rêvasseries d'artiste- Peintre. Ecrivain. Musicien. Il lui apprendrait à garder les deux pieds sur la terre, à ne pas essayer de changer le monde, car tous ceux qui s'y sont essayés se sont tués à la peine. »** <sup>1181</sup>

L'écriture semble une activité tragique, qui mène à la mort, on l'a déjà vu. Comme la servante de Trace qui se moquait du philosophe tombé dans un puits, en contemplant le ciel, Spéro dénonce, avec une ironie pareille, l'illusion des écrivains : ils sont soupçonnés de vouloir pervertir les sentiments humains. Spéro souhaite élever son fils contre l'art des écrivains :

**« En un mot, il lui apprendrait à vivre la vie du bon côté sans trop de sentiments, sans ambitions ni illusions qui rongent la tête et le cœur. »** <sup>1182</sup>

*Un plat de porc...*, roman passionnant, est à lire comme l'illustration de la démarche pénible du littéraire, de l'écrivain. Le travail d'écriture déclenche en même temps la haine des autres personnages. Sans cesse Mariotte est maudite, épiée, insultée, sans cesse elle est critiquée, quand son inspiration lui permettait d'écrire l'histoire de sa vie. Ce travail impossible de l'écrivain, cette méfiance du public, par une distance blessante, caractérisent le malentendu de l'écrivain et de la société dans *Un plat de porc...*

<sup>1179</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 51.

<sup>1180</sup> *Ibid.*, p301.

<sup>1181</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>1182</sup> *Ibid.*, p. 302.

**« Et je vois les autres rôdant autour de mon cahier, venant s'asseoir à mes côtés, dans le seul but de me chiner par leur présence, comme si les humiliait toute affirmation, aussi même qu'elle soit, patte de mouche...de mon intimité. »**<sup>1183</sup>

L'imagination vertigineuse de Mariotte ne résulte que de cet assaut dont elle est victime, de cette attaque qui singularise la société antillaise, par son pouvoir de démythifier l'écrivain. L'art de ce dernier est loin d'être sacré aux Antilles. Cette habileté ne semble même pas capable de raccorder les individus avec leur culture, de réconcilier les hommes avec la société, parce que la bataille médiatique est perdue d'avance par l'écrivain. Il y a quelque chose de subtile, dans ce jeu entre l'écrivain qui cherche à s'imposer, et la société qui l'exclut : la crise d'identité et la crise littéraire dans la société dont l'art devrait être nonobstant le garant. Bibi, la figure de cette société, est l'ennemie jurée de l'écrivain, ici représenté par Mariotte : « Et tout ça à cause de la Bibi, qui a lancé ce matin sa grande offensive contre mes « écritures ! »<sup>1184</sup> On perçoit à travers cette déclaration, la résignation de l'écrivain, il vend son âme aux diables, parce que ceux qui devraient le protéger, c'est-à-dire l'admirer en le lisant, l'attaquent et le persécutent, comme s'il n'avait pas sa place dans la société des hommes. Toutes les solutions sont possibles, histoire de désarmer les détracteurs de l'art :

**« J'ai bien songer à faire semblant d'écrire des lettres, que je ferais non moins semblant d'envoyer chaque jour, en me rendant à la bibliothèque... Mais ça n'aurait strictement rien changé, car les plus vieux numéros savent que depuis deux ans je ne reçois pas plus de lettres que de visites. »**<sup>1185</sup>

Mariotte symbolise la lutte pour la liberté de l'écrivain antillais, libre enfin de choisir ses thèmes, son style et ses modèles littéraires. Mais cet idéal de l'écriture semble une aberration dans une société qui accueille quelquefois l'écrivain avec beaucoup d'assentiment. Et, l'ambition pour être noble n'en est que plus désolante. Mariotte croyait pouvoir échapper à l'intrusion des « fossoyeurs » de l'écriture. Mais la persistance des adversaires est de sorte qu'elle se détourne, provisoirement, de son art, en rejoignant le camp des ennemis: Mariotte veut détruire son œuvre :

**« Au fond, seule et unique solution : répartir mon travail d'écriture en pavés de six heures ; les mettre sous enveloppe ; les envoyer au diable. »**<sup>1186</sup>

L'œuvre est condamnée à la destruction. Cet avortement artistique soulève des problèmes autour de la littérature antillaise : les tourments de définition, les fonctions différentes de cette littérature, selon les auteurs, le statut de chaque écrivain dans cette littérature : Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart se rapprochent de par leurs thèmes et la façon stylistique de les aborder. Ces auteurs vont même jusqu'à s'interroger sur leur règlement véritable dans la société antillaise, à travers leurs romans. Le résultat est plus que décevant, le divorce est étonnant : les insatisfactions du public, qui demande à la

---

<sup>1183</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 165.

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p.177.

littérature une complaisance, mais la littérature renvoie à la communauté son image négative. Faudrait-il s'interroger sur le rôle incontestable de la littérature dans un pays où sévit la misère morale et sociale ? L'écriture est-elle une priorité dans une région où les besoins primaires se trouvent ailleurs, pas dans la littérature ? Moïse, le Facteur très détesté de *Traversée de la Mangrove*, a trouvé les mots justes pour démontrer la fonction péjorative de l'écrivain aux Antilles :

**« Un écrivain, est-ce donc un fainéant, assis à l'ombre de sa galerie, fixant la crête des montagnes des heures durant pendant que les autres suent leur sueur sous le chaud soleil du Bon Dieu. »**<sup>1187</sup>

Le terme « écrivain » sonne comme un couperet. Leur surprise fut grande, quand les habitants de Rivière au Sel avaient aperçu Francis Sancher qui « *installa une table de bois sur la galerie, posa une machine à écrire et s'assit derrière elle.* »<sup>1188</sup> Ce spectacle leur apparaît étrange, cette activité est bizarre. Ils viennent d'assister à une intrigue sans issue ni explication, à une aventure qu'ils croient insensée. Seul Lucien Evariste méritait le nom d'écrivain, et c'était d'ailleurs par complaisance ironique. Il se croyait être écrivain, bien qu'il n'eût écrit aucun article, aucun roman, aucun récit :

**« La seule personne à qui on donnait ce titre était Lucien Evariste et c'était en grande partie une moquerie. Parce que depuis son retour de Paris, il ne perdait pas une occasion de raconter qu'il travaillait à un roman. »**<sup>1189</sup>

Maryse Condé approfondit la réflexion sur le divorce entre l'écrivain antillais et société créole: en isolant les auteurs, l'écriture est une pratique détestable. Elle ne trouve pas de répondant collectif. Emile Etienne, le personnage qui prétendait être un historien, avait publié une « *brochure que personne n'avait lue* »<sup>1190</sup> *« Parlons de Petit Bourg »*. Autre détail qui prouve le refus de la lecture, le dialogue des personnages. A la question d'Agénor Siméus : « *Tu as lu le dernier numéro du Magazine Caraïbe ?* »<sup>1191</sup> Emmanuel ne soigne pas son vocabulaire pour répondre à cette interrogation, qui tue dans le contexte des romans : « *Tu sais bien que je ne lus pas ces couillonades-là !* »<sup>1192</sup> Un dessein de l'auteur se dégage de ce malentendu symbolique : privilégier le goût de la lecture, comme affirmation de l'identité littéraire et culturelle ; les écrivains sont fidèles à leur mission d'éveilleurs de consciences. L'auteur joue sur cette possibilité de susciter l'intérêt du public, de modifier les habitudes. Ce dessein est aussi une vérité sur les écrivains : ils doivent toucher le public, en abordant des sujets intéressants. Cette réconciliation, pour être effective, doit engendrer une « esthétique antillaise ». Parce que

<sup>1187</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 38.

<sup>1188</sup> Ibid., p. 38.

<sup>1189</sup> Ibid., p. 38.

<sup>1190</sup> Ibid., p. 25.

<sup>1191</sup> Ibid., p. 115.

<sup>1192</sup> Ibid.

l'écrivain antillais, on l'a vu au début du travail, est le porte-parole de sa société, il véhicule ses idéaux, espoirs, déceptions, préoccupations.

### **b. L'écrivain antillais à la recherche d'une « écriture »**

Il ne s'agit pas ici d'analyser la création littéraire des auteurs antillais ; mais bien plus tôt du tâtonnement des personnages. Ces derniers réfléchissent sur diverses écritures, sur différents styles. Et dans les romans, ces héros posent le débat perpétuel sur la question de l'écriture. A l'émergence de la littérature antillaise, correspond une discussion littéraire interne, qui se joue dans les romans, et qui vise à la réhabilitation de ces belles-lettres : le style des écrivains est concerné. Le rêve de créer une forme littéraire poursuit chaque personnage écrivain des romans. Et plus ces « écrivains de papier » s'élèvent dans l'espace romanesque, plus les œuvres tiennent lieu d'invention de formes littéraires caribéennes. D'où les hésitations des personnages, qui n'arrivent pas à écrire, partagés qu'ils sont entre des choix différents. Certains ne devraient pas s'appeler créateurs mais critiques, terme qui leur convient bien : ils abandonnent l'écriture sinon pour réfléchir sur l'utilisation du créole, du moins juger la langue d'écriture. Les plus critiques soutiennent l'abandon des thèmes désuets qui ne sont plus à la mode. Ces personnages comblent leurs lacunes d'écrivains en feignant d'être des critiques littéraires. On pourrait justifier une telle affirmation, en dégagant dans chaque roman la recherche esthétique engagée par les personnages écrivains. Cette recherche littéraire dans les textes du corpus offre l'avantage de mettre en évidence le roman antillais. Pour réaliser ce désir, Maryse Condé rend typique l'hésitation de Lucien Evariste entre deux thématiques, comme si l'écrivain devrait être prudent et pertinent dans ses choix littéraires : « *Il n'arrivait à rien, hésitant entre une fresque historique retraçant les hauts faits des Nèg mawon, et une chronique romancée de la grande insurrection du sud de 1837.* »<sup>1193</sup>

L'exaltation des hauts faits et gestes des esclaves insoumis, fugitifs, la relation des événements de l'héroïsme historique, relèvent de l'écriture patriote que Maryse Condé avait reprochée ironiquement à son personnage Djeré des *Derniers rois mages*. En reconstituant l'héroïsme dans la littérature, Lucien Evariste cherche à réintroduire la grandeur humaine dans les écrits antillais. L'écriture de l'héroïsme n'a pas disparu dans les romans. Au contraire, elle revient dans les combats menés par Tituba, Télumée, Marie-Noëlle. Mais pour Lucien Evariste, la littérature est d'abord et avant tout la nostalgie du passé légendaire. L'écriture qu'il prône est l'approche « pathologique » de l'histoire des Caraïbes. Elle analyse, avec mélancolie, l'identité historiquement perdue. Lucien Evariste revendique l'héroïsme des Ancêtres. Cette ivresse littéraire le conduit, à défaut de pouvoir écrire, à animer des émissions de la radio locale, la « *Radyo Kon Lambi* ». Sacré éditorialiste, Lucien ne fait pas preuve de modestie, quand il s'agit d'évoquer des figures du passé. Il a trouvé les mots justes en appelant son émission « *Moun an tan lontan* », expression qui veut dire « figures d'autrefois » :

**« Il contait la vie des héros, martyrs, patriotes, leaders, grandes figures disparues de mort naturelle et plus souvent de mort violente qui avaient bataillé pour que se lèvent debout et marchent les damnés de la terre. »**<sup>1194</sup>

<sup>1193</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 218.

Mais la prétention de Lucien Evariste et son ambition démesurée, prennent une envergure : Ce « héros » de la littérature antillaise consulte ses amis. Leurs avis révèlent moins la pertinence du discours littéraire que l'ironie envers un personnage qui peut apporter, à sa façon, une pierre à l'édifice littéraire du pays :

**« Ses amis patriotes, abondamment consultés étaient aussi hésitants, les uns penchant pour les Nèg mawon, les autres pour la révolte du Sud, mais tous le sommaient d'écrire dans sa langue maternelle, c'est-à-dire le créole. »**<sup>1195</sup>

Une caractéristique du roman antillais, déjà analysée, réapparaît : la langue créole comme machine d'écriture. Quelle serait la place du créole dans l'ensemble des romans de Maryse Condé, pour que les amis de Lucien lui suggèrent de recourir au créole dans ses « écrits » ? Parmi les romans de cet auteur, aucun ne révèle une écriture intégrale du créole ; contrairement à Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, qui utilisent le créole comme langue littéraire. Le style dans les romans de Maryse Condé permet d'avancer que cet auteur ne privilégie pas le créole dans la littérature, elle continue d'admirer sa langue maternelle. Et même Marie-Noëlle, l'héroïne de *Desirada*, bien qu'elle soit instruite et intellectuelle, estime profondément le créole :

**« C'est en créole qu'ils échangeaient leurs plaisanteries. Le créole ? C'était pour elle langue oubliée, celle qui avait donné forme à un monde auquel elle n'appartenait pas et dont, par moments, elle avait la nostalgie. »**<sup>1196</sup>

Le roman créole apparaît vertigineux à Maryse Condé. La lecture des textes en créole paraît aussi dégoûtante et déroutante à certains lecteurs. Il faut viser un public plus large, concernant la littérature antillaise. Pour éviter les problèmes d'expansion et de réception des Lettres créoles, Maryse Condé semble mettre à distance cette langue, au privilège d'un certain français, qui exprime à l'arrivée des réalités créoles et symboliques de l'univers antillais :

**« [Bonne-Maman] avait commencé son récit en créole. Puis, elle avait remarqué que Marie-Noëlle se perdait, avait de la difficulté à la suivre. Aussi, elle avait pris son français d'école, rouillé, appliqué, avec ça et là une faute de syntaxe lourde comme un coup de roche. »**<sup>1197</sup>

La littérature antillaise d'expression créole n'existe que par rapport à ce jeu d'oppositions des personnages. La mise en abyme brise l'interprétation littéraire du créole fournie par Patrick Chamoiseau. Elle dénonce également l'illusion de la littérature antillaise qui s'écrit spécifiquement en français. Il s'agit du graphisme en créole, analysé implicitement par Maryse Condé comme forme de complaisance à sa propre culture, à sa propre langue. L'exemple que prend Bonne-Maman dans *Desirada* est révélateur du registre créole dans la littérature antillaise. *Traversée de la Mangrove* met à distance le projet de Lucien d'écrire un roman exclusivement en français. La distance vis-à-vis du français suggère

<sup>1194</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>1195</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>1196</sup> Maryse Condé, *Desirada*, p. 148.

<sup>1197</sup> *Ibid.*, p. 160.

une forme littéraire :

**« Lucien Evariste, ce roman-là est-il bien guadeloupéen ?**

- *Il est écrit en français.*

- Quel français ? As-tu pensé en l'écrivant à la langue de ta mère, le créole ?

As-tu comme le talentueux Martiniquais, Patrick Chamoiseau, déconstruit le français-français ? »<sup>1198</sup>

Pourquoi cet usage littéraire du créole suscite-il un tel engouement dans les romans ? L'écrivain antillais aurait-il la maîtrise totale de son imagination littéraire ? Il pourrait évoquer toutes les histoires, décrire toutes les légendes, sans confronter l'obstacle linguistique, pouvant bloquer l'imagination littéraire. Parce qu'enfin, l'écrivain antillais voit dans le créole, sa langue maternelle, non pas une pureté littéraire, mais la traduction profonde de toutes les stratégies littéraires et orales. Le roman guadeloupéen n'est pas seulement écrit en créole ni spécifiquement en français, c'est un roman écrit dans un style métissé. Pour comprendre cette recherche de l'écriture métissée, il faut souligner les obsessions qui s'exposent en tableaux organisés dans *Un plat de porc...* Mariotte annonce ses thèmes et justifie son style. Elle peut commenter les contenus et la forme de ce roman en gestation, qui pourrait préfigurer le « roman antillais ». Quatre caractéristiques se dégagent de ce roman enchâssé dans celui qui le contient : deux grands thèmes correspondant à deux styles. D'abord, Mariotte a rejoint, avec Lucien Evariste, le camp des patriotes, et c'est pour parler des Antilles : « ...Parler aux miens, à cette femme comme moi que je cherchais sur la terre et dans les livres, à ce nègre comme moi, à ce jaune, à cet Arabe... »<sup>1199</sup> Cette forme d'écriture de soi semble trop sobre, trop mesurée pour dénoncer l'histoire coloniale. Elle n'abandonne l'écriture autobiographique que pour aborder une nouvelle thématique : plus engagée, plus satirique et moins humaniste :

**« Crever la panse des Blancs et leur plonger le nez dans ce parfum qui monte d'eux !... »**<sup>1200</sup>

Les styles se succèdent, aussi différents que les thèmes. La simplicité et la clarté de du langage littéraire, comme héritage de la voix classique, intéresse profondément Mariotte :

**« J'avais reçu une instruction appropriée : pour les gens de couleur j'aurais employé une langue simple et tendre, fluide comme le miel rose de tamarinier. »**

<sup>1201</sup>

Mais ce projet est défié par la revanche que l'auteur prend sur les premiers écrivains antillais, et par le style classique et français qui ne coïncide pas absolument avec la littérature antillaise :

**« Et pour les Blancs j'aurais écrasé le beau style à coups de talons !... plongé la**

---

<sup>1198</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 228.

<sup>1199</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 179.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>1201</sup> *Ibid.*

***distinction dans la boue ! Pas de beauté de lézard, dont la queue vous reste dans la main ! Mais de beauté d'anguille ! »***<sup>1202</sup>

Cette recherche de l'écriture créole n'est pas figée dans un seul style, dans une seule thématique. C'est la quête des possibilités qui se présente au personnage, la figure indéniable de l'écrivain insatisfait, à la recherche du nouveau, de la beauté artistique. Ces sensations incontrôlées du personnage écrivain, prouvent le style créole qui obsède les écrivains antillais. Ces derniers n'ont-ils pas penser autrement « l'écriture antillaise », à travers romans, articles, journaux, colloques, séminaires. Car le désir de pratiquer le créole a pour conséquence la crise littéraire aux Antilles. André Schwarz-Bart dans le *Figaro*, ne déclare pas son amour pour sa femme, mais il glorifie le style créole de Simone, son épouse :

***« Ma femme a choisi de se retrouver dans la langue créole qui est celle de ses personnages - au risque de perdre certaines de ses attaches avec la langue française. Son œuvre, de style parlé, y gagne sans doute en recherche intérieure ce qu'elle y perd au point de vue d'une certaine clarté occidentale - trop souvent mutilatrice, lit de Procuste du cœur, si j'ose aussi m'exprimer. »***<sup>1203</sup>

La première conséquence qu'il importe d'analyser, c'est le retour anaphorique du style créole dans l'ensemble des romans de Simone Schwarz-Bart : *Ti Jean L'horizon* décline l'épopée créole, *Pluie et vent...* magnifie le style parlé, *Un plat de porc...* témoigne de l'inspiration libre, de l'expression incontrôlable d'une femme créole. Mais, par la mise en abyme, c'est *Un plat de porc...* qui donne au créole ses lettres de noblesse. Ce roman est un chef-d'œuvre de Simone Schwarz-Bart. Autre particularité de la recherche littéraire dans les romans : le talent du jeune musicien noir Alan Rowell dans *Les derniers rois mages*, rendu célèbre par sa tournée dans le Sud de l'Amérique. Le mérite littéraire de ce musicien, passionné de jazz, est d'avoir chanté les poèmes de Rita Coblens. C'est parce que la musique est mise en relation avec la littérature que *Les derniers rois mages* évoquent une nouvelle forme d'écriture possible. La chanson est la ruse qui représente allégoriquement la vérité : Alan Rowel est un critique littéraire. Sa conception théorique du roman suggère celle des auteurs antillais sur les questions de style. Et son article frappe par le traitement singulier du « style antillais » :

***« L'article s'accompagnait d'une interview où Alan répondait avec beaucoup d'irrévérence aux sempiternelles questions ampoulées des journalistes sur la mission de l'artiste et le sens de son art, le rapport à la tradition, le lien avec l'Afrique mère. »***<sup>1204</sup>

La fable de l'Afrique mère dans *Les derniers rois mages*, c'est la manière de s'éloigner de la tradition qui gêne Maryse Condé, parce qu'elle ne répond pas à ses préoccupations littéraires, qui s'ouvrent sur l'universel. Les thèmes ne sont pas canalisés ni canonisés, les styles ne se singularisent que pour aboutir à la diversité. On peut imaginer le musicien Alan Rowell comme le double de l'auteur, qui prête à l'artiste son esprit critique, son

<sup>1202</sup> *Ibid.*

<sup>1203</sup> *Le Figaro littéraire, Paris, n° 1084, 26 Janvier, 1967, p.8.*

<sup>1204</sup> *Maryse Condé, Les derniers rois mages, p. 188.*

indépendance littéraire. Cette similitude démontre des personnages qui jouent à la comédie littéraire, en parodiant les écrivains antillais. L'auteur, Maryse Condé, révolutionne la littérature antillaise. Daniel Maximin disait de Maryse Condé qu'elle « est l'eau toujours vive à l'ombre du volcan »<sup>1205</sup>. Avec Maryse Condé, remarquent Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, « le miroir africain dans lequel se regardent nos intellectuels antillais s'est brisé. »<sup>1206</sup> Djeré donne l'impression de ne pas avoir une place dans l'espace romanesque condéen, et le musicien Alan Rowell l'enfoncé dans cette situation indésirable. Il faut préciser que Maryse Condé ne rejette pas l'écriture de l'Afrique, mais elle en dénonce les stéréotypes, pour le privilège d'un débat littéraire ouvert que Lucien Evariste semble comprendre :

**« Lucien bondit, songeant à Alejo Carpentier et José Lima et se voyant déjà discutant style, technique narrative, utilisation de l'oralité dans l'écriture. »**<sup>1207</sup>

Au vrai, le débat entre les écrivains antillais n'existe pas, préoccupés qu'ils sont par d'autres activités culturelles et littéraires. Maryse Condé invente ce débat dans *Traversée de la Mangrove*, comme si elle revendiquait le dialogue littéraire entre les différents auteurs de son pays :

**« En temps normal, pareilles discussions étaient impossibles, les quelques écrivains guadeloupéens passent le plus clair de leur temps à pérorer sur la culture antillaise à Los Angeles et à Barkley. »**<sup>1208</sup>

Une autre qualité de la recherche littéraire dans les romans, consiste à donner une fonction littéraire aux personnages féminins : l'engagement de ses personnages ne doit pas laisser oublier que les femmes constituent une société à part. Elles s'approprient, dans les romans, les rôles de l'écrivain. Mais pourquoi les personnages féminins revendiquent-ils le féminisme, alors que dans la réalité les auteurs refusent de l'être ? Parce que ces personnages, comme Télumée, Tituba, Reynalda, Mira et Anthea, véhiculent des idéaux que les auteurs érigent en style littéraire. On précisera dans *Desirada* l'exemple d'un personnage célèbre: Anthea a très tôt rectifié ses erreurs, au temps des passions littéraires sur le féminisme :

**« C'était une erreur de jeunesse dont elle s'était rachetée en devenant la meilleure spécialiste des récits de femmes esclaves du début du XIXe siècle. Elle avait aussi abondamment écrit sur Nella Larsen, Zora Neale Hurston, et elle était reconnue comme la plus acerbe des plus féministes de la Côte Est. »**<sup>1209</sup>

Anthea découvre qu'elle baignait dans l'illusion de la littérature féministe. Car Maryse Condé n'a jamais cru au féminisme, bien qu'elle soit l'emblème de la lutte pour la liberté

---

<sup>1205</sup> In *Maryse Condé : une nomade inconvenante*, op.cit., p. 19.

<sup>1206</sup> Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créole : Tracées antillaises et Continentales de la littérature, 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991

<sup>1207</sup> *Maryse Condé, Traversée de la Mangrove*, p. 219.

<sup>1208</sup> *Ibid.*

<sup>1209</sup> *Maryse Condé, Desirada*, p. 109.

des femmes opprimées aux Antilles. Antoine Compagnon qui l'avait rencontrée à l'Université de Californie à Barkley, reconnaît de n'avoir jamais vu auparavant un écrivain « *aussi incorrect que Maryse, aussi indifférent aux codes, conventions et catéchismes, d'où qu'ils viennent.* »<sup>1210</sup> L'obsession d'Anthea, qui idéalisait les auteurs féministes, est la parodie du féminisme, de ses prétentions littéraires. Cette distance que l'auteur creuse est illustrée par Spéro, figure de l'anti-féminisme dans *Les derniers rois mages*. Bien qu'il fût un grand lecteur, Spéro ne lisait pas les livres d'Alice Walker, écrivain américain à qui on a accordé l'expression « womanist », parce qu'elle représentait le féminisme afro-américain : « [...] *ce roman que Spéro n'avait pas lu, car il ne lisait jamais de livres de femmes, sachant par avance ce qu'il allait y trouver.* »<sup>1211</sup> Et pour Maryse Condé, le féminisme est un faux débat, un scandale littéraire, ses personnages n'arrêteront jamais de tergiverser sur cette question, à l'image de Hester qui rêvait d'écrire en tant que femme :

**« Je voudrais écrire un livre, mais hélas ! Les femmes n'écrivent pas ! Ce sont seulement les hommes qui nous assomment de leur prose. »**<sup>1212</sup>

Son rêve n'est pas seulement d'écrire, mais d'écrire au nom des femmes, et pour réaliser ce désir, elle pousse le féminisme jusqu'à ses extrêmes limites :

**« Oui, je voudrais écrire un livre où j'exposerais le modèle d'une société gouvernée, administrée par les femmes ! Nous donnerions notre nom à nos enfants, nous les élèverons seules... »**<sup>1213</sup>

En conséquence, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart consacrent à leurs personnages des dimensions littéraires. Plus les auteurs dressent la peinture morale, intellectuelle et culturelle des personnages, plus on s'aperçoit de la composante littéraire qui dessine la figure de tous les personnages : autobiographie avec Télumée, portraits féministes avec Hester, écriture de l'histoire antillaise avec Emile Etienne, l'historien sans manuscrit à son nom, utilisation de l'oralité par Maïari dans *Ti Jean L'horizon*. Ces exemples prouvent que les auteurs ont représenté leur propre image dans les romans. La littérature antillaise offre le cadre de l'auto-analyse, l'écriture a pour objet elle-même. C'est dans cette orientation qu'il faut comprendre « *L'épreuve du miroir* » de Roger Toumson, qui explique le jeu des reflets et des images dans la littérature antillaise :

**« Cessant d'interpréter le réel, la littérature antillaise se sait désormais apte, au terme de sa maturation, à s'interroger sur-elle, devient son propre objet. Elle commente la transformation de l'univers des valeurs, redéfinit la quête identitaire et son objet. »**<sup>1214</sup>

Les écrivains antillais se reflètent au miroir de leur écriture : ces auteurs recherchent en

<sup>1210</sup> Antoine Compagnon, « La tête », *Maryse Condé : une nomade inconvenante*, op.cit., pp. 25-28.

<sup>1211</sup> Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, p. 291.

<sup>1212</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>1213</sup> *Ibid.*

<sup>1214</sup> Roger Toumson, « *L'épreuve du miroir* », in *La grande encyclopédie de la Caraïbe*, SANOLI, t. 10, p. 25.

eux-mêmes les ornements de leur littérature, ils sont d'autre part à la recherche d'une « grimoire » qu'ils feignent en la mettant en abyme ; un examen troublé par la hantise des styles qui perturbent les personnages écrivains.

### c. La recherche de formes littéraires antillaises libres

L'une des particularités de l'écriture dans les romans serait l'affirmation, involontaire et recherchée à la fois, de la littérature « autonome ». C'est dans l'écriture qu'il faut l'imaginer. Et hors de la création littéraire et des structures symboliques, cette liberté de la littérature antillaise ne serait pas pensable. Elle s'envisage et s'exprime dans les romans : à cette condition que l'écriture présente des réflexions d'auteurs, des formes narratives précises, des parallélismes symboliques avec d'autres romans antillais ; mais aussi des mélanges narratifs et de style, qui permettent de penser à l'autorité littéraire que revendiquent Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. C'était prendre pour l'indépendance et la décolonisation de la littérature antillaise que de libérer tous les styles possibles et imaginables : les auteurs s'accordent pour faire de l'écriture une liberté, et des romans un Art poétique créole et antillais. Il ne faudrait pas aller jusqu'à ériger cette technique d'écriture en règle littéraire ; et imposer à tous les écrivains antillais l'obligation de se plier à ces règles d'écriture. Nos auteurs n'ont pas cherché à imposer des styles, à ériger le procédé littéraire approprié au roman antillais. Et à construire des exemples qui parachèvent la littérature antillaise. Mais ces deux auteurs ont réussi à imposer des romans édifiants, à construire des fictions spécifiques, et à créer des œuvres dont les caractéristiques annoncent les couleurs de la littérature « tyrannique ». Cette littérature-là est antillaise. Elle porte les empreintes stylistiques des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart.

Leurs romans présentent des particularités qui s'ouvrent sur le contexte littéraire antillais. Car c'est l'ouverture qui est directement concernée par la création dans les romans. Mais cette ouverture, la plus grande caractéristique, déplace les romans vers la vision générale de la littérature antillaise. La création littéraire devrait se concevoir comme la mise en parallèle des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart avec la littérature antillaise. Leurs romans ont épuisé presque tous les thèmes qui traversent la littérature antillaise ; tous les styles qui permettent d'avancer que les auteurs ont offert à la littérature antillaise des chefs-d'œuvre. *Traversée de la Mangrove, Pluie et vent...*, *Moi, Tituba sorcière...*, *Un plat de porc...*, *Les derniers rois mages* ne sont pas des *best sellers*, mais ces romans prouvent ce qu'est la littérature antillaise. Et les caractéristiques de leur écriture métissée, renouvelée à chaque lecture, reprennent la Négritude de Césaire, mais créolisée, la théorie du « Chaos Monde » d'Edouard Glissant, cependant réadaptée par l'ouverture des espaces romanesques, la construction de personnages d'origines ethniques multiples. Mais aussi par la transcription de la parole créole que défend Patrick Chamoiseau, dépassée dans le style de *Un plat de porc...* qui imite le créole en faisant la parodie du langage populaire :

**« Un froid étrange, lointain, qui ne semblait pas de ce monde : venu du fond de l'espace, des étoiles, peut-être, qui me déchiraient comme des épingles au travers de la couverture, dérisoire, des nuages dont s'entourait la Terre... Froid de poisson mort, voilà ; de viande prise dans la glace d'un Frigidaire : jusqu'à**

**mes cheveux blancs qui me faisaient souffrir, à les voir, en esprit, devenus semblables à des fils de givre, pendant à des branches d'arbres... Il fallait retourner à l'hospice : vite...Mais voilà-t-y pas qu'au lieu de rebrousser chemin, la folle s'en va jusqu'au coin de la rue et regarde le secteur interdit, avec l'espoir et la crainte de voir, même de loin, un être humain qui serait antillais ? »**<sup>1215</sup>

Cette narration, dans la construction éclatée, reconduit les « gouffres » et les « merveilles » de l'écriture, le style opaque se mêle à l'innovation. Et la liberté de l'auteur est complice du délire verbal, car après tout « *la francophonie, c'est le courage qu'auront les Français de savoir que les hommes font l'amour avec leur langue. Toute langue est le premier lieu de la liberté.* »<sup>1216</sup>. La fantaisie dans *Un plat de porc...* témoigne de cette hallucination du personnage, qui sort victorieuse de la condition paysanne, du statut d'illettré. Qu'advierait-il à la littérature, si elle s'effectue sous la plume des « analphabètes » ? L'œuvre, rebelle à la beauté classique, sort encore plus belle, quand elle est le fruit imaginaire de Mariotte, Télumée, Nina. Des femmes écrivent, et elles ne tiennent pas compte de leur « ignorance », qu'attestent des auteurs indociles à certaines normes d'écriture. La littérature devient une affaire commune, populaire, sa propagation semble significative: les écrivains imitent le style oral des femmes paysannes, qui à leur tour deviennent des écrivains « maladroits », grossiers, par l'épanchement naturel des idées, leur écriture est subite, spontanée, naturelle et autonome. Mais, il faut comprendre la préoccupation de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart: l'écrivain doit porter en lui toutes les sensibilités, et sa réincarnation en chaque individu vulgarise l'écriture. Cette communion dans l'art, est une des caractéristiques de l'autonomie littéraire que réclament les auteurs, parce que la société produit la littérature. La parole est partagée, sans conflit de langage, si c'est l'écrivain qui la distribue, qui investit d'un pouvoir littéraire tous les personnages représentant toutes les couches humaines. Entre Télumée et Simone Schwarz-Bart disparaissent les frontières qui séparent le personnage de son auteur. Le premier demande un soulagement à la littérature, tandis que le second dote son personnage d'un talent d'écrivain, qui ne peut surpasser sa condition paysanne. Situation triviale et littérature se conjuguent, de sorte que Télumée et Simone inversent les rôles en sachant garder chacune les origines et les statuts. La raison est simple pour l'auteur : écrire aux Antilles, c'est donner la voix aux êtres humains, aux habitants du pays, et faire semblant d'imiter leur expression orale, quelle qu'elle soit. Alors qu'elle appartient à ce pays, la littérature antillaise manifeste son autonomie par l'affirmation des voix, surtout celle des femmes comme Télumée, écrivain à sa manière, et au talent lyrique :

**« La lueur du fanal déclinait, grand-mère se confondait avec le soir et Elie nous saluait, l'air inquiet, regardait la nuit au-dehors, su la route, et soudain prenait ses jambes à son cou pour s'engouffrer dans la boutique de père Abel. Nous n'avions pas bougé, grand-mère et moi, et sa voix insolite, dans l'ombre, tandis qu'elle commençait à me faire les nattes... si grand que soit le mal, l'homme doit se faire encore plus grand. »**<sup>1217</sup>

<sup>1215</sup> Simone Schwarz-Bart, *Un plat de porc...*, p. 157.

<sup>1216</sup> Pierre Dumont, *L'interculturel dans l'espace francophone*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 28.

<sup>1217</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent...*, p. 82.

L'observation de la nature accompagne les évocations d'une vie malheureuse, l'existence du personnage qui raconte in extremis la société antillaise dans le roman. Le style poétique prouve que l'interlocuteur n'est pas isolé dans cette entreprise ; l'auteur est omniprésent, et c'est exactement pour sortir la société dans le silence et la faire entrer dans la littérature qui est son image, son miroir. Quel antillais ne se retrouverait-il pas dans les souvenirs poignants de Télumée, mêlés de sensations confuses de la nature, celle des îles ?

**« Toutes les rivières, même les plus éclatantes, celles qui prennent le soleil dans leur courant, toutes les rivières descendent dans la mer et se noient. Et la vie attend l'homme comme la mer attend la rivière. On peut prendre méandre sur méandre, tourner, contourner, s'insinuer dans la terre, vos méandres vous appartiennent mais la vie est là, patiente, sans commencement et sans fin, à vous attendre, pareille à l'océan. »**<sup>1218</sup>

Mais la lassitude de la vie s'efface vite, et c'est l'enchaînement des souvenirs, cette fois-ci de l'école primaire, qui brouille les pistes d'identification entre l'auteur, Simone, et le personnage, Télumée. Dès le bas âge, dès la petite enfance, cet écrivain a reçu une solide éducation à l'école française, cet enseignement devient traditionnel et culturel pour Télumée, et dans le roman, c'est elle qui s'approprie les deux éducations :

**« Nous étions un peu en dehors du monde, petites sources que l'école endiguait en un bassin, nous préservant des soleils violents et des pluies torrentielles. Nous étions à l'abri, apprenant à lire, à signer notre nom, à respecter les couleurs de la France, notre mère, à vénérer sa grandeur et sa majesté, sa noblesse, sa gloire qui remontaient au commencement des temps, lorsque que nous n'étions encore que des singes à queue coupée. »**<sup>1219</sup>

L'autonomie littéraire consiste à voir dans les œuvres de Maryse Condé un jeu de l'écriture, un miroir de la littérature antillaise ; l'auteur laisse aux personnages le soin d'écrire cette littérature. Sans le savoir, les personnages de *Traversée de la Mangrove* sont des littéraires, des écrivains, et, à leur façon, ils traitent des sujets qui touchent à leur milieu. Leurs préoccupations, c'est la littérature, leur divertissement, c'est de raconter des histoires, quand on sait que leur parole est transcrite par l'auteur. Les énervements de Sonny, un enfant troublé par la mort, appartiennent à un registre de contes guadeloupéens pour enfant. Car la littérature de l'enfance apparaît bien dans *Traversée de la Mangrove*, comme si Maryse Condé refusait la classification des genres, des modes, des sujets, la séparation des motifs :

**« Les yeux fixés sur le cercueil, Sonny exprima par une chanson la peine qui débordait de son cœur. Sa mère assise à sa droite lui pressa fermement la main et il s'efforça de retenir les sons de sa douleur. Aux alentours, les gens se demandèrent une fois de plus pourquoi Dodose n'avait pas laissé à la maison ce malheureux garçon qui troublait les enfants et effrayait les femmes enceintes. »**

1220

<sup>1218</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>1219</sup> *Ibid.*

<sup>1220</sup> Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, p. 111.

---

L'enfance révèle une littérature, mais ce n'est pas pour le plaisir de Sonny ; c'est pour la participation du personnage au récit, pour la figure littéraire que représente l'enfant, le retour aux sources, la tentation de l'innocence et le désir de sortir du « catalogue » des genres et des romans. Qui aurait cru que *Traversée de la Mangrove*, qui s'ouvre sur une note de l'auteur et s'achève sur une divagation de Xantippe, porterait la mention de la littérature de jeunesse, les symboles d'un conte qui terrorise les enfants créoles ? Et qui aurait deviné ces glissements symboliques dans ce roman, aux apparences modernes, et comparable aux grands récits classiques de la Littérature ? L'enterrement est ennuyeux et pathétique pour les enfants, et Sonny, jeune héros éploré, exorcise sa peine par des mots, par la littérature, par des chansons tristes qui explorent le registre du conte créole, de l'éducation des enfants. L'auteur échappe à la tentation de la littérature de jeunesse, dans *Traversée de la Mangrove* : le rôle central de Sonny ouvre le roman sur le conte, et la brièveté de cette évocation est une parenthèse qui multiplie les genres littéraires dans le roman antillais. C'était prendre pour des formes littéraires libres le fait que, dans un roman, s'affrontent et s'enchevêtrent des écritures, des thèmes et des styles, qui symbolisent la littérature antillaise et caribéenne.



## CONCLUSION GENERALE

Comme enquête littéraire, notre travail, dès le début, cherche à prouver l'identité créole qui s'enfonce dans les romans antillais de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, selon une approche comparée. Dans cette recherche, les marques de l'écriture métissée sont indispensables, et il a fallu d'abord les repérer puis les analyser, pour aboutir aux rapports entre l'écriture et l'identité. Il semblait moins évident d'établir, conjointement, les rapports entre les deux notions articulant le sujet général que d'analyser, successivement, leurs particularités dans les œuvres retenues. Cette dernière solution paraît combler les lacunes de l'analyse qui se fonderait sur des rapprochements, simultanés et concomitants, ne pouvant illustrer ni les caractéristiques de l'identité créole ni les formes de l'écriture métissée. La méthode d'analyse adoptée, reprenant presque le titre de la thèse, « identité créole et écriture métissée », présente bien des parallélismes qui rompent la singularité de l'approche, celle-ci se fondant sur des relations de cause à effet, entre l'écriture métissée et l'identité créole. Cette dernière, puisqu'elle transforme et dépasse en fin du compte l'univers insulaire, préfigure l'écriture métissée qui symbolise à son tour les diverses thématiques identitaires. Au vrai, dans les textes littéraires étudiés, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart n'établissent pas de distinctions entre vision de la société et formes narratives dans leur art créole. C'est dans cette optique que nous avons entrepris l'enquête pour parvenir à déceler les occurrences de l'identité créole et les subtilités de l'écriture métissée dans les ouvrages étudiés. Mais dans la littérature antillaise, la thématique de l'identité est récurrente, elle se renouvelle dans les textes, depuis les premières œuvres produites par des esclaves, affranchis et instruits, durant la période de l'esclavage.<sup>1221</sup> Les écrivains des Caraïbes n'ont fait jusque là que traduire et

décrire des préoccupations identitaires, déchiffrables dans presque tous les romans francophones, en témoignent les quelques références de romans antillais, en dehors des textes du corpus. L'identité antillaise, thème vaste, général, à la limite sujet immense, présente des tiroirs aussi importants qu'ils s'entrecroisent et se confondent perpétuellement, au point de caractériser le roman antillais francophone. Aussi avons-nous adjoint à ce problème littéraire, qui oppose et enchante les écrivains antillais, l'écriture métissée, sujet plutôt nouveau, eu égard au style propre défendu par chaque auteur. Le thème de l'identité, réduit à la dimension créole, est justifié par l'écriture métissée qui ne concerne pas tous les auteurs antillais. Et, même si tel était le phénomène, elle serait l'entreprise personnelle n'engageant que l'écrivain face à la langue, la culture et la littérature. Les exemples de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont prouvé qu'on pouvait être écrivain aux Antilles en réadaptant les thèmes identitaires dans l'écriture qui spécifie et précise les possibilités nombreuses qu'offre la créolité. L'objet étudié ne se résume pas seulement aux romans du corpus, mais s'étend sur l'expérience du constat de départ, « identité créole et écriture métissée », en rapport avec des œuvres de fiction. Une telle démarche pourrait, dans le cadre d'une thèse, posait des problèmes d'analyse, si l'on tiendrait compte de l'étroitesse du corpus principal, sept romans au total. Mais ce choix nous semble remarquable : le travail est orienté vers d'autres directions qu'on peut juger, au dénouement des trois parties, littéraires, parce que forgeant l'argument sur l'analyse et le rapprochement des textes du corpus. Ce chemin parcouru est une manière de déjouer l'analyse idéologique, et même de contourner les approches théoriques du roman antillais, que d'aucuns ont situé entre l'assimilation, la négritude et l'antillanité.<sup>1222</sup> Selon notre démarche, la créolité ne fonde pas les pistes de lecture des romans du corpus, bien que les exemples cités d'autres écrivains antillais, à l'image de Patrick Chamoiseau, aient révélé sa présence dans le roman antillais. Du reste, l'analyse des textes de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart aboutit à des remarques sur la créolité, parce que les allusions aux mœurs antillaises y sont frappantes. Or, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont à leur façon contribué à la littérature créole, antillaise et francophone. Le retour aux origines créoles, réaffirmé dans *Traversée de la Mangrove, Pluie et vent...* et *Les derniers rois mages*, pourrait enfermer, à quelques égards, les deux guadeloupéennes dans la « posture » de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Jean Bernabé. Mais la dimension universelle qui ressort de leurs œuvres littéraires, et qui semble allégorique dans *Ti Jean L'horizon, Desirada* et *Un plat de porc...*, désoriente la position des « créolistes ». Les particularités littéraires

<sup>1221</sup> Voir Claude Pérotin, *Les écrivains anti-esclavagistes aux Etats-Unis de 1808 à 1861*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979. Selon l'auteur, « la société esclavagiste, par les tensions de toute nature qu'elle créait, était propre à tenter romanciers et dramaturges. » p. 210. Les écrivains de cette époque exprimaient, avec une grande naïveté, des sentiments profonds d'identité, en prenant conscience de leur situation de Nègres et d'esclaves d'origine africaine. La thématique de l'identité, dès lors, née dans l'univers des Plantations, est approfondie par les écrivains caribéens des siècles suivants.

<sup>1222</sup> Dans sa thèse de Doctorat *Les Antilles entre l'assimilation, la négritude et l'antillanité*, op.cit., Jean-Marie Théodore étudie les critères thématiques et les choix esthétiques des auteurs antillais selon des contextes littéraires et idéologiques. L'auteur démontre le discours anti-assimilationniste dans les textes littéraires antillais. L'idéologie dans la littérature antillaise relève de ces mouvements esthético-révolutionnaires : négritude et antillanité.

dans les textes, par rapport aux autres écrivains antillais, voilà une des raisons qui ont fondé la recherche. Cette dernière, inachevée sous quelques angles, repose sur un mouvement ternaire, selon l'analyse thématique, symbolique et formelle.

Il fallait dégager, dans un premier temps, l'auto-réflexion de la société antillaise dans l'art romanesque des auteurs. Le motif du deuil et de sa célébration sociale dans *Traversée de la Mangrove*, la mentalité paysanne et créole narrée par Télumée dans *Pluie et vent...*, les clivages ethniques de la société martiniquaise, derrière la réminiscence de Mariotte dans *Un plat de porc...*, les fascinations de l'ailleurs dans *Desirada*, dévoilent les fondements sociaux, psychologiques et culturels de la société et de l'homme antillais. Des outils critiques utilisés, on tire des réflexions qui confirment ou du moins soutiennent l'argument littéraire sur l'identité en désordre, difficile, sur les origines violentes, conflictuelles du métissage culturel. La société antillaise, celle-là romanesque, a produit des comportements psychologiques structurant l'identité à la fois individuelle et collective. L'approche sociologique de Lucy Bauget, dans *L'identité sociale*<sup>1223</sup>, permet de voir des personnages romanesques en phase de création de leur propre identité, s'ils ne cèdent pas à la mentalité collective. En revanche, les réactions individuelles, que le même auteur dégage dans *Métamorphoses identitaires*<sup>1224</sup>, permettent de lire les paradoxes sociaux que les deux auteurs antillais traduisent dans les récits. Ces tiraillements continuent de hanter la société antillaise. *Les derniers rois mages*, *Pluie et vent...* et *Traversée de la Mangrove*, apparaissent comme des textes fondateurs de la littérature antillaise. Spéro, le personnage emblématique du premier roman, et Debbie, la femme militante, en sont les modèles, les exemples de l'identité racine et ouverte que revendique Maryse Condé. La pertinence des œuvres étudiées, c'est la dimension psychologique. Les personnages sont vivants. Ils ont une identité morale, sociale et ethnique, qu'elle soit permanente ou menacée par des modifications selon Roger Bastide : « *L'identité ethnique postule forcément la mémoire, puisqu'elle signifie durée, maintien, à travers les changements, d'une réalité venue du passé.* »<sup>1225</sup> La psychose, notion clef de l'identité antillaise, rapproche les personnages des romans. Ils semblent être terrorisés par le « maintien » laborieux et aléatoire des réalités créoles, mirages de leur société. L'effondrement des valeurs psychologiques, provoqué, entre autres, par la déchéance féminine et la grandeur tragique des hommes, est la face cachée de la culture créole fortement métissée. Les personnages clairvoyants ont l'intime conviction de vivre douloureusement le métissage. Dans ce mélange de civilisations, des cultures et des habitudes, les êtres décrits, peints, caricaturés par les auteurs antillais éprouvent l'angoisse perpétuelle de vivre intérieurement le spectacle quotidien qui révèle, au contraire, la joie permanente de vivre, l'euphorie propre aux îles. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart ont révélé ce paradoxe. D'autre part, l'aliénation et l'assimilation, thèmes identitaires, sont isolés dans l'analyse des textes, ne caractérisant pas tout à fait les préoccupations des auteurs. Bien que les personnages, Ti Jean L'horizon,

<sup>1223</sup> Lucy Bauget, *L'identité sociale*, Paris, Editions Dunod, 1998.

<sup>1224</sup> Lucy Bauget, *Métamorphoses identitaires*, Bruxelles, Presses Universitaires Européennes, 2001.

<sup>1225</sup> Roger Bastide, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », in *Bastidiana*, n° 7-8, juillet-décembre, 1994, pp. 209-242.

Marie-Noëlle, Tituba, Francis Sancher, présentent des traits psychologiques de rejet culturel et d'adoption de valeurs nouvelles, l'aliénation ne structure pas forcément les réactions de ces êtres. Pour Frantz Fanon, le sujet antillais est un être aliéné, par le langage qui lui est imposé et par la culture qui n'est pas la sienne. L'Occident a assimilé les colonisés antillais, ce qui explique le traumatisme moral et rend compte des aliénations choquantes. Les personnages de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sont des êtres métis, qui transforment l'aliénation en valeur positive. Et bien avant Frantz Fanon, Aimé Césaire avait défini l'Antillais comme un Assimilé. Mais cette assimilation est métissage dans l'intrigue des romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Dans *Logiques métisses*, Jean-Loup Amselle prouve le mélange culturel par l'impossibilité de dissocier les racines mêlées. Les personnages romanesques prônent le retour aux racines créoles, mais sous l'influence des cultures étrangères qui composent magnifiquement les Caraïbes.

L'analyse symbolique, plus que prolongement de la thématique, en est le résultat, la conséquence. Dans ce reflet des cultures créoles, et dans la présentation des personnages colonisés, les romans ont aussi exposé, et de façon parallèle, des contextes : l'Histoire, l'Espace et le Temps, étroitement liés dans la narration, présentent des rapports avec la Caraïbe, comme univers géographique, social, culturel et anthropologique. Par-là, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart semblent décrire des objets dans leurs romans. *Moi, Tituba sorcière...* pourrait se lire comme roman historique : les clivages sociaux, sous l'esclavage, dominant, de fond en comble, la narration. *Pluie et vent...*, histoire en couleur locale, accumule les espaces insulaires. Lire ce roman de Simone Schwarz-Bart, équivaudrait à un voyage imaginaire. On découvre des villages guadeloupéens et des îles antillaises, décrits et dessinés, avec des exactitudes géographiques, sous la plume enchantée de l'auteur. *Traversée de la Mangrove* construit l'univers temporel typiquement caribéen. Le plus étonnant, demeure le temps psychologique, celui de la mémoire qui intériorise les phases et les périodes de l'existence des Antillais, passée, présente et même future. La dimension temporelle transcende les époques. Les exemples, tirés des romans du corpus, prouvent la représentation des objets référentiels, l'histoire antillaise, l'espace guadeloupéen et le temps créole. De cette reproduction, la distance se dégage, et elle est symbolique par la transformation des choses. C'est à croire que l'histoire dans les romans est l'allégorie de la Colonisation. Elle domine les personnages et obsède les auteurs. Les Antilles sont une colonie française, toutes les réalités les plus fondamentales, qu'elles soient politiques, culturelles, sociales, suggèrent le Colonialisme. Les personnages, confrontés à eux-mêmes, sont assujettis à leur histoire collective : c'est la permanence du conflit entre les différents protagonistes qui rappelle la domination primordiale du colonisé antillais. L'Histoire s'impose du reste comme personnage, être de papier, elle trouve toute sa dimension symbolique dans la personnification et dans sa transformation mythique. L'obsession, terme retenu dans l'introduction, synthétise les visions et figures de l'Histoire, dans les œuvres de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. Aussi les auteurs ne tombent-ils pas dans le piège qu'ils ont tendu à leurs personnages. Ces derniers cherchent à connaître leur histoire. Ils découvrent- auteurs et personnages- une déception dans les faits, et l'angoisse d'en parler, à l'exception des personnages comme Francis Sancher dans *Traversée de la Mangrove*, et Reynalda dans *Desirada*, qui détruisent les

obsessions collectives amarrées au passé.

C'est à croire aussi que l'histoire antillaise est un mur symbolique qui se dresse au-dessus des personnages romanesques, soucieux de le franchir, pour apercevoir de loin leur identité historique longtemps oblitérée par la Colonisation. Il fallait prouver la hantise historique du personnage antillais, en analysant ses sursauts dans l'univers spatio-temporel non moins symbolique et mythique. Intrinsèquement reliés par des réalités diverses, l'histoire guadeloupéenne, l'espace insulaire et le temps caribéen, forment l'objet allégorique, dont l'étude a révélé les phases dans l'identité créole, soumise aux lois du déterminisme. L'île ne ressemble pas toujours à l'espace paradisiaque, malgré les univers de *folklore* créole et de mythe du terroir natal que revendique Télumée, la narratrice de *Pluie et vent...* On assiste à la fin de l'univers insulaire. Car, l'île, longtemps considérée comme obsession collective, l'endroit irremplaçable et idéal, est la coquille de l'identité. C'est la métaphore de l'œuf qu'il faut casser, pour faire naître l'identité véritable, métisse. Il faut quitter l'île, abandonner l'univers carcéral, vivre un temps nouveau, hors des îles. Les personnages de *Desirada*, Reynalda et Marie-Noëlle, ceux des *Derniers rois mages*, Spéro et Debbie, et l'héroïne de *Un plat de porc...*, Mariotte, considèrent le cloisonnement comme l'obstacle qui freine l'identité antillaise. On comprend mieux la symbolique du métissage, et ses rapports mythiques avec les espaces romanesques. Le roman antillais, bien que reflétant les particularismes, ne semble pas se limiter aux frontières caribéennes. Il présente des caractéristiques proches de cette grande culture romanesque, définie par Milan Kundera dans *Les Testaments trahis*<sup>1226</sup> : c'est le prolongement du roman européen, dans le culte de l'excès et de l'imagination débridée. On découvre les symptomatiques du roman moderne dans les textes antillais, qui expriment, au-delà de la conscience mélancolique de l'Histoire, de la tragédie de L'Espace-Temps, l'évolution de l'art créole et du roman antillais. Les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sont à la fois créoles et modernes :

**« La créolisation [...] est par conséquent une précipitation anthropologique illimitée, contrastant aussi avec le caractère très limité de l'espace géographique dans lequel elle se meut. Niée, ignorée pendant des siècles, vibrante pourtant dans la parole du conte, il a fallu attendre la fin du XXe siècle pour qu'on en prenne l'exacte mesure – et cela se fera, bien entendu, par la littérature. »**<sup>1227</sup>

L'analyse formelle, en décelant les formes d'écriture, les influences littéraires, réadaptées par les auteurs, aboutit à cette modernité du roman antillais francophone, qui est d'une part révolte contre le paternalisme, et mélange de la tradition avec d'autres revendications et plaintes, d'autre part. Cette modernité est le destin du roman antillais, Carlos Fuentes dans *Le sourire d'Erasmus...* l'analyse comme la naissance d'un nouveau siècle, le millénaire qui est l'époque de la francophonie antillaise :

**« Pour l'instant, quels que soient nos mots pour désigner l'évènement du cinquième centenaire, nous l'accueillons comme le prélude d'un siècle nouveau et d'un troisième millénaire ; et nous l'accueillons à nouveau en voyageurs du wagon de queue de cette modernité que nous avons tellement appelée, ou**

<sup>1226</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, essai, Paris, Gallimard, 2000.

<sup>1227</sup> Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles...*, op.cit., p. 51.

***discutée, ou répétée, à chaque étape des cinq derniers siècles. L'envers de ce débat sur la modernité est le débat sur la tradition. Tous deux se confondent dans nos interrogations actuelles. »***<sup>1228</sup>

La question fondamentale de l'écriture métissée traduit les rapports que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart entretiennent avec le langage littéraire. La représentation des réalités créoles engendre la création littéraire. Au carrefour des langues, créole et française, à la croisée des traditions littéraires orales, françaises et sud-américaines, se trouve le style des auteurs. Le lexique, la syntaxe et le rythme créoles, en éclatant les structures narratives, démontrent que les auteurs refusent d'oublier leurs origines linguistiques. Et la réminiscence des genres oraux, le conte, le mythe et la légende, prouve leurs traditions créoles. Dans l'ouvrage *Introduction à la poésie orale*, Paul Zumthor illustre l'authenticité du texte littéraire par le « *retour à un folklore ressenti comme original, matrice infiniment féconde des chants.* »<sup>1229</sup> L'imagination de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart nuance ce retour à la littérature orale. Car, l'écriture renouvelle les formes narratives du roman occidental, en dressant la peinture psychologique. Les auteurs représentent de façon quasiment réaliste les événements. Dans cette imitation, les voix narratives sont multipliées, donnant l'écho des lamentations, plaintes et cris de révolte lancés par des êtres antillais. Au vrai, dans les romans étudiés, il ressort une « polyphonie » littéraire. Le réalisme merveilleux sud-américain se joint au mysticisme créole, et c'est pour refléter l'inspiration quelquefois démesurée des auteurs. Il faut retenir la liberté des auteurs face au choix de langues, de références littéraires et de thèmes. En revanche, l'écriture métissée prouve la révolution dans les styles usités par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart. La création témoigne de la révolution du langage littéraire, exemplaire dans *Un plat de porc...* de Simone Schwarz-Bart. La littérature antillaise, avec les deux guadeloupéennes, connaît une phase qui n'est pas seulement la subversion des thèmes, mais encore l'affirmation de l'écriture libre et autonome, parce qu'elle est métissée. Gilles Deleuze et Félix Guattari soulignent la portée du langage littéraire dans les littératures émergentes, disposition qui pourrait clarifier et expliquer les approches de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart :

***« Les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle que l'on appelle grande... Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi. »***<sup>1230</sup>

Enfin, nous dégageons deux notions caractéristiques : l'engagement littéraire et la création de la mythologie imaginaire dans le roman antillais. La structure des thèmes de la société antillaise, le style créolisé et l'esthétique guadeloupéenne, dévoilent l'engagement dans les textes. Il ne s'agit pas de la prise de position idéologique, mais littéraire, du fait de l'exploration des profondeurs psychologiques, des réalités caribéennes, situant l'écrivain entre la société et l'art, ce dernier est considéré dans les romans comme un véritable acte :

<sup>1228</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Erasmus : Epopée, Utopie et Mythe dans le roman hispano-américain*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>1229</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 260.

<sup>1230</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Editions Minuit, 1975, pp. 7-8.

---

**« S'il fallait définir le roman antillais, nous le classerions dans son ensemble sous la rubrique « roman engagé » en donnant toutefois à cette notion d'engagement une signification plus large que celle qui est généralement admise et que d'aucuns discuteraient sans doute. Pour nous, nous appelons engagement, la restitution fidèle d'une réalité que l'auteur s'efforce d'appréhender et d'explicitier. A la limite, pour nous, toute littérature est engagée dès qu'elle n'exprime pas uniquement le fantasme ou la rêverie individuelle, mais a pour objet le fait naturel. »**<sup>1231</sup>

Les romans antillais, notamment ceux de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart, sont des récits, qui racontent des histoires non pas sacrées mais profanes, et des événements déroulés antérieurement dans le temps originel, colonial, antillais et contemporain. Chaque période dévoile dans les romans des structures mythologiques qui apparaissent à l'intérieur des créations littéraires inspirées du contexte historique. Cette recréation traduit l'affrontement fantasmatique entre structures légendaires et structures littéraires qui expriment les peurs primordiales de la communauté créole. L'identité repose sur ce mythe littéraire, le peuple antillais qui souffre d'un manque de mythes, n'avait pas un ancêtre fondateur, si ce n'était le vaisseau négrier, parti promptement de la terre des aïeux en chavirant le cordon ombilical qui nouait les identités. Les écrivains guadeloupéens et martiniquais imaginent tout naturellement d'autres croyances, rites, pensées, faisant du texte créole le reflet d'une mythologie profondément littéraire, et de la littérature antillaise l'arme qui renouvelle, refait et remodèle parfaitement le genre romanesque...

<sup>1231</sup> Maryse Condé, *Le Roman antillais, tome 1*, Paris, Fernand Nathan Editeur, 1977, p. 13.



# BIBLIOGRAPHIE

## A. Corpus des œuvres étudiées

CONDE, Maryse, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, « coll. Histoire romanesque », 1986.

CONDE, Maryse, *Traversée de la Mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989.

CONDE, Maryse, *Les derniers rois mages*, Paris, Mercure de France, 1992.

CONDE, Maryse, *Desirada*, Paris, Editions Robert Laffont, S.A, 1997.

SCHWARZ-BART, Simone, *Un plat de porc aux bananes vertes*, (en collaboration avec André Schwarz-Bart), Paris, Seuil, 1967.

SCHWARZ-BART, Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972.

SCHWARZ-BART, *Ti Jean L'horizon*, Paris, Seuil, 1979.

## B. Etudes sur la littérature des Caraïbes françaises

## a. Articles

---

- BAUDOT, Alain, « Les Antilles et la Guyane », in Guide Culturel, civilisations et littératures d'expression française, 1987.
- BOOLELL, Shakuntala, « Ecrire pour moi, écrire pour l'autre », in Ecrire à la croisée des îles, des langues, sous la direction de Dominique Jouve, C.O.R.A.I.L. et l'Harmattan, 1999, pp. 11-23.
- CADET, V., « Rochefort-sur-Caraïbes », in Le Monde des Livres, mai 1998.
- CHAMOISEAU, Patrick, « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », in Ecrire la « parole de nuit » : La nouvelle littérature antillaise, Paris, Gallimard, 1994, pp. 151-158.
- CHAMOISEAU, Patrick, « Un rapport problématique », in L'écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens sous la direction de Lise Gauvin, Paris, Editions Karthala, 1997, pp. 35-47.
- CONDE, Maryse « L'Afrique, un Continent difficile », Entretien avec Maryse Condé par Marie- Clotilde Jacquey et Monique Hugon, in Notre Librairie, n° 74, 1984, pp. 21-25.
- CONDE, Maryse, « Aspects du mythe dans la littérature des Antilles francophones », in Mythes : images, représentations, Actes du XIX congrès de la S.F.L.G.C., Limoges, 1977.
- CONDE, Maryse, « Habiter ce pays, la Guadeloupe », in Chemins critiques, Port-au-Prince, vol.1, n° 3, déc. 1989, pp. 5-14.
- CONDE, Maryse, « Notes sur un retour au pays natal », in Conjonction : Revue franco-haïtienne, n°176, Supplément, 1987, pp. 7-23.
- COTTIAS, Myriam, « Maman Doudou », in Autrement, Série Monde n° 41, Paris, oct. 1989.
- DEGRAS, Priska, « La littérature caraïbe francophone : esthétique créole », Notre librairie : cinq ans de littératures, 1991-1995, in Caraïbes I, n° 127, juillet - septembre. 1996, pp.6-16.
- DE CECCATY, René, « La bicyclette créole ou la voiture française », Le Monde, Carrefour des littératures européennes, Entretien avec Raphaël Confiant, n° 3, 6 novembre 1992.
- DEPESTRE, René, « Les aventures de la créolité », in Ecrire la « parole de nuit », La nouvelle littérature antillaise, Paris, Gallimard, 1994, pp. 159-170.
- GALLO, Marta, « Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique », in Le réalisme magique : Roman-Peinture-Cinéma, Bruxelles, Editions l'Age d'homme, 1987.
- GAUVIN, Lise, « Ecriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », Francophonie et identités culturelles, sous la direction de Christiane Albert, Paris, Karthala, 1999, pp. 13-29.
- GLISSANT, Edouard, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », in Ecrire la « parole de

- nuit » : la nouvelle littérature antillaise, sous la direction de Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, 1994, pp. 151-158.
- GLISSANT, Edouard, « Préfacier d'une littérature future », Entretien par Priska Degras et Bernard Magnier, Notre Librairie, Caraïbes II, n°74, 1986, pp. 14-20.
- GLISSANT, Edouard, « Un effort de récupération de tout le réel », in Les Lettres nouvelles, n° 1, décembre, 1958.
- GOISBEAULT, Nicole, « Mythes Africains », in Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988, pp. 43-49.
- GOUDEY, Philippe, « L'écriture de la tyrannie : Dans Le Royaume de ce monde d'Alejo Carpentier et Le mât de Cocagne de René Depestre », in Ecritures Caraïbes, Plurial 10, Rennes, P.U.R., 2002, pp. 97-105.
- HIGGINSON, Francis, « Un cahier de racines : Maryse Condé et la traversée impossible », in Maryse Condé : une nomade inconvenante, Mélanges offerts à Maryse Condé, Guadeloupe, Editions Ibis Rouge, 2002, pp. 95-105.
- HOFMANN, Léon-François, « La langue française et le danger états-unien en Haïti », in Francophonie et identités culturelles, Paris, Editions Karthala, 1999, pp. 50-58.
- HUGON, Monique et JACQUEY, Marie-Clotilde, « L'Afrique, un Continent difficile », Entretien avec Maryse Condé, in Notre Librairie, n° 74, 1984, pp. 21-25.
- LECHAUME, Aline, « Repenser la Caraïbe : constructions culturelles et identité territoriale », in Identités Caraïbes, Actes du 123e Congrès des Sociétés historiques et scientifiques section historique moderne et contemporaine, Antilles-Guyane, 6-10 Avril 1998, sous la direction de Pierre Guillaume, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2000, pp. 269-273.
- MAXIMIN, Daniel, « La Genèse après l'exil... », Entretien d'Yovan Gilles, revue Les périphériques vous parlent, n° 15, 2001.
- MENIL, René, « Sur l'Exotisme colonial », in Revue La Nouvelle Critique, mai 1959, repris dans Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975, Paris, Hatier, 1991.
- NGAL, Georges, «Le théâtre d'Aimé Césaire. Une dramaturgie de la décolonisation », Revue des Sciences humaines, n° XXXV, 1970.
- NGAL, M.A.M., « Nationalité, Résidence, Exil », Notre Librairie, Littératures nationales : Modes ou problématiques, n° 83, 1986, pp. 43-46.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque », Littératures postcoloniales et francophonie, Conférences du Séminaire de Littérature Comparée de l'université de la Sorbonne Nouvelle, Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion éditeur, 2001, pp. 83-114.
- PANKOWSKI, Marian, « Un exil », Marges et exils : l'Europe des littératures déplacées, 1986, pp. 67-74.
- PEPIN, Ernest, « Itinéraire d'un écrivain guadeloupéen », Revue Autrement, Série Mémoires, n°28, janvier 1994.
- PINEAU, Gisèle, « Ecrire en tant que femme noire », Penser la créolité, sous la direction de Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, Paris, Editions Karthala,

1995, pp. 294-295.

PEROTIN, Claude, *Les écrivains anti-esclavagistes aux Etats-Unis de 1808 à 1861*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.

ROSELLO, Mireille, « Les derniers rois mages et la Traversée de la Mangrove : insularité ou insularisation », in *Elles écrivent des Antilles : Haïti, Guadeloupe, Martinique*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 175-189.

SCHARFMAN, Ronnie, « Au sujet d'héroïnes péripatétiques et peu sympathiques », *Maryse Condé : une nomade inconvenante, Mélanges offerts à Maryse Condé*, Guadeloupe, Editions Ibis Rouge, 2002, pp. 141-148.

SCHWARZ-BART, André, in *Le Figaro littéraire*, n° 1084, Paris, 26 janvier 1967, p.8.

SCHAWARZ-BART, Simone, « La Belle au bois dormant », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens, sous la direction de Lise Gauvin*, Paris, Editions Karthala, pp. 119-123.

SOURIEU, Marie-Agnès, « Traversée de la Mangrove de Maryse Condé : Un champ de pulsions communes », *Francofonia*, n° 24, 1993, pp. 109-122.

TARN, Nathaniel, « La racine de l'exil », in *Marges et exils : l'Europe des littératures déplacées*, 1987, pp. 87-93.

TOUMSON, Roger, « L'épreuve du miroir », in *La grande encyclopédie de la Caraïbe*, SANOLI, tome 10, p. 25.

TOUMSON, Roger, « Pluie et vent sur Télumée Miracle, Une rêverie encyclopédique », in *Textes, Etudes et Documents, revue du Centre Universitaire des Antilles-Guyane*, Paris, Editions Caribéennes, 1979.

## b. Ouvrages

---

ALEXIS, Jacques Stephen, « Où va le roman ? », *Les arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1957.

ANTOINETTE, Régis, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe, Guadeloupe-Martinique-Guyane-Haïti : Anthologie et analyse*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998.

BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.

CESAIRE, Ina et LAURENT, Joëlle, *Contes de mort et de vie aux Antilles, recueil de contes*, Bilingue français-créole, Paris, Editions Nubia, 1976.

CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël, *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature, 1635-1975*, Paris, Editions Hatier, 1991.

CHAMOISEAU, Patrick, *Ecrire au pays dominé*, Paris Editions Gallimard, 1997.

CHANCE, Dominique, *L'auteur en souffrance. Essai de représentation sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain 1981-1992*, thèse de doctorat 3<sup>e</sup> cycle, sous la direction de Mme le Professeur Henrielle Levillain, Université de Caen, Basse-Normandie, U.F.R. de Sciences de l'homme, 1998.

- 
- CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Editions Armand Colin, 1974.
- COLL., *Les littératures francophones depuis 1900*, Paris, Bordas, 1986.
- CONDE, Maryse, *Le Roman Antillais*, (extraits romanesques présentés et commentés par Maryse Condé), tome 1 et 2, Paris, Fernand Nathan éditeur, 1977.
- CONDE, Maryse, *La parole des femmes : Essai sur les romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979.
- CORZANI, Jack, *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, 6 volumes, Fort-de-France, Désormeaux éditeur, 1978.
- DEPESTRE, René, *Le métier à métisser*, Paris, Editions Stock, 1998.
- GARNIER, Xavier, *La magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, « coll. Ecritures francophones », 1999.
- GLISSANT, Edouard, *Le Discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1980.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GOBARDHAN, Armelle, *Les orientations du roman guadeloupéen contemporain*, thèse de doctorat 3<sup>e</sup> cycle, sous la direction du professeur Jack Corzani, Université de Bordeaux III, 2004.
- HERNANDEZ, Sandra Monet-Descombey, *Unité et diversité du discours de l'identité culturelle dans la poésie caribéenne contemporaine*, thèse de doctorat troisième cycle, sous la direction du professeur Paul Estrade, Université de Paris VIII Saint-Denis, 1999.
- HOFFMANN, Léon François, *Le nègre romantique : personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Editions Payot, 1973.
- KESTELOOT, Lylian, *Anthologie négro-africaine, Panorama critique des prosateurs, poétiques et dramaturges noirs du XXe siècle*, Paris, Editeur Gérard, « Marabout université », n° 129, édition de 1981.1967.
- MAXIMIN, Colette, *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Karthala, 1996.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- ROSELLO, Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992.
- SCHON, Nathalie, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003.
- SIMASOTCH-BRONES, Françoise, *Personnages romanesques et sociétés antillaises*, thèse de doctorat 3<sup>e</sup> cycle, sous la direction du professeur Daniel-Henri Pageaux, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, U.F.R de littérature générale et comparée, 2000.
- SUK, Jeannie, *Post colonial paradoxes in french Caribbean writing: Césaire, Glissant, Condé*, New York, Presses Universitaires de New York, 2001.
- THEODORE, Jean-Marie Luc, *Les Antilles entre l'assimilation, la négritude et l'antillanité*, thèse de doctorat 3<sup>e</sup> cycle, sous la direction du professeur Jean Verdeil, Université Lumière Lyon 2, Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts, 1989.
- TOUGAS, Gérard, *Les écrivains d'expression française et la France*, Paris, Editions Denoël, 1973.

TOUMSON, Roger, *La Transgression des couleurs : littérature et langage des Antilles (XVIIIe, XIXe, XXe siècles)*, Paris, Editions Caribéennes, tome 1 et 2, 1989.

## **C. Etudes sur la Société et l'Histoire des Caraïbes françaises**

ABRAHAM, Marie et PINEAU, Gisèle, *Femmes des Antilles, Traces et Voix : cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*, Paris, Editions Stock, 1998.

AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Editions Fayot, 1990.

BALANDIER, Georges, *Anthropo-Logiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

BAUDET, Lucy, *L'identité sociale*, Paris, Editions Dunod, 1998.

BAUGET, Lucy, *Métamorphoses identitaires*, Bruxelles, Presses Universitaires Européennes, 2001.

BENOIST, Jean, *L'Archipel inachevé, culture et société aux Antilles françaises*, Presses universitaires de Montréal, 1972.

BENOÎT, Catherine, *Corps, jardins, mémoires. Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*, C.N.R.S, Editions de la maison des sciences de l'homme, 2000.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Ethnologie et langage*, Paris, Gallimard, 1965.

CORZANI, Jack, « Culture savante et culture populaire (XVIIe-XXe siècles) », in *Histoire des Antilles et de la Guyane*, sous la direction de Pierre Pluchon, Toulouse, Editions Privat, 1982, pp. 441-467

DAGET, Serge et RENAULT, François, *Les traites négrières en Afrique*, Paris, Editions Karthala, 1995.

DURKHEIM, Emile, *Les forces élémentaires de la vie religieuse*, Paris, 1968.

ELIADE, Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

FANON, Frantz, *L'An V de la Révolution algérienne*, Paris, Maspero, 1968.

FOUCAULD, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FREUD, Sigmund, « Le thème des trois coffrets », *Essai de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1952.

GRUZINSKI, Serge, *La colonisation de l'imaginaire, sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI-XVIIIe siècles*, Collection « Bibliothèque des histoires », Paris, Gallimard, 1998.

GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999.

JACOB, Pierre, « Identité personnelle et apprentissage », in *La Recherche, La mémoire*

et l'oubli, n° 344, juillet- août 2001, pp. 26-29.

KRISTEVA, Julia, *Etrangers à nous-même*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988.

LAPLANTINE, François, *Je, nous et les autres*, Paris, Editions Le Pommier, 1999.

LAPLANTINE, François et NOUSS, Alexis, *Le métissage*, Paris, Editions Flammarion, 1997.

LA ROCHE, Maximilien, *Portrait de l'Haïtien*, Montréal, 1968.

LE MOINE, Maurice, *Le Mal antillais : leurs ancêtres les gaulois*, Paris, L'Harmattan, 1982.

MEMMI, Albert, *L'homme dominé*, Paris, Editions Payot, Collection Petite Bibliothèque, 1968.

WILIAMS, Eric, *De Christophe Colomb à Fidel Castro : L'Histoire des Caraïbes 1492-1969*, [traduction de Maryse Condé avec la collaboration de Richard Philcox], Paris, Présence Africaine, 1975.

## D. Etudes générales sur la francophonie et la décolonisation

ALBERT, Christiane, *Francophonie et Identités culturelles*, sous la direction de l'auteur, Paris, Editions Karthala, 1999.

ALBERT, Christiane, « Le discours de la créolité et celui du régionalisme français avant la Seconde Guerre mondiale : effets de mode et enjeux identitaires. », in *Francophonie et Identités culturelles*, pp. 247-258.

BARDOLPH, Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littéraires*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2002.

BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire : Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BESSIERE, Jean et MOURA, Jean-Marc, *Littératures postcoloniales et francophonie : Conférences du séminaire de la Littérature Comparée de l'université de la Sorbonne*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001.

BRAHIMI, Denise, *Langue et littératures francophones*, Collection « thèmes et études », dirigée par Bernard Valette, Paris, Ellipses Editions Marketing, S.A., 2001.

BONN, Charles, GARNIER, Xavier et LECARME, Jacques, *Littérature francophone : Le roman*, Paris, Hatier- AUPELF. UREF, 1997.

COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Collection « Contours littéraires », Editions Hachette, 1995.

DUMONT, Pierre, *L'interculturel dans l'espace francophone*, Paris, L'Harmattan, 2001.

GRASSIN, Jean-Marie, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique. », in *Francophonie et Identités culturelles*, Paris,

Karthala, 1999, pp. 301-314.

Godin, Jean Cléo, *Nouvelles écritures francophones : Vers un nouveau baroque ?*, sous la direction de l'auteur, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2001.

GONTARD, Marc, « Métissage et créolisation : une théorie de l'altérité », in *Écritures Caraïbes, Plurial 10*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 137-144.

TETU, Michel, *La Francophonie : Histoire, problématique et perspectives*, Paris, Hachette, 1988.

## E. Ouvrages de critique littéraire

BAKHTINE, Mikhaïl, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

BARTHES, Roland, « La théorie du texte », *Encyclopédie universelle*, vol. 12, 1990, pp. 370-375.

BARTHES, Roland, *Plaisir du texte*, Paris, collection « Points » Essais », Seuil, 1982.

BERNABE, Jean, *Fondal-natal, grammaire basilectale approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais*, Paris, L'Harmattan, 1983,

BERNABE, JEAN, *Précis de syntaxe créole*, Guadeloupe, Editions Ibis Rouge, 2003.

BRUNEL, Pierre, ROUSSEAU, André-Michel et PICHOS, Claude, *Qu'est que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983.

BOBLET, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950 : Poétique de l'hybridité*, Paris, Champion, 2003.

BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Paris, Dunod, 1996.

CARPENTIER, Alejo, « Le réel merveilleux en Amérique », in *Chroniques*, Paris, Gallimard, « coll. Idées », 1983, pp. 342-349.

CLAUDON, Francis et HADDAD-WOTLING, Karren, *Précis de littérature comparée : Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Editions Nathan, 1992.

COMHAIRE-SYLVAIN, Suzanne, *Le créole haïtien : morphologie et syntaxe*, Suisse, Genève, Slatkine Reprints,

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Editions Seuil, 1978.

D'ABLOUNES, Olivier Renaud, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Editions Klincksieck, 1973.

DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Collection « Tel Quel », Paris, Seuil, 1972.

DELEUZE, Gilles et GUATTERI, Félix, *Kafka - Pour une littérature mineure*, Paris, Les Editions de Minuit, 1975.

- 
- De MAISTRE, Joseph, *Les soirées de Saint-Pétersbourg*, Paris, Editions Colombe, 1960.
- ELIADE, Mircea, « Littérature orale », *Histoires des littératures*, vol.1, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1962, pp. 5-9.
- FRANCO, Jean et LEMOGODEUC, Jean-Marie, *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France,
- FUENTES, Carlos, *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, 1997.
- FUENTES, Carlos, *Le Sourire d'Erasmus : Epopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, traduit de l'espagnol par Eve-Marie et Claude Fell, Paris, Gallimard, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GOLDMAN, Lucien, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans Les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1959.
- GOLDMAN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1980.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1983.
- KERBRAT-ORECHIONI, « Le texte littéraire : non référence, auto-référence, ou référence fictionnelle », in *Texte 1*, Toronto, Brinity College, 1982.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiothiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « coll. Tel Quel », 1969.
- KUNDERA, Milan, *Les Testaments trahis*, essai, Paris, Gallimard, 2000.
- LLOSA, Mario Vargas, *La vérité par le mensonge*, [essai traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan], Paris, Gallimard, 1992.
- LUKACS, George, *La théorie du roman*, Paris Editions Denoël, 1968, [réédition Gallimard, coll. « Tel », n° 144, 1989.]
- MARINO, Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- NADAUD, Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. Idées,
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Naissances du roman*, Paris, Editions Klincksieck, 1995.
- PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- PICHOIS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Editions Seuil, 1970.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit III, le temps raconté*, Paris, Editions Seuil, 1972.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SIBONY, Daniel, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Editions Seuil, 1991.
- VERDEVOYE, Paul, « Alejo Carpentier et la réalité merveilleuse », *Alejo Carpentier et son œuvre*, *Revue Littéraire Sud*, Université de Paris-Sorbonne IV, Centre

Inter-Universitaire d'Etudes Cubaines, Paris, L'Harmattan, 1982, pp. 151-1657.  
ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

## F. Références littéraires extérieures au corpus

- BEBEL-GISLER, Dany, A la recherche d'une odeur de grand'mère ; D'en Guadeloupe une « enfant de la Dass » raconte..., Guadeloupe, Jasor, 2000.
- BORGES, Jorge Louis, « Le Tango », Cahier San Martin, traduit de l'espagnol par Nestor Ibarra, Paris, « Collection Poésie », n°196, Gallimard, 1985.
- CARPENTIER, Alejo, Le Royaume de ce monde, Paris, Gallimard, 1954.
- CARPENTIER, Alejo, Le partage des eaux, Paris, Gallimard, 1956.
- CARPENTIER, Alejo, Concert baroque, Paris, Gallimard, 1993.
- CARPENTIER, Alejo, Chasse à l'homme, Paris, Gallimard, 1991.
- CARPENTIER, L'homme à l'affût, Paris, Gallimard, 2002.
- CESAIRE, Aimé, Cahier d'un retour au pays natal, Paris, Présence Africaine, 1956.
- CHAMOISEAU, Patrick, Ecrire au pays dominé, Paris, Gallimard, 1993.
- CHAMOISEAU, Patrick, Texaco, Paris, Gallimard, 1992.
- CHAMOISEAU, Patrick, Solibo Magnifique, Paris, Gallimard, 1988.
- CHAMOISEAU, Patrick, Manman Dio contre la fée Carabosse, Paris, Editions Caribéennes, 1982.
- CHAMOISEAU, Patrick, Chroniques des Sept misères, Paris, Gallimard, 1987.
- CONDE, Maryse, Heremakhonon, Paris, Editions 10/18, U.G.E., 1976.
- CONDE, Maryse, Ségou, la terre en miettes, Paris, Robert Laffont éditeur, 1995.
- CONDE, Maryse, La vie scélérate, Paris, Editions Seghers, 1987.
- CONDE, Maryse, Le cœur à rire et à pleurer : souvenirs de mon enfance, Paris, Robert Laffont éditeur, 1999.
- CONFIANT, Raphaël, Commandeur du sucre, Paris, Ecriture, 1994.
- CONFIANT, Raphaël, Le Nègre et l'Amiral, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1988.
- CONFIANT, Raphaël, Eau de Café, Paris, Editions Grasset, 1991.
- CONFIANT, Raphaël, Marisosé, Martinique, Presses Universitaires Créoles, 1987.
- CONFIANT, Raphaël, Jik déyé do Boudye, Guadeloupe, Editions Ibis Rouge, 2000.
- DIOP, Birago, Les contes d'Amadou Koumba, Dakar, Présence Africaine, 1961.
- FRANKETIENNE, Dezafi, Port-au-Prince, Editions Fardou, 1975.
- FUENTES, Carlos, La campagne d'Amérique, roman traduit de l'espagnol par Eve-Marie et Claude Fell, Paris, Gallimard, 1994.
- GLISSANT, Edouard, Tout-Monde, Paris, Gallimard, 1993.

- 
- GLISSANT, Edouard, *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958.
- GLISSANT, Edouard, *Le Sel noir*, Paris, Seuil, 1959.
- HEBERT, Anne, *Les Fous de Bassan*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- HUGO, Victor, *Bug-Jargal*, Paris, Gallimard, 1970.
- JUMINER, Bertène, *Au Seuil d'un nouveau cri*, Paris, Présence Africaine, 1963.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Monné, outrage et défi*, Paris, Editions du Seuil, 1998.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia, *Cent ans de Solitude*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
- MAXIMIN, Daniel, *L'île et une nuit*, Paris, Seuil, 1995.
- MERIMEE, Prosper, *Tamango*, Paris, Garnier frères Flammarion, 2000
- ORVILLE, Xavier, *La voix des cerfs-volants*, Paris, Editions Stock, 1994.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, « Dédale et Icare », Livre VIII, V. 183-235, Paris, Collection « Contes, légendes et récits », Editions Flammarion, 2003.
- PEPIN, Ernest, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996.
- PEPIN, Pépin, *Le Tango de la haine*, Paris, Gallimard, 1999.
- PINEAU, Gisèle, *La Grande drive des esprits*, Paris, Le serpent à Plumes, 1992.
- PINEAU, Gisèle, *L'espérance-macadam*, Paris, Editions Stock, 1995.
- SCHWARZ-BART, Simone, *Ton beau Capitaine*, théâtre, Paris, Seuil, 1979.
- SCHARZ-BART, André, *La mulâtresse Solitude*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul, *Huis Clos*, suivi de *Les Mouches*, Collection Folio, Paris, Gallimard, 2000.