

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PATRICK CHAMOISEAU ET LA FABRIQUE DE LA MÉMOIRE DANS *L'ESCLAVE VIEIL*

*HOMME ET LE MOLOSSE ET UN DIMANCHE AU CACHOT*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CÉCILIA MORIN

MAI 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord le directeur de ce mémoire, Isaac Bazié, pour ses enseignements, ses conseils et ses encouragements. Je le remercie particulièrement pour le séminaire donné de septembre à décembre 2023 à l'UQÀM, intitulé « Imaginer le lieu de violence ». Il a grandement orienté mes réflexions et ma recherche, notamment pour le dernier chapitre de ce mémoire. Merci aussi à Johanne Villeneuve et Stéphane Martelly d'avoir lu et évalué ce mémoire. Leurs remarques ont sans conteste permis d'améliorer la qualité de ma réflexion en pointant certains de ses angles morts.

Je remercie également le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et la Fondation JA DeSève pour le soutien financier apporté à cette recherche.

Un remerciement spécial est accordé à l'organisme Thèsez-vous, sans lequel la rédaction n'aurait peut-être jamais commencée. L'esprit de camaraderie, l'entraide et la bonne humeur qui y règnent rendent possible ce qui parfois semble impossible. Jamais je n'aurais cru que des tomates m'auraient permis de prendre confiance et de faire le saut dans l'écriture.

Je souhaite enfin dire merci à ma famille et mes amies, qui m'ont appuyée inlassablement tout au long de ces années d'étude, de recherche et de rédaction. Votre présence chaleureuse à mon entour a réellement été le moteur de ma motivation et j'en suis infiniment reconnaissante.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES .....	v
RÉSUMÉ.....	vi
ABSTRACT .....	vii
INTRODUCTION.....	1
1.1 Corpus étudié : Mise en contexte dans le champ des littératures antillaises .....	4
1.2 État des lieux de la littérature antillaise.....	6
1.2.1 Désignations et délimitations des littératures issues des Caraïbes.....	6
1.3 La littérature antillaise : contexte et autonomisation.....	8
1.3.1 La négritude .....	10
1.3.2 L'antillanité.....	13
1.3.3 La créolité.....	15
1.3.4 Patrick Chamoiseau.....	18
CHAPITRE 1 NARRATION ET DISCOURS MÉTALITTÉRAIRE.....	22
1.1 Cadre théorique : herméneutique ricœurienne.....	23
1.2 Organisation diégétique des récits : enjeux pour la mémoire.....	26
1.2.1 Structure narrative dans <i>L'esclave vieil homme et le molosse</i> .....	27
1.2.2 Énonciation polyphonique dans <i>L'esclave vieil homme et le molosse</i> .....	30
1.2.3 Jeux avec le temps dans <i>Un dimanche au cachot</i> .....	36
1.2.4 Polyphonie et jeux temporels, stratégies mémorielles des deux romans .....	41
1.3 Émergence d'un discours métalittéraire .....	46
1.3.1 Cadre théorique : la métalittérature.....	47
1.3.2 Métadiégèse, specularité et mise en abyme .....	50
1.3.3 La dimension métalittéraire par l'analogie avec l'acte de communication littéraire .....	55
1.3.4 Usages et fonctions de la littérature pour la mémoire.....	57
1.4 Conclusion .....	61
CHAPITRE 2 L'ESTHÉTIQUE DU CLAIR-OBSCUR .....	62
2.1 Quelques éléments de définition : le clair-obscur en peinture.....	63
2.2 Le clair-obscur comme esthétique et comme imaginaire .....	64
2.3 Opacité et transparence dans la pensée antillaise .....	65
2.4 Entre l'ombre et la lumière : occurrences d'une identité claire et obscure .....	68
2.4.1 L'esclave et le molosse : complicités perceptives et émancipatrices.....	69
2.4.2 Tremblements clairs et obscurs : l'émancipation « encachotée » .....	73

2.5	Fonctions du jeu de clair-obscur : réenchanter le réel .....	78
2.5.1	L’aveuglement clairvoyant : <i>L’esclave vieil homme et le molosse</i> .....	80
2.5.2	Déceler la poésie dans l’horreur : <i>Un dimanche au cachot</i> .....	83
2.6	Conclusion .....	87
CHAPITRE 3 ÉCRITURE ET LECTURE DES LIEUX DE VIOLENCE .....		89
3.1	Du lieu de mémoire au lieu de violence .....	91
3.2	Narrativité et fondement du lieu .....	93
3.2.1	Réécritures du lieu de violence .....	95
3.2.2	Superpositions des mémoires dans le lieu.....	98
3.3	Du lieu topographique au lieu littéraire .....	102
3.3.1	Visite du site commémoratif et lecture de l’œuvre de violence.....	102
3.3.2	Mises en scène de lectures en médiation.....	104
3.3.3	Du monumental au monumentaire .....	108
3.4	Conclusion .....	114
CONCLUSION .....		117
BIBLIOGRAPHIE .....		121

## **LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES**

Voici les sigles des romans étudiés. Ils sont inscrits entre parenthèses, en caractères italiques et suivis du numéro de page après les extraits cités. Les références complètes des éditions utilisées pour la recherche se trouvent dans la bibliographie, à la toute fin du mémoire.

*EVHM* : *L'esclave vieil homme et le molosse*

*UDC* : *Un dimanche au cachot*

## RÉSUMÉ

Basé sur l'analyse de *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau, ce mémoire a comme objectif d'interroger la capacité du discours romanesque à élaborer un travail de mémoire en lien avec l'esclavage transatlantique. L'étude des stratégies littéraires mises en place pour la fabrique mémorielle de l'esclavage aux Antilles se déploie autour de trois axes critiques principaux. Les aspects relatifs à la narrativité, à l'esthétique du clair-obscur et à l'écriture et la lecture du lieu permettent d'esquisser les contours d'une poétique mémorielle chamoisienne. Celle-ci est basée sur le pouvoir ambigu et incertain de l'imaginaire dans la remémoration émancipatrice de l'esclavage.

La structure de l'appareil narratif confère un statut hybride et polyphonique au discours, qui acquiert de ce fait une fonction métalittéraire. L'énonciation d'un commentaire critique sur le rôle de la fiction et de la littérature pour la fabrique de la mémoire tend vers une valorisation de l'« inconnaissable ». Cette ouverture à l'ambiguïté dans l'écriture mémorielle est également incarnée dans l'esthétique du clair-obscur qui caractérise l'évolution identitaire des personnages et leurs consciences perceptives. La mémoire de l'esclavage donnée à lire dans les romans s'enrichit des effets oxymoriques du clair-obscur, en ce qu'il construit une complémentarité de l'horreur et du réenchantement. Enfin, la diégèse des romans, élaborée autour de la fréquentation des lieux de violence (le cachot et les mornes), implique d'emblée un fondement narratif à leur construction. La dimension littéraire et monumentaire des lieux fait alors en sorte d'orienter une lecture médiatrice pour actualiser un travail mémoriel relatif à l'esclavage. Les trois pôles d'analyse démontrent finalement que la fabrique littéraire de la mémoire de l'esclavage repose sur une démarche créative et interprétative à la fois critique, esthétique et éthique.

Mots clés : mémoire, esclavage, violence, littérature antillaise, littérature francophone, Patrick Chamoiseau, narrativité, discours métalittéraire, clair-obscur, lieu.

## ABSTRACT

Based on an analysis of Patrick Chamoiseau's *L'esclave vieil homme et le molosse* and *Un dimanche au cachot*, the aim of this dissertation is to question the capacity of novelistic discourse to elaborate a work of remembering related to transatlantic slavery. The study of the literary strategies put in place for the memorial fabrication of slavery in the Caribbean is deployed around three main critical orientations. Aspects relating to narrativity, the æsthetics of chiaroscuro and the writing and reading of place allow us to sketch out the contours of a Chamoisian poetics of memory. This is based on the ambiguous and uncertain power of the imaginary to act as an emancipating reminder of slavery.

The structure of the narrative apparatus confers a hybrid, polyphonic status on the discourse, which thus acquires a metaliterary function. The critical commentary on the role of fiction and literature in the fabrication of memory tends towards a valorization of the "unknowable". This openness to ambiguity in memorial writing is also embodied in the chiaroscuro æsthetic that characterizes the characters' identity building and perceptive awareness. The memory of slavery in the novels is enriched by the oxymoronic effects of chiaroscuro, in that it constructs a complementarity of horror and re-enchantment. Finally, the novels' diegesis, built around the visit of places of violence (the dungeon and the forest), implies from the outset a narrative foundation to their construction. The literary and monumental (*monumentaire*) dimension of these places then guides a mediating reading to actualize a memorial work relating to slavery. These three points of analysis show that the literary fabrication of the memory of slavery is based on a creative and interpretative approach that is at once critical, æsthetic and ethical.

Keywords : memory, slavery, violence, Caribbean literature, Francophone literature, Patrick Chamoiseau, narrativity, metaliterary discourse, chiaroscuro, place.

## INTRODUCTION

*L'histoire a son inexorable au bord  
duquel nous errons éveillés.*  
Édouard Glissant, *Le Discours antillais*,  
Paris, Seuil, 1981, p. 134.

*Une perte d'existence est la condition d'une  
survie en poème.*  
Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*,  
Paris, Gallimard, 1975, p. 332.

La remémoration des grandes tragédies collectives a ceci de particulier qu'elle implique la représentation de l'inimaginable. L'extrême des violences qui les ont caractérisées requiert alors une posture éthique afin de rendre justice aux victimes et aux rescapé·e·s. En effet, la mémoire est un devoir politique (Bienenstock, 2010) puisqu'elle vise à rendre hommage et à pallier l'oubli, dans le but que les violences perpétrées ne se reproduisent plus à l'avenir. Ainsi, lorsqu'en France, l'esclavage est reconnu comme crime contre l'humanité grâce à la loi Taubira du 10 mai 2001, la question de sa remémoration devient capitale et s'insère dans les pléthoriques débats qui touchent le « champ mémoriel » (Chivallon, 2012) et les héritages du colonialisme sur celui-ci. Comme en témoignent les travaux de Pierre Tevanian (2021), Christine Chivallon (2012) et Benjamin Stora (2007), les commémorations de l'esclavage transatlantique sont marquées idéologiquement. Elles véhiculent par exemple différentes fonctions lorsqu'elles sont orchestrées par des instances gouvernementales ou des initiatives citoyennes. Ces différentes manières de se souvenir répondent à différents projets politiques et ne sont pas socialement reçues avec les mêmes sensibilités.

Chivallon précise, à ce propos, que la mémoire de l'esclavage est « tout à la fois reconnue et discréditée », puisque pèse sur elle « le soupçon de n'être pas une mémoire "authentiquement" rapportée du passé. » (2012, p. 18) Le philosophe martiniquais Édouard Glissant, dans un texte rédigé à l'occasion du projet de fondation d'un Centre national français pour la mémoire des esclavages et de leurs abolitions, souligne cette même difficulté méthodologique dans l'appréhension de l'esclavage : le savoir sur la violence esclavagiste demeure lacunaire et controversé puisqu'il est à la fois très précis et très vague (2007, p. 166). Les résultats des travaux

en histoire pour quantifier la traite des Noirs sont effectivement l'objet de débats<sup>1</sup> et surtout, ne permettent pas de rendre compte de la souffrance occasionnée par le commerce triangulaire. Pour Glissant, il s'agit donc d'« un énorme monstrueux bouleversement impénétrable » :

aujourd'hui encore, après des centaines et des centaines d'études, des compilations, d'analyses d'archives et de reconstitution de toutes sortes, il reste vain d'essayer de donner une idée de tant de souffrances, de tant d'horreurs étalées jour après jour et année après année sur tout un continent pendant plus de trois siècles (2007, p. 54).

Pourtant, malgré la difficulté de se plonger dans la réalité de l'esclavage, la nécessité de le dire demeure, puisque sa mémoire n'est pas une opération spontanée, mais bien un dispositif à la fois collectif et individuel conditionné par des paramètres éthiques, émotifs, historiques et socioculturels :

Pour quiconque a été [...] impliqué à quelque système d'esclavage que ce soit, il ne lèvera en lui aucune mémoire naturelle, naturellement positive, neutre et sereine de cet esclavage. *Nous avons à nous dire tout esclavage, parce que nous essayons d'être lucides et d'être participants, sans nous le dire pourtant, parce que dans tous les cas nous en avons honte, exactement comme on a honte d'avoir seul échappé à un massacre ou à un désastre, et le disant quand même, parce que nous tenons au sens du temps et à la signification des histoires des peuples.* (Glissant, 2007, p. 63-64, italiques dans la version originale.)

La mémoire de l'esclavage convoque donc des sentiments ambivalents, mais tout de même nécessaires pour « faire surgir le sens dans l'expérience même de sa faillite. » (Dulong, 2002, p. 187) Patrick Chamoiseau, écrivain martiniquais né en 1953 à Fort-de-France, considère lui aussi le silence qui pèse sur la mémoire de l'esclavage aux Antilles comme une réaction de protection normale chez ceux et celles qui l'ont vécu : « Les survivants demandent à leur silence de panser la blessure, de soigner au plus vite la douleur, de récréer autour de leur conscience cette stase émotionnelle qui aide à tenter de revivre. » (2010, p. 7) Cependant, il précise aussitôt que « ce silence ne saurait être [...] un appel à l'oubli. » (2010, p. 7)

---

<sup>1</sup> Dans son enquête anthropologique sur la mémoire de l'esclavage aux Antilles, Christine Chivallon (2012, p. 77) fait état de ce débat en exposant les disparités entre les études de Philip D. Curtin (1969), qui dénombre 9,5 millions d'Africains déportés entre le XVI<sup>e</sup> siècle et 1870, de Joseph E. Inikori (1982), pour qui ce nombre s'élève plutôt à 15 millions, et de Hugh Thomas (1997), qui estime à 11,3 millions le nombre de captifs déportés.

La remémoration de l'esclavage, comme de toute autre violence collective, est donc essentielle parce qu'elle « nous arme pour affronter notre réel contemporain. » (Glissant, 2007, p. 83) Même si elle peut être douloureuse et parfois taboue, elle permet d'exorciser la souffrance tout en engageant une prise de conscience éthique pour envisager un avenir émancipé et conscient des dérives du passé. Ainsi, si les politiques de la mémoire influencent notre compréhension du passé esclavagiste, la manière et les raisons de le convoquer, celui-ci est aussi façonné par les affects. La littérature, par sa capacité à *affecter* (Bouju et Gefen, 2013), est alors un lieu tout désigné pour problématiser la violence et enclencher des processus mémoriels à son égard (Bazié et Lüsebrink, 2011; Prychodniak et Séginger, 2011; Bazié, 2004a; entre autres). Dans le champ littéraire antillais, l'esclavage et les modalités de ses représentations occupent une place centrale auprès des auteur·rice·s et des lecteur·rice·s. Les critiques relèvent en effet dans les textes des « réactualisations » mémorielles de l'esclavage (Parisot, 2014), des « réécritures » littéraires de son histoire (Figueiredo, 1993) et des « poétiques mémorielles » liées à l'exploitation sucrière (Monet-Descombey Hernández, 2017). Les représentations littéraires du marronnage ont aussi fait l'objet de plusieurs travaux (Rajaonarivelo, 2010; Rochmann, 2000; Burton, 1997), et certains critiques vont même jusqu'à considérer la littérature comme « archive » de l'esclavage (Figueiredo, 2018). La question posée par Alexandre Gefen (2017), à savoir si la littérature peut permettre de « réparer » l'oubli subi par les groupes marginalisés, est en ce sens pertinente pour réfléchir à la violence esclavagiste lorsqu'elle est thématifiée dans le texte littéraire. Le « tournant esthético-éthique » (2017, p. 12) qu'il relève dans la littérature française du XXI<sup>e</sup> siècle témoigne selon lui d'une puissance réparatrice du fait littéraire. Dans le contexte des violences historiques, « raconter à nouveaux frais par la fiction, c'est reconfigurer un passé officiel que l'on accuse d'avoir oblitéré les dominés. » (2017, p. 222)

Au regard de cette considération narrative et mémorielle sur les usages et les moyens de la littérature pour représenter et remémorer la violence, le présent mémoire se veut un travail théorique et critique visant à cerner les stratégies littéraires mises en place pour la fabrique mémorielle de l'esclavage aux Antilles dans deux romans de Patrick Chamoiseau : *L'esclave vieil homme et le molosse*, publié en 1997 chez Gallimard, et *Un dimanche au cachot*, paru en 2007 chez le même éditeur. En insistant sur la dimension « fabriquée » de la mémoire, je souhaite mettre

au jour et étudier les dispositifs littéraires, notamment sur les plans narratif, esthétique et interprétatif, qui permettent d'entreprendre un travail de mémoire<sup>2</sup> relatif à la violence esclavagiste.

### 1.1 Corpus étudié : Mise en contexte dans le champ des littératures antillaises

Le corpus choisi pour l'analyse de la fabrique mémorielle de l'esclavage dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau est composé de deux romans qui thématisent explicitement l'expérience plantationnaire de la Martinique au XIX<sup>e</sup> siècle. Le choix de ces deux textes, parmi l'abondante œuvre romanesque de l'auteur, s'est imposé en raison du travail de mise en récit de l'esclavage et de sa mémoire qui y est fait. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le récit se concentre sur un personnage central, l'esclave vieil homme, et sur le marronnage extraordinaire qu'il performe à travers les grands-bois. À ses trousses, le molosse entraîné par le maître à poursuivre les fuyards fera la rencontre d'un esclave transformé par la quête initiatique vécue dans les mornes majestueux. L'issue de cette épopée émancipatrice se noue un siècle et demi plus tard, lorsque les ossements du vieil homme sont retrouvés sur les terres d'une ancienne habitation esclavagiste. Cette traversée des époques grâce à l'artefact dessine alors les contours d'un travail mémoriel qui s'effectue avec l'imagination narrative.

Dans *Un dimanche au cachot*, un éducateur, qui est aussi écrivain, s'engouffre dans une voûte en pierre pour tenter d'en faire sortir la petite fille à problème qui s'y est réfugiée. Sa tactique est narrative et plonge Caroline, l'enfant recluse, tout autant que le lectorat, dans l'univers de *L'Oubliée*, une jeune esclave emprisonnée dans un cachot esclavagiste. Peu à peu, ce récit qui paraît lointain se fond avec celui de Caroline, puisque les pierres de la ruine pourraient bien être les mêmes que celles du cachot de *L'Oubliée*. Le télescopage des récits implique dès lors une

---

<sup>2</sup> Bien que je reconnaisse l'importance de considérer la mémoire comme « devoir » afin d'engager une dimension éthique à la remémoration des violences historiques, je prioriserai tout au long de cette recherche et à la suite de Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), l'expression « travail de mémoire », plutôt que celle de « devoir de mémoire », dans la mesure où elle permet de mettre l'accent sur le caractère fonctionnel de cette dernière. Si Ricœur souligne que l'impératif de mémoire que son « devoir » sous-entend peut impliquer des « abus » et fixer les victimes dans leur statut souffrant, c'est surtout sur les processus de construction de la mémoire que je souhaite insister. Dans le cadre de l'étude des dispositifs littéraires de la mémoire, la notion de « travail » m'apparaît donc plus pertinente que celle de « devoir », puisqu'elle consacre le caractère non inné de la mémoire, qui fonctionne par ailleurs, selon Ricœur, en tant que phénomène de représentation basé sur les modalités de mises en récit.

réflexion sur la construction et la transmission de la mémoire de l'esclavage, puisqu'elle transgresse les limites du temps et de l'espace.

Bien que de nombreux textes chamoisiens problématissent l'esclavage et sa remémoration<sup>3</sup>, *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* sont les seuls, dans son œuvre, qui situent l'entièreté de leur diégèse dans l'univers esclavagiste. De plus, le fait que ces récits soient portés par des figures résistantes, le « nègre-marron » et « l'esclave rebelle », me permet de qualifier le corpus de « romans marrons », dans la lignée de Richard D. Burton (1997) et de Marie-Christine Rochmann (2000). Les représentations littéraires de l'esclave fugitif aux Antilles témoignent selon les deux critiques davantage d'un « mythe marronniste » que d'une réalité historique, et peuvent prendre diverses formes et significations. L'imaginaire marronniste caractérise alors *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* non seulement sur le plan diégétique, mais aussi sur le plan thématique et allégorique. Ainsi, le corpus marron de la présente étude désigne surtout l'intention de résistance liée à la mémoire de l'esclavage, qui porte l'espoir d'une transcendance de la souffrance par l'instauration d'un monde meilleur.

Le choix d'un corpus double répond aussi à une filiation intra- et extratextuelle existant entre les deux romans. En effet, s'ils mettent en scène deux récits pouvant être lus indépendamment, ceux-ci participent d'un seul et même univers dans lequel gravitent les mêmes personnages. L'Oubliée est enfermée dans le cachot après avoir appris le marronnage du vieil esclave, qu'elle imagine même être le père de l'enfant qu'elle porte, tandis que le molosse, pacifié par son expérience avec le vieux marron dans les mornes, devient l'allié de la jeune esclave. La filiation explicite entre les deux récits est officialisée en 2010, lorsque les romans sont publiés à nouveau chez Gallimard, sous forme d'un coffret spécial intitulé *Le déshumain grandiose* et accompagné d'une postface inédite de l'auteur, « De la mémoire obscure à la mémoire consciente ». Celle-ci achève de sceller la volonté mémorielle présente dans l'œuvre en deux « tomes » et constitue un élément paratextuel important pour leur lecture.

---

<sup>3</sup> Dès le premier roman de Chamoiseau, *Chronique des sept misères* (1986), la voix spectrale de l'esclave Afoukal rappelle le passé esclavagiste qui fonde l'identité créole. Les références explicites à cette violence originelle sont maintes fois mises en récit ensuite, par exemple à travers la réécriture de l'histoire martiniquaise dans *Texaco* (1992) et la « malédiction » qui pèse sur les enfants à naître dans *Biblique des derniers gestes* (2002).

Dans ce contexte d'un projet littéraire explicitement déployé à travers les deux romans, les analyses présentées dans les différents chapitres du mémoire respecteront ce souci de cohérence entre les textes. Leur étude est organisée de manière à rendre compte de leurs démarches mémorielles communes, plutôt que de mener des analyses en vase clos.

## 1.2 État des lieux de la littérature antillaise

Afin de bien cerner les romans à l'étude dans ce mémoire, il sera question de l'articulation et de la nomination des systèmes littéraires martiniquais, antillais et caribéens, pour y situer correctement l'auteur et pour comprendre le contexte littéraire dans lequel il s'inscrit. Cela permettra de saisir les conditions d'émergence de l'écriture mémorielle donnée à lire dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*, en plus de situer Chamoiseau dans ces différents champs. Un survol des enjeux qui touchent la littérature antillaise suivra une discussion sur les différentes désignations des productions littéraires issues des Caraïbes. Les notions de négritude, d'antillanité et de créolité seront présentées, pour finalement examiner la position de Chamoiseau dans le dispositif conceptuel.

### 1.2.1 Désignations et délimitations des littératures issues des Caraïbes

Les littératures des Caraïbes présentent, dès leur appellation, un écueil entre les « englobements réducteurs » et les « exclusives atomisantes » (Toumson, 2003, p. 104). Plusieurs éléments (historiques, géographiques, économiques, politiques et sociologiques) permettent d'envisager les Caraïbes comme un espace culturel cohérent. Toutefois, ces mêmes éléments contribuent en même temps à particulariser les différentes régions des Caraïbes. Les colonisations française, anglaise ou espagnole n'ont pas modelé de la même manière les territoires, de même qu'une colonisation orchestrée par un même État n'a pas eu les mêmes résultats sur différentes îles. Ce fut notamment le cas d'Haïti, qui conquiert l'indépendance vis-à-vis de la France en 1804, alors que la Martinique, la Guadeloupe et la Guyane sont aujourd'hui des Départements d'outre-mer français (et ce depuis 1946). C'est donc face à des configurations complexes et variées que l'on se retrouve lorsque l'on étudie ces littératures. Les problématiques épistémologiques, méthodologiques et idéologiques auxquelles les critiques se heurtent en témoignent. Il n'en demeure pas moins que l'arrivée en 1492 de Christophe Colomb sur le territoire, la colonisation européenne et l'esclavage sont des éléments déterminants dans le modelage d'un héritage commun aux îles et archipels des Caraïbes.

Il importe d'emblée de préciser sommairement ce qu'on entend par le mot « Caraïbe » afin d'élaborer une vision cohérente de la littérature issue de cet espace. La définition fournie par Hanétha Dupé-Vété-Congolo permet d'aller du général vers le particulier en saisissant les similarités et les différences qui composent cet espace : « la Caraïbe » représente

les pays américains continentaux et insulaires bordés par la mer des Caraïbes et/ou ayant subi la colonisation européenne. En plus des conditions climatiques et géographiques, et en raison du type de colonisation vécue, ces pays ont des similarités anthropologiques, historiques, parfois politiques et économiques. (2004, f. 5)

Selon elle, ces caractéristiques communes se déclinent sur le plan littéraire, puisque la Caraïbe inclut plusieurs systèmes littéraires qui sont malgré tout reconnaissables dans un grand ensemble : « Le grand ensemble littéraire de la Caraïbe juxtapose plusieurs sous-ensembles. Ils fonctionnent tous en systèmes singuliers. Les derniers sont identifiables par leur langue d'expression et par certains mécanismes propres grâce auxquels ils produisent des textes. » (2004, f. 5) Ainsi, la langue et les mécanismes littéraires seraient les éléments principaux qui permettraient de distinguer les différentes littératures issues de l'espace caraïbe.

En effet, la majorité des chercheur·euse·s s'entendent pour découper le champ littéraire caribéen en suivant les appartenances linguistiques des îles et archipels : les littératures des Caraïbes sont envisagées principalement selon leur expression francophone, anglophone ou hispanophone (Corcoran, 2007; Chancé, 2005; Satyre, 2004; Toumson, 2003; Delas, 1999). Pourtant, si ces distinctions en fonction de l'aire linguistique se veulent structurantes, elles prêtent parfois à confusion, car les appellations utilisées s'alternent et se recourent. Ainsi, dans la partie francophone des Caraïbes, souvent appelée Antilles, Daniel Delas (1999), Roger Toumson (2003) et Joubert Satyre (2004) choisissent l'expression « littératures de la Caraïbe francophone », alors que Dominique Chancé utilise l'expression « littératures antillaises » pour désigner l'ensemble des littératures issues de l'espace caribéen. Satyre justifie son choix par le fait que l'adjectif « antillais » réfère selon lui davantage aux Petites Antilles (diverses petites îles dans la mer des Caraïbes et les Antilles françaises), qu'aux Grandes Antilles (composées d'Haïti, de la République dominicaine, de Cuba, de Puerto Rico et de la Jamaïque). Malgré leurs langues d'expression communes, la dénomination de Satyre envisage donc l'étude de la littérature des Antilles françaises et de celle d'Haïti isolément, en raison des profondes différences historiques et politiques qui les séparent.

Pour cette même raison, Chancé considère elle aussi les littératures des Antilles françaises et d'Haïti séparément. Selon elle, ces deux littératures figurent parmi « les quatre littératures majeures » qui composent les « littératures antillaises », avec la littérature hispanophone et la littérature anglophone des Caraïbes (2005, p. 121). Toumson étudie pour sa part Haïti conjointement avec la Martinique, la Guadeloupe et la Guyane, puisqu'elle fait partie des Antilles de langue française.

L'adjectif « antillais » réfère donc tantôt à l'entièreté de la composante francophone des Caraïbes, tantôt aux territoires départementalisés, et tantôt à l'ensemble des archipels caribéens, même si les distinctions opérées par les chercheur·euse·s au sein de ces ensembles reflètent sensiblement les mêmes enjeux. En conséquence, je retiens de ce survol terminologique la pertinence structurante de la division par aire linguistique pour envisager la diversité culturelle caribéenne. Je parlerai donc dans ce mémoire de « littérature antillaise », pour référer aux productions littéraires des Antilles françaises, qui s'insérerait dans les « littératures des Caraïbes », qui elles, désigneraient l'ensemble des productions littéraires de l'archipel sans distinctions de langues. J'exclurai Haïti de ma nomination de littérature antillaise, puisque je reconnais, à l'instar de Satyre et de Chancé, la particularité de ce système littéraire, qui d'ailleurs ne constitue pas l'objet de ma recherche.

### 1.3 La littérature antillaise : contexte et autonomisation

Aux Antilles françaises, Toumson, autant que Corcoran, Satyre, Chancé et Delas, soulignent l'importance des bouleversements coloniaux dans la construction et l'autonomisation des littératures. Les cinq critiques évoquent la colonisation européenne, l'extermination des peuples autochtones, la traite négrière et l'organisation en plantation comme processus historiques déterminants dans les textes. L'identité y est une problématique centrale et c'est en ce sens que Corcoran souligne le lien entre création littéraire et identité : « literature from the French Caribbean obsessively explores issues relating to identity. Indeed, the interrogation of identity and how [...] it may usefully be reconstituted and configured in literature are omnipresent and urgent preoccupations among francophone Caribbean writers » (2007, p. 180). Que ce soit avec la négritude d'Aimé Césaire, l'antillanité d'Édouard Glissant ou bien la créolité de Patrick Chamoiseau, le rapport à l'histoire et à la mémoire représente une manière de forger un rapport à soi conséquent.

Cette préoccupation identitaire si prégnante dans la littérature antillaise est reliée aux conditions historiques de l'intégration de l'espace caribéen au Nouveau Monde. La conquête de l'Amérique, soutenue par l'idéologie raciste inhérente au colonialisme (Bouamama, 2014, p. 80), explique les difficultés dans la recherche d'origines de l'identité antillaise. Celles-ci se traduisent dans la littérature par la reconnaissance d'une culture métissée et issue de diverses filiations, l'émancipation à travers la mouvance de la négritude, et le renouvellement des productions littéraires dans diverses formes explorant le rapport complexe à l'identité.

La littérature des Antilles françaises est selon Chancé celle qui se démarque le plus parmi les quatre littératures qu'elle distingue aux Antilles (la littérature des Antilles françaises, haïtienne, hispanophone et anglophone des Caraïbes) :

Les départements français d'outre-mer ont [...] une situation originale car si leur statut les rattache administrativement à la France et à sa littérature, la cohérence des discours, l'émergence d'écoles et de filiations, confèrent à leurs productions et à leurs auteurs une dimension d'autonomie et de singularité telles qu'on y reconnaît nécessairement une « littérature antillaise », même si subsistent des ambiguïtés politiques et éditoriales. (2005, p. 121)

Ainsi, la cohérence des discours et l'apparition de mouvements littéraires spécifiques attribuent aux Antilles françaises une position particulière aux Caraïbes et dans la littérature mondiale : ce sont bien la négritude, l'antillanité et la créolité qui ont permis d'instaurer une reconnaissance institutionnelle et culturelle du fait littéraire antillais. Selon Toumson (2003), l'histoire littéraire des Antilles débute à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, durant la Révolution française. Le débat suscité par l'abolition de l'esclavage, entre 1789 et 1848 sera l'occasion, pour les colons créoles, de devenir des « défenseurs résolu du système esclavagiste » (2003, p. 106), en exprimant malgré tout le hiatus entre la métropole et la colonie et les « relations conflictuelles inter-raciales » (2003, p. 107). Satyre, pour sa part, appelle cette période la littérature béké, qui s'étire selon lui de 1800 à 1850 (2004, §34-35). Elle reproduit mimétiquement le modèle métropolitain et a comme thème le bien-fondé de l'ordre colonial et esclavagiste, ainsi que l'exotisme de la vie insulaire. Cette tendance prévaut selon lui jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1848. De 1850 à 1930, Satyre définit une période qu'il appelle le doudouisme, un courant exotico-régionaliste davantage lisible dans la poésie (2004, §74), et dans lequel les représentations de la culture antillaise reconduisent des visions réductrices de la réalité d'outre-mer (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989). Enfin,

Toumson et Satyre s'entendent pour marquer la spécification progressive de la littérature antillaise à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour aboutir, au XX<sup>e</sup>, à « l'émergence d'une conscience politique et culturelle propre à la communauté des gens de couleurs et à la communauté noire. » (Toumson, 2003, p. 108) L'avènement de la « nouvelle littérature antillaise » (Satyre, 2004, §37) est dû à l'abolition récente de l'esclavage, mais aussi à l'éruption de la montagne Pelée, en 1902, qui rase complètement Saint-Pierre et son élite. Elle s'incarne d'abord dans la négritude qui, dans les années 1930, représentera une révolution des mentalités et de la littérature, et qui marquera la spécificité littéraire des Antilles.

### 1.3.1 La négritude

L'histoire de la littérature des Antilles françaises est marquée par cette césure majeure qu'est l'avènement d'un « point de vue noir » (Chancé, 2005, p. 23) dans les années 1930. La négritude marque l'autonomisation complète des productions littéraires insulaires. Selon Chancé, elle se définit comme la « défense des droits et des “valeurs nègres” à travers l'art, la culture et les projets politiques, la défense d'un “monde noir” qui débordait les frontières linguistiques et territoriales. » (2005, p. 24) Lilyan Kesteloot soutient pour sa part que la négritude « est la façon dont les Nègro-Africains comprennent l'univers, c'est-à-dire le monde qui les entoure, la nature, les gens, les événements : c'est aussi la façon dont ils créent. » (1967, p. 80) Cette conception de la vie et de l'art serait déterminée, selon elle, par les phénomènes de civilisation et les phénomènes historiques : la reconnaissance de l'Afrique comme civilisation, et la mise en perspective des conditions historiques subies par le sujet noir, à travers la colonisation et la traite (1967, p. 80-83). La négritude est donc à la fois un mouvement d'émancipation avec des bases idéologiques militantes, et une façon d'envisager le monde en y positionnant l'expérience des personnes noires comme point d'ancrage pour revendiquer une identité commune et légitime.

Le mot apparaît pour la première fois en 1939 dans le recueil de poésie d'Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*. Pour cela, et surtout pour son implication dans le développement et la propagation des idées de la négritude, on considère Césaire comme l'un des pères intellectuels du mouvement. L'histoire de la négritude commence toutefois un peu plus tôt, en 1932, lorsque paraît à Paris l'unique numéro de *Légitime Défense*, revue hautement politisée et menée par Étienne Léro. Le groupe dénonce le statut opprimé des Noir·e·s et leur domination par le système colonialiste.

Ces idées seront reconduites en 1935 par une autre revue, *L'Étudiant noir*, qui regroupe Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon Gontran Damas. Lilyan Kesteloot les considère d'ailleurs comme les trois auteurs majeurs de la négritude, en raison de la qualité de leurs œuvres littéraires et de leur implication dans le mouvement. Ils contestent l'assimilation culturelle opérée par la civilisation occidentale envers les Noirs du monde entier et revendiquent une liberté créatrice complète pour leur émancipation. C'est une « prise de conscience des intérêts communs à tous les Noirs, quelle que soit leur origine » (Kesteloot, 1967, p. 79). Cette prise de conscience et ces intérêts sont communs du fait que l'origine l'est aussi : l'Afrique matricielle est à retrouver et à célébrer. Le retour aux origines africaines qui est prôné par les défenseurs de la négritude est une manière de revaloriser l'art provenu du monde noir et d'en formuler l'expression. D'autres revues, comme *Tropiques* et *Présence Africaine*, transmettront les idées du mouvement, qui s'incarnera dans des œuvres littéraires comme le *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Césaire, *Pigments* (1937) de Damas, *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) de Senghor et *Peau noire, masques blancs* (1952) de Frantz Fanon pour ne nommer que celles-ci.

Qualifiée de « marronnage intellectuel » et « littéraire » (Chamoiseau et Confiant, 1991, p. 115 et 130), la négritude est en somme un mouvement à la fois littéraire, culturel et politique qui s'oppose à l'aliénation universellement vécue par les Noirs, par le biais d'une revalorisation des expressions artistiques et intellectuelles provenant du monde noir. Issue d'un sentiment anticolonialiste grandissant après la Première Guerre mondiale, d'un intérêt croissant envers les imaginaires africains et « l'art nègre » et d'une profonde remise en question du rationalisme européen (Chancé, 2005, p. 24), la négritude aura permis, grâce à la présence forte du Martiniquais Aimé Césaire, de positionner les Antilles françaises dans le champ littéraire mondial. Son avènement a fait en sorte de briser la dépendance littéraire des îles avec la métropole, puisque les œuvres participèrent, par la suite, d'une littérature témoignant de la particularité des expériences des personnes noires aux Antilles.

Les principales critiques adressées à la négritude concernent l'essentialisme sous-jacent à un « sujet noir », qui a été dépeint par ce mouvement comme monolithique et homogène, vivant apparemment en totale harmonie avant le contact brutal avec les Blancs. Frantz Fanon avertissait déjà, dans *Les damnés de la Terre*, que la « racialisation de la pensée » (1961, p. 199), bien qu'elle émane des idéologies blanches et du racisme, était reprise à l'inverse par la négritude : « à l'affirmation

inconditionnelle de la culture européenne a succédé l'affirmation inconditionnelle de la culture africaine. » (1961, p. 199) Pour lui, cette démarche représente une impasse, puisqu'elle véhicule une vision immuable de la culture, qui est d'autant plus celle de l'opresseur. Édouard Glissant, dans *Le Discours antillais*, souligne à ce propos que la pensée de Senghor coïncidait avec l'« universel généralisant » (1981, p. 249) de l'Occident, puisque la négritude reconduisait « l'idée généralisante d'une civilisation de l'universel » (1981, p. 249), où les particularités culturelles des peuples sont menacées. La négritude a donc pu être interprétée de manière à façonner une « identité-racine » (Glissant, 1990, p. 157) se légitimant par les voies d'une filiation unique, basée sur un mythe fondateur légitimant et dominant. En effet, l'idée essentialiste d'un sujet noir caractérisé par des traits distinctifs issus de la « racine africaine » est même adoptée par certains critiques. Kesteloot déclare par exemple que,

quels que soient leur rang social et les marques de l'éducation européenne, les Noirs conservent, pour peu qu'ils restent en groupe important, les traits suffisamment intacts d'une psychologie africaine, et d'une culture africaine, qui donnent à leurs œuvres et à leur comportement modernes un cachet aisément reconnaissable (1967, p. 84).

Kesteloot, en considérant qu'une psychologie et qu'une culture africaine imprègnent d'« un cachet aisément reconnaissable » les personnes noires, reconduit l'idée d'une identité immuable justifiée par la couleur de peau.

Malgré cela, la négritude aura permis de signifier l'aliénation vécue par les Noirs, et de célébrer leurs expressions culturelles et intellectuelles. De plus, elle représente dans la pensée antillaise une première réflexion sur l'importance de réexplorer la mémoire et l'histoire pour construire l'identité. Césaire la considérait en effet comme une

entreprise de réhabilitation de nos valeurs par nous-mêmes, d'approfondissement de notre passé par nous-mêmes, du ré-enracinement de nous-mêmes dans une histoire, dans une géographie et dans une culture, le tout se traduisant non pas par un passéisme archaïsant, mais par une réactivation du passé en vue de son propre dépassement. (2004, p. 85-86)

La négritude mettait donc la table pour une discussion nécessaire sur la manière d'envisager le passé et l'avenir des peuples aliénés par la colonisation, et marque dans l'histoire littéraire antillaise

un tournant déterminant dans l'émancipation et l'autonomisation de l'expression littéraire martiniquaise.

### 1.3.2 L'antillanité

Édouard Glissant, avec les critiques qu'il adressait à la négritude dans *Le Discours antillais*, conceptualisait déjà une vision plus constructiviste de l'identité, dans laquelle la spécificité du vécu prévaut par rapport à certaines dispositions que l'on qualifierait d'innées. Pour lui – il le précisera plus tard dans *Poétique de la Relation* –, l'identité est à considérer dans une perspective relationnelle et rhizomatique : « l'identité-relation » (1990, p. 157-158) est liée au vécu conscient et contradictoire des cultures, et enclenche par là des trajectoires chaotiques<sup>4</sup>. C'est dans cette optique qu'il met de l'avant la particularité de l'expérience de l'insularité des Antilles pour affirmer une spécificité et une unité de la région. Selon lui, l'expérience du réel antillais se caractérise par la dépossession, dont la forme la plus radicale est incarnée par la traite esclavagiste. Celle-ci est une dépossession non seulement de la liberté, mais aussi de la culture, de la langue et de l'histoire des personnes réduites à l'esclavage. De cette origine lacunaire découle une présence au monde qui s'enrichit de processus de créolisation et qui constitue ainsi une identité plurielle, ouverte et « circulant dans une étendue nouvelle. » (1990, p. 158) Pourtant, même si les conséquences de l'esclavage et du colonialisme sont similaires dans plusieurs sociétés postcoloniales, Glissant souligne qu'elles ne peuvent être universalisées, comme le préconisait la négritude, puisque cela correspond à une pensée unique qui néglige les singularités du fait antillais.

La reconnaissance d'une expérience spécifique du réel antillais – un réel conditionné par l'histoire coloniale, la dépossession que celle-ci entraîne et la constitution d'une identité créolisée qui en découle, permet à Glissant de proposer l'idée d'antillanité<sup>5</sup>, pour penser les Antilles comme le

---

<sup>4</sup> Le chaos, dans la pensée glissantienne, n'est pas la déstructuration du monde, mais bien le mouvement imprédictible de sa structuration. Glissant s'inspire des sciences du chaos, qui étudient la formation erratique et indéterminable du cosmos pour conceptualiser le « chaos-monde », une compréhension du monde qui intègre « le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine. » (1996, p. 82) Ainsi, les trajectoires chaotiques de l'identité-relation représentent une conséquence du mouvement et des contacts imprévisibles des peuples et des cultures avec la colonisation que l'on doit maintenant accepter pour envisager la complexité culturelle du monde.

<sup>5</sup> Même si Glissant récuse le fait d'avoir « conceptualisé » l'antillanité dans un entretien avec Delphine Perret (2001, p. 45-46), il n'en demeure pas moins que la mention du mot, dans *Le Discours antillais*, a permis de lui associer la notion et d'étudier les idées qui la caractérisent. Glissant précise tout de même, dans cette entrevue, que l'antillanité

paradigme même d'une « pensée archipélique<sup>6</sup> » de la Relation (Antonioli, 2016, §21). Selon cette conception ouverte et plurielle de la culture, les Antilles, non pas isolées, mais diffractées par la mer des Caraïbes, se reconnaissent dans des particularités communes :

cultures issues du système des Plantations ; civilisation insulaire [...] ; peuplement pyramidal avec une origine africaine ou hindoue à la base, européenne au sommet ; langues de compromis ; phénomène culturel général de créolisation ; vocation de la rencontre et de la synthèse ; persistance du fait africain ; cultures de la canne, du maïs et du piment ; lieu de combinaison des rythmes ; peuples de l'oralité. (1981, p. 422)

La prise de conscience de ces spécificités permet de penser la région et la culture qui s'y construit dans un ensemble cohérent – c'est la « question de la création des Antilles comme nation possible », précise Glissant (1981, p. 438) – tout en révélant les « mécanismes de fractionnement » qui s'exercent aux Caraïbes « par les influences antagonistes des nations européennes » (1981, p. 438). L'antillanité est à la fois concentration des différentes expressions culturelles caribéennes (en conscience des dynamiques de pouvoir qui les régissent) et célébration de leur diversité dans le but d'une réappropriation de soi. L'antillanité donne une optique nouvelle à l'identité et à la création antillaise, qui reconnaît l'importance des processus de créolisation qui les fondent.

Glissant soutient dans cette mesure que l'antillanité est « [l]'ouverture caraïbe, lointaine, incertaine, [qui] est à même de porter notre peuple à son renouvellement et de le doter d'ambition neuve » (1981, p. 424). Elle est donc un vœu d'unité plurielle « encore dérisoire » (1981, p. 423), à cause de l'atomisation des archipels et îles des Caraïbes, mais pose tout de même les jalons d'une réflexion nécessaire sur les spécificités de la réalité antillaise à travers le « “dépassement

---

n'est pas une théorie ou une idéologie avec des revendications et des codifications, mais simplement une « optique nouvelle pour l'exercice littéraire » (2001, p. 46).

<sup>6</sup> Dans le *Traité du Tout-monde*, Glissant précise qu'adopter une pensée archipélique, « c'est s'accorder à ce qui du monde s'est diffusé en archipels précisément, ces sortes de diversité dans l'étendue, qui pourtant rallient des rives et marient des horizons. Nous nous apercevons de ce qu'il y avait de continental, d'épais et qui pesait sur nous, dans les somptueuses pensées de système qui jusqu'à ce jour ont régi l'Histoire de l'humanité, et qui ne sont plus adéquates à nos éclatements, à nos histoires ni à nos non moins somptueuses errances. La pensée de l'archipel, des archipels, nous ouvre ces mers. » (1997, p. 31) C'est donc dans une optique de diffracter la diversité insulaire dans l'entendue archipélique que l'on peut considérer l'antillanité comme paradigme de cette pensée qui permet de repérer les jonctions, les conjugaisons et les emmêlements imprévisibles des éclatements multiples du monde (Degras, 2011, §10).

artistique” » qui « autorise à tisser plus outre les liens de l’unité. » (1981, p. 439). L’exploration poétique et artistique du réel antillais est en somme la condition pour en saisir les particularités.

### 1.3.3 La créolité

La concentration sur la région caraïbe se poursuit à travers la théorisation de la créolité par Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau et Jean Bernabé, les trois Martiniquais signataires de l’*Éloge de la créolité*. Paru en 1989, ce texte devient rapidement le manifeste du mouvement. La créolité y est décrite comme un mouvement littéraire, esthétique et identitaire qui s’inscrit en filiation avec les idées d’Édouard Glissant et en rupture avec la négritude de Césaire<sup>7</sup>. En effet, face à la cristallisation identitaire véhiculée par les idées de la négritude, les trois auteurs revendiquent la créolité comme une conception de l’identité qui serait plurielle et ouverte, et dans laquelle la culture créole résulterait de « l’agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l’Histoire a réunis sur le même sol. » (Confiant, Chamoiseau et Bernabé, 1989, p. 26, mis en évidence dans l’original.) La créolité est donc un « nouveau cadre de pensée pour l’identité et la création antillaise » (Perret, 2001, p. 9-10) qui a comme intention d’embrasser pleinement le métissage culturel comme conséquence inattendue de la colonisation.

Dans l’*Éloge*, les auteurs préconisent cinq principes pour l’accomplissement de la créolité : d’abord, l’enracinement dans l’oral permettra de revaloriser ce mode de transmission culturelle qui a longtemps été dédaigné vis-à-vis de l’écrit. Ensuite, la mise à jour de la « mémoire vraie » doit permettre aux Créoles de fonder de nouveaux récits qui se dégagent de l’histoire coloniale pour affirmer une identité propre et libérée d’une vision façonnée par l’opresseur. Le troisième principe touche la thématique de l’existence et est associé à la revalorisation d’une « vision intérieure », la connaissance de soi étant la condition à une ouverture au reste du monde. L’irruption dans la modernité est la quatrième prémisse de la créolité et concerne la célébration de la jeunesse et la

---

<sup>7</sup> Sans nier l’apport immense de la négritude césairienne dans le monde « totalement raciste, automutilé par ses chirurgies coloniales » (1989, p. 17), les signataires soulignent toutefois qu’elle « fit, à celle d’Europe, succéder l’illusion africaine. » (1989, p. 20) En effet, les auteurs de l’*Éloge* dénoncent l’extériorité des aspirations, de l’expression et de l’affirmation de soi que suppose la négritude pour des Antillais·e·s. Bien qu’ils se proclament « à jamais fils de Césaire » (1989, p. 18), ils se positionnent dans le filon de l’antillanité de Glissant, puisque ce projet implique de plonger « le regard dans le chaos de cette humanité nouvelle que nous sommes. *Comprendre ce qu’est l’Antillais.* » (1989, p. 22, mis en évidence dans l’original.) L’importance de se recentrer sur soi est donc une prémisse à la créolité.

vigueur d'une littérature créole, qui se doit d'évoluer rapidement pour participer lucidement aux confluences de la modernité. Enfin, la dernière prémisse réhabilite le libre choix de sa parole et, conséquemment, le multilinguisme comme principe esthétique et idéologique de la créolité. L'énumération claire de ces principes dans le texte donne au manifeste une portée politique indéniable, qui vise l'affirmation de la spécificité identitaire de la créolité.

Le projet de cette affirmation se poursuit avec la publication en 1991 de *Lettres créoles*, co-signé par Chamoiseau et Confiant. Cet essai, « plaidoyer » pour une littérature créole (1991, p. 13) se veut une recension de l'histoire littéraire d'Haïti, des Antilles françaises et de la Guyane, de 1635 à 1975. Les auteurs y présentent une histoire littéraire « alternative », où les traces laissées par les peuples caraïbes, le cri provenu de la cale du bateau négrier et la voix des conteurs dans les plantations sucrières sont les expressions déterminantes de la littérature créole. Si la négritude y est considérée comme « marronnage intellectuel » (1991, p. 115) fondamental, elle ne prend pas, selon Confiant et Chamoiseau, le relais de la poétique du conteur puisqu'elle utilise des imaginaires provenus d'ailleurs, qui n'embrassent pas la réalité créole (1991, p. 127-128). La littérature créole culmine réellement selon eux avec la parution, en 1975, du roman *Malemort* d'Édouard Glissant, de par son singulier dévoilement du réel antillais.

Cette étude de l'histoire littéraire des Caraïbes d'expression francophone a l'originalité de remettre de l'avant l'oralité comme particularité fondamentale à réinvestir à travers « l'oraliture », une célébration du caractère littéraire de la culture orale née dans les plantations. Toutefois, si l'*Éloge* revendiquait une ouverture « mosaïque » (1989, p. 27) dans la construction de l'identité, cette multiplicité des influences n'apparaît pas dans *Lettres créoles*, où l'ensemble de la littérature produite par les colons est mise au ban et l'influence de la littérature métropolitaine niée. L'incohérence des revendications proposées dans l'*Éloge de la créolité* a souvent été reprochée à ses principaux tenants, puisqu'elles visent par exemple l'ancrage dans la localité du contexte antillais, alors qu'en même temps, la créolité s'applique aussi, selon les auteurs, ailleurs dans le monde. En outre, Dominique Chancé relève une contradiction, dans les romans de Confiant et du premier Chamoiseau, entre la diversité proclamée de la créolité et l'uniformité des récits qui s'ancrent dans une localité forte et dans des personnages typés (2013, §29). La « diversalité » (1989, p. 54) proposée dans le manifeste – la cohésion féconde entre l'universel et le divers – semble alors ardue à mettre en place vis-à-vis de la revalorisation et la spécificité qui sont accordées à la créolité

telle qu'elle se vit aux Antilles. De plus, la position radicale de Confiant dans la réhabilitation du créole par rapport au français, qui l'a amené à accuser Césaire de négliger la culture et la langue de son pays (1993), a contribué à véhiculer une tendance dogmatique de la créolité.

C'est pourquoi Glissant s'est rapidement distancié du mouvement, pour réaffirmer le caractère poétique, errant et rhizomatique de sa pensée. En fait, la créolité, de la même manière que la négritude, représente pour lui un nouvel essentialisme, en ce sens qu'elle préconise l'aboutissement d'un Être « Un » qui, même s'il s'enrichit des diverses influences qui le construisent, représente un achèvement vers lequel il faudrait tendre. Glissant préfère le terme de « créolisation » à celui de « créolité » puisqu'il sous-entend un « métissage sans limites dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles » (1990, p. 46). La créolité, à l'inverse, implique une synthèse des éléments qui la composent. La différence entre ces deux idées réside dans le fait que la créolisation représente le *phénomène*, alors que la créolité serait le *résultat*. Ainsi, pour Glissant, l'idée de la finitude d'un processus identitaire emprisonne la notion même d'identité dans une fixité stérile, hors de la Relation. Il soutient que la créolité, comme « *visée de l'être* », est un

*recul par rapport à la fonctionnalité des créolisations. Nous ne proposons pas de l'être, ni des modèles d'humanités. Ce qui nous porte n'est pas la seule définition de nos identités, mais aussi leur relation à tout le possible : les mutations mutuelles que ce jeu de relation génère. Les créolisations introduisent à la Relation, mais ce n'est pas pour universaliser ; la « créolité », dans son principe, régresserait vers des négritudes, des francités, des latinités, toutes généralisantes – plus ou moins innocemment. » (1990, p. 103, italiques dans la version originale.)*

Il apparaît donc que les auteurs de l'*Éloge*, en voulant se distinguer de la négritude, ont finalement véhiculé une conception de l'identité et de la création qui lui est semblable.

Il n'en demeure pas moins que la parution du texte, à la fin des années 1980, a provoqué une effervescence indéniable dans les champs littéraires antillais et mondial, définissant encore plus profondément la spécificité et l'autonomie de la littérature des Caraïbes. Les débats pléthoriques qu'il a suscités témoignent de la nécessité et de la fertilité d'une réflexion identitaire aux Antilles. La filiation dans laquelle les auteurs ont inscrit leur manifeste permet quant à elle de structurer des moments clés de l'histoire littéraire antillaise, en ce sens que Césaire et Glissant, à qui le texte est dédié, entre autres, incarnent chacun un angle novateur de la littérature des Antilles. En se

positionnant dans leur postérité tout en voulant se distinguer d'eux, les créolistes ont ouvert de nouvelles avenues pour la création littéraire, en revendiquant l'expression de la culture créole et de son histoire particulière, que ce soit sur le plan linguistique (créolisation, diglossie, oralité), stylistique (« pratique du détour<sup>8</sup> », énonciation polyphonique et hybridée) ou thématique (mise en scène de l'existence créole dans une localité).

#### 1.3.4 Patrick Chamoiseau

Patrick Chamoiseau commence sa carrière en s'associant très étroitement avec le mouvement de la créolité. La parution de son premier roman, *Chronique des sept misères*, en 1986, se veut un détour de la « chronique coloniale » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p. 38), dans laquelle il met en scène une figure représentant à la fois la force et la précarité de la culture créole, le *djobeur*. Le narrateur, présenté comme ethnographe, est un « marqueur de paroles » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p. 35) qui souhaite capter la vie qui anime le marché de Fort-de-France afin d'en préserver la mémoire. *Solibo Magnifique* (1988), son deuxième roman, incarne la difficulté de réconcilier la culture orale, figurée par la langue créole et la pratique du conte, et la culture écrite, personnifiée par l'autorité et la langue française. La mort du conteur Solibo donne lieu à un procès judiciaire, qui est aussi, en fin de compte, le procès de l'écrivain créole et de sa tentative d'oraliture. Son troisième roman, *Texaco* (1992), met en scène l'existence d'individus et de collectivités marginalisés à travers la narration subjective qui construit une réécriture de l'histoire martiniquaise, dans les franges de l'urbanisation de Fort-de-France.

L'année 1997 marque un tournant dans la création littéraire et les orientations théoriques de Chamoiseau. La publication d'*Écrire en pays dominé*, un essai à la fois personnel et politique qui explore de manière introspective la trajectoire de l'auteur à travers la littérature et l'écriture et à travers les différentes incarnations de la domination, donne à lire une évolution vis-à-vis de l'*Éloge de la créolité* et *Lettres créoles*. En effet, Chamoiseau réfléchit aux enjeux qui touchent « l'Écrire » dans une perspective plus ouverte à la mondialité, en créant une « sentimenthèque » aux influences multiples, s'affranchissant des canons culturels antillais et définissant ainsi sa spécificité poétique

---

<sup>8</sup> Édouard Glissant conceptualise la « pratique du détour » comme un acte de survie permettant d'abord aux esclaves de détourner l'interdit du maître par l'expression de contes, comptines, proverbes et autres, qui transmettent un message plus profond qu'ils ne le laissent paraître, où la « trace » africaine est à déceler (1990, p. 82-87).

par rapport aux autres auteurs de l'*Éloge*. Il développe dans ce texte la particularité d'une poétique basée sur les structures de l'imaginaire, là où le manifeste de 1989 prescrivait des actions concrètes pour l'émancipation de l'aliénation coloniale. Dans *Écrire en pays dominé*, il se positionne en filiation avec Glissant, en développant la notion de « pierre-monde », une continuation du « Chaos-monde » et du « Tout-monde » glissantien. La pierre-monde représente le passage d'une créolité locale à une créolisation globale (Chancé, 2010, p. 271), puisqu'elle « permet [...] de résoudre la contradiction entre le lieu déterminé, historique, particulier, et le monde » (Chancé, 2010, p. 286). La pierre-monde permet d'appréhender le chaos du monde « non comme perversion (coloniale et néocoloniale), aliénation, mais comme principe de vie dans sa complexité qui, universellement mêle le vivant et le mort, le nouveau et l'ancien. La vérité d'un tel monde exige d'assumer toute l'ambiguïté, toutes les ambivalences. » (Chancé, 2010, p. 297) La notion se base sur l'idée de « la pierre philosophale des alchimistes, qu'on ne peut atteindre mais qui active toutes les énergies de la connaissance, les plus prosaïques comme les mieux poétiques. » (Chamoiseau, 2014, p. 103) La pierre-monde, comme le Tout-monde, est un outil pour penser le monde dans une cohésion relationnelle, malgré la concentration des diversités, des complexités et des divergences qui le font. L'apparition de cette pierre dans le roman publié la même année, *L'esclave vieil homme et le molosse*, montre la cohérence d'un projet artistique qui véhicule une ouverture à l'imaginaire et aux créolisations. La résurgence de la pierre dans *Un dimanche au cachot*, dix ans plus tard, démontre une fois de plus le lien serré qui unit les deux textes à l'étude, dans leurs réflexions sur le pouvoir de l'imaginaire pour concevoir le monde et ses créolisations.

L'évolution de la position de Chamoiseau depuis la fin des années 1980 a fait en sorte de créer une forte filiation entre lui et Glissant<sup>9</sup> (Famin, 2008, Chancé 2013), et a permis l'émergence d'une production romanesque qui questionne sans cesse l'identité, sa construction et son rapport à la

---

<sup>9</sup> Patrick Chamoiseau et Édouard Glissant ont signé de nombreux ouvrages ensemble. On comptera deux manifestes, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi?* (2007) et *L'intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama* (2009), qui seront publiés à nouveau dans *Manifestes* (2021), un recueil de plusieurs textes co-écrits par Glissant et Chamoiseau, entre autres. Le premier roman de Chamoiseau, *Chronique des sept misères* (1986), dans sa réédition en 1988, est par ailleurs préfacé par Glissant, où il le sacre « marqueur de paroles ». *Écrire en pays dominé* (1997) comporte une partie intitulée « Anabase. En digenèse selon Glissant ». Même les romans à l'étude dans ce mémoire témoignent de la complicité des deux auteurs. *L'esclave vieil homme et le molosse* comporte un « entre-dire » de Glissant, composé d'extraits de *L'Intention poétique* (1969) et *La Folie Celat*, alors inédit (publié en 2000 dans *Le monde incréé*) et placés en exergue de chacun des chapitres du roman. Dans *Un dimanche au cachot*, bien que la signature de Glissant soit absente, on voit une forte présence intertextuelle glissantienne, son nom y étant mentionné à 12 reprises.

mémoire dans le contexte d'une société post-esclavagiste. En effet, si *Bibliographie des derniers gestes* (2002) explore les fondements divers de l'identité du héros martiniquais Balthazar Bodule-Jules, c'est à travers une ouverture au Tout-monde qui diffracte l'expérience coloniale sur l'ensemble du globe. *Les neuf consciences du Malfini* (2009) met en scène un récit écopoétique et métaphorique de l'identité insulaire qui permet de porter un regard intérieur pour éveiller la conscience aux enjeux qui la problématissent. Dans *L'empreinte à Crusoé* (2012), le contact difficile, mais nécessaire avec l'Autre est mis en scène dans une réécriture du récit de Daniel Defoe. *La matière de l'absence* (2016) est un récit très intime qui prend le décès de la mère de l'auteur comme point de départ pour une réflexion sur l'histoire de la Martinique, depuis l'esclavage jusqu'à la départementalisation. *Le conteur, la nuit et le panier* (2021) et *Le vent du nord dans les fougères glacées* (2022) présentent sous forme de récits poétiques les enjeux qui touchent le conte et le conteur aux Antilles, le premier dans le contexte asservissant de l'esclavage, et le second dans une perspective plus moderne, où le relais du dernier conteur peut être pris par une figure féminine. Ces deux textes questionnent en somme les modalités d'émergence de la littérature aux Antilles, tout en interrogeant la pratique d'écriture de l'auteur. En parallèle, Chamoiseau publie également un récit autobiographique en trois tomes (*Enfance créole*, 1990, 1994 et 2005), un roman noir, de nombreux essais et manifestes, des pièces de théâtre et des contes, des albums jeunesse ainsi que des scénarios de films et de bandes dessinées.

*L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* demeurent les deux seuls romans de Chamoiseau qui situent les récits à l'époque plantationnaire, même s'ils présentent aussi un point de vue post-esclavagiste par le biais de narrateurs contemporains de l'auteur. Leur publication en diptyque, dans *Le déshumain grandiose* accomplit de les distinguer du reste de la production romanesque de l'auteur, dans leur exploration imaginaire et poétique de la mémoire de l'esclavage. Dans le présent mémoire, ce corpus sera examiné dans trois chapitres dont voici les principales orientations :

Le premier chapitre du mémoire est consacré à l'analyse de l'appareil narratif particulier des deux romans, selon la typologie genettienne (Genette, 1972), afin d'en faire ressortir la fonction transmissive essentielle pour le travail de mémoire. Le rôle crucial des narrateurs homodiégétiques de chacun des textes est mis en évidence à travers la perspective herméneutique développée par

Paul Ricœur dans *Temps et récit* (1983-1985). Il se dégage de leur parole un discours métalittéraire qui sert à donner une fonction mémorielle à la littérature et la fiction.

Le deuxième chapitre analyse l'esthétique du clair-obscur qui sous-tend l'organisation formelle et thématique des romans à l'étude, ainsi que sa signification sur le plan mémoriel. Le clair-obscur, une notion provenant du domaine de l'art visuel, acquiert une fonction symbolique et rhétorique lorsqu'on l'utilise pour étudier le discours littéraire (Darlow, 2014; Biet, 1997; Souriau, 1990; Verbraeken, 1979). C'est pourtant à partir de la signification attribuée à l'opacité et à la transparence dans la pensée d'Édouard Glissant (1990, 1996) qu'une lecture émancipatrice de l'esthétique du clair-obscur se dégage des textes chamoisiens.

Le troisième et dernier chapitre présente une analyse des modalités scripturaires et interprétatives des lieux de violence. L'univers diégétique des deux romans est en effet organisé autour de lieux « consacrés » de l'esclavage : les mornes où marronnaient les esclaves en fuite et les cachots où étaient enfermés les indociles. Leur présence dans l'espace et leur fréquentation impliquent dès lors une réminiscence de cette violence inouïe qu'est l'esclavage.

Les prescriptions métalittéraires sur les usages mémoriels de la fiction, l'esthétique du clair-obscur valorisant une vision complémentaire entre horreur et désolation et la lecture médiatrice exigée pour concevoir la violence du lieu pointent toutes trois vers l'importance d'une démarche à la fois critique et éthique liée à la fabrique de la mémoire de l'esclavage.

## CHAPITRE 1

### NARRATION ET DISCOURS MÉTALITTÉRAIRE

*L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* sont tous les deux des romans qui se projettent dans le passé esclavagiste à partir du présent. En effet, les fictions sont racontées respectivement par un narrateur témoin – dans la typologie genettienne, « homodiégétique » – et un narrateur personnage – « autodiégétique » (Genette, 1972) – qui se proposent explicitement de raconter des récits anciens d'esclavage à partir de leur propre expérience dans le monde contemporain. Leur rôle dans l'organisation diégétique des romans est intrinsèquement lié à la transmission de la mémoire de l'esclavage : leurs figures sont primordiales, puisqu'elles rendent manifestes les mécanismes narratifs à l'œuvre dans les textes. Plus que les récits en soi, ce sont les modalités de leur narration qui semblent configurer les bases de la fabrique mémorielle.

Ce premier chapitre sera le lieu d'une analyse des structures narratives et des effets de narration dans les deux romans, avec comme objectif d'en saisir les significations mémorielles. Il s'agira de comprendre l'acte narratif en soi comme opérateur d'un travail de mémoire, en ce sens où les récits présentent, davantage qu'une intrigue, les usages de cette dernière pour la mémoire. En effet, l'analyse approfondie des structures narratives et des fonctions et statuts des narrateurs permettra de dégager un discours métalittéraire sur les rapports entre mémoire et littérature. Le récit de fiction est alors un support pour expliciter une conception particulière du rôle de la littérature dans le travail mémoriel. La fabrique de la mémoire s'enclenche ainsi dans l'action même de *faire récit*, dans la mobilisation des souvenirs et de l'imaginaire de narrateurs qui, explicitement, désirent transmettre un récit à la postérité par le biais de l'écriture.

L'organisation diégétique des récits, l'identité incertaine des narrateurs (Booth, 1961) et le statut changeant de l'énonciation seront étudiés dans un premier temps, puisque ce sont ces éléments qui permettent de déceler d'une part le caractère polyphonique de l'énonciation narrative et d'autre part les jeux avec le temps qui se manifestent dans le télescopage des histoires. L'émergence de discours métalittéraires éloquents sur les usages de la fiction dans le contexte mémoriel sera analysée ensuite à partir de la structure mise en abyme des textes et d'autres indices textuels analogiques. Ces modalités narratives, rhétoriques et autoréflexives habilitent un discours lisible

dans la voix narrative sur les stratégies mémorielles que peut mettre en œuvre la littérature. Avant d'amorcer l'analyse de l'appareil narratif et de ses significations dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*, une incursion dans la pensée herméneutique de Paul Ricœur permettra de mettre en évidence l'importance du mode narratif pour penser le rapport au passé, autant dans ses expressions historiennes que fictives. Cette introduction permettra de poser les bases théoriques nécessaires à une compréhension de l'acte narratif comme essentiel dans le travail de mémoire et dans la refiguration du temps. Les deux parties qui suivront seront consacrées respectivement à l'étude du fonctionnement des appareils narratifs dans les romans et à l'analyse du discours métalittéraire qui en émerge.

### 1.1 Cadre théorique : herméneutique ricœurienne

Dans les textes qui m'intéressent, la fabrique de la mémoire s'ancre d'abord dans la structure de l'appareil narratif, puisque c'est bien le fait de faire récit qui permet de « refigurer » l'expérience humaine du temps. Paul Ricœur, dans *Temps et récit* (1983-1985), théorise le récit, autant historique que fictif, sur trois plans mimétiques : la *mimèsis I* représente la narrativité inhérente à toute action, c'est-à-dire sa précompréhension comme toujours symboliquement médiatisée. La *mimèsis II* se définit comme la mise en récit en tant que telle, c'est-à-dire le travail d'agencement interne dans l'acte narratif. Elle est la configuration narrative nécessaire pour raconter l'action. Enfin, la *mimèsis III* est la « proposition de monde » qui se dégage de l'action racontée. Cette dernière représente la refiguration narrative issue du récit, qui permet de considérer que le monde du texte (du récit) n'est pas étanche. Cette dernière opération de la triple mimèsis est particulièrement importante dans les récits de fiction, puisque le monde imaginaire que propose un texte fictif permet aux lecteur·rice·s d'expérimenter les diverses temporalités du récit et d'ainsi pouvoir refigurer leur expérience du temps. En effet, Ricœur souligne le privilège du récit de fiction, vis-à-vis du récit historique, de pouvoir refigurer l'expérience temporelle grâce à des « variations imaginatives » (1984, p. 191; 1985, p. 182). Cette liberté qu'a le récit de fiction par rapport au récit historique dans la représentation du passé tient au fait que sa prétention n'est pas véridative, mais bien heuristique. La mise en intrigue, articulée avec le mode narratif (qu'il soit historique ou fictionnel), est un instrument cognitif (2000, p. 311) essentiel pour expliquer et comprendre l'expérience du temps.

En fait, c'est le caractère toujours médiatisé de notre rapport au temps qui intéresse le philosophe : les représentations historique et fictive du passé incarnent toutes deux le paradoxe de la présence d'une chose absente. Le passé n'est plus, mais sa représentation demeure. Celle-ci est une manière de donner sens à « l'ayant été » dont seul subsiste le souvenir. Dans cette mesure, Ricœur considère la mémoire comme « matrice d'histoire » (2000, p. 106, 647), puisqu'elle est l'expression de la problématique représentationnelle existant entre le présent et le passé. Ne donnant la primauté ni à la connaissance historique ni au récit de fiction dans leurs visées respectives du passé, Ricœur met en évidence le rôle de la mémoire comme « gardienne » (2000, p. 106) de cette aporie entre présence (de la représentation) et absence (de la chose révolue). C'est à partir de cette problématique représentationnelle que j'interrogerai la structure narrative des deux romans chamoisiens et leur rapport avec la construction mémorielle de l'esclavage, en ce sens où l'histoire de la traite négrière demeure partielle et nécessite d'être refigurée par la mémoire. L'acte narratif mis en scène dans les textes, si on le considère comme une mise en intrigue permettant des variations imaginatives sur le temps passé et futur, a alors un rôle essentiel à jouer dans le travail de mémoire.

La refiguration de l'histoire par la mémoire est une problématique prégnante dans le champ littéraire antillais contemporain. La mémoire et l'histoire sont intrinsèquement liées, puisque l'incorporation des Antilles dans le « Nouveau Monde » s'inscrit dans un contexte colonialiste et esclavagiste. L'appréhension de ce passé par la littérature donne lieu à de profondes réflexions sur l'identité, la mémoire et l'histoire. La quête de l'origine pour les peuples antillais est d'emblée une excursion complexe dans une mémoire traumatique liée à l'histoire violente de la traite négrière, de la déportation transatlantique et du génocide des peuples autochtones. Selon Dominique Chancé, « le roman antillais contemporain se construit autour de la mémoire, autour d'une interrogation sur l'Histoire. Son centre thématique est la recherche d'une "imagination historique" dont l'enjeu est identitaire. » (2000, p. 7) L'« imagination historique » de cette violence trouve des voies alternatives dans la littérature, puisqu'elle est le lieu d'une exploration créative du passé, surtout dans le contexte où l'histoire coloniale incarne la domination d'une perception hiérarchisante de ce passé. C'est en ce sens qu'Édouard Glissant fait une distinction entre l'Histoire comme discipline et comme conscience, et les histoires comme conjectures des expériences vécues, pour affirmer la situation particulière de la conscience historique aux Antilles. Selon lui, l'une des

conséquences majeures de la colonisation est « cette conception univoque de l'Histoire, et donc du pouvoir, que l'Occident a imposée aux peuples. » (1981, p. 159) Les rapports entre l'histoire et la mémoire dans le contexte antillais sont donc mis sous tension par cette conscience historique marquée négativement par la rupture entre le discours dominant et l'expérience vécue.

Dans l'univers de Patrick Chamoiseau, le rapport au passé est intrinsèquement lié à un travail de création et de fictionnalisation qui déborde du périmètre de la représentation réaliste. Dominique Chancé relève un recours à « l'imagination ouverte de l'avenir » (2010, p. 68) dans l'écriture mémorielle de l'auteur, qui laisse place à la réinvention, « dans la perspective d'un dessein, d'un projet collectif, un passé qui a été oublié, occulté, naufragé. » (2010, p. 69) La critique soutient que c'est ce rapport difficile avec le passé effacé de la mémoire collective que Chamoiseau met en scène dans ses textes : « le récit lui-même demeure inaccessible, enfoui, et c'est l'histoire même du récit et de l'anamnèse qui devient centrale dans le roman. Plus encore que l'histoire, c'est l'histoire de l'oubli qu'il faut raconter. » (2010, p. 52) J'ajouterais, en nuancant, que ce n'est pas seulement l'histoire de l'oubli qui est racontée, mais aussi, et surtout, l'histoire de la résistance à l'oubli. Les romans de Chamoiseau ne mettent pas en scène des défaites tragiques, mais ouvrent plutôt les possibles de la mémoire à travers une prospection où le réenchantement (Crainic, 2020) est maître. L'écriture de Chamoiseau, qualifiée de merveilleuse (Lagarde, 2001) et de baroque (Chancé, 2003 et 2010), se situe davantage du côté de la prolifération créatrice de la mémoire et de sa transmission plutôt que de la dramatisation pathétique de l'oubli. En fait, le manque fondateur qui caractérise la mémoire aux Antilles est un *leitmotiv* pour l'écriture chamoisienne : l'oubli doit nécessairement être pris en compte pour faire émerger une « mémoire consciente », qui « transforme, intègre et désintègre, et fonde ainsi les équilibres d'une nouvelle fondation. » (Chamoiseau, 2010, p. 20) La démarche mémorielle de l'écrivain s'inscrit dans une dynamique de reconstruction et même de réparation de la mémoire par la fiction. Cette démarche est à l'image du concept d'identité narrative développé par Ricœur, qui théorise l'identité personnelle sur la base du « transfert sur [le soi] de l'opération de mise en intrigue d'abord appliquée à l'action racontée » (1990, p. 170). La mise en récit concordante des événements de la vie et se construit grâce à ce « transfert » des récits des événements à l'identité personnelle. Ainsi, les refigurations narratives – historiques et fictives – influencent la construction de l'identité en ce sens qu'elles permettent une compréhension des agencements, nécessaires pour faire sens, de la mise en récit. « La littérature,

écrit Ricœur, s'avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative. » (1990, p. 176) Si la lecture de récits littéraires contribue à configurer les mécanismes de l'identité narrative, celle-ci peut aussi être façonnée par l'écriture et la création littéraire, dans la mesure où ces activités donnent une nouvelle signification à certains événements du passé mis en récit par l'histoire. En créant des fictions sur la résistance à l'esclavage, Chamoiseau explore cette mémoire traumatique d'une manière inédite afin d'en tirer une fondation renouvelée pour l'identité collective des descendant·e·s d'esclaves.

Euridice Figueiredo, en étudiant la représentation de l'esclavage dans la littérature antillaise et brésilienne, soutient que la mémoire peut être reconstituée à partir de procédés narratifs et imaginatifs lorsque certains pans de l'histoire sont manquants ou occultés en raison d'inclinaisons idéologiques dans l'interprétation historique du passé. « Raconter littérairement cette histoire surdéterminée par l'esclavage, écrit-elle, c'est créer des fictions qui rendent compte d'une certaine ambiance, forcément imaginaire, faisant appel à différentes formes d'archives afin de reconstituer la mémoire culturelle du pays. » (2018, p. 291) La nécessité de l'imaginaire pour rendre compte du passé esclavagiste – et de toute autre domination – est un élément constitutif de la pensée chamoisienne : l'auteur se proclame effectivement « guerrier de l'imaginaire » dans *Écrire en pays dominé* (1997) pour marquer l'importance d'une résistance à l'hégémonie – culturelle et même épistémologique – ancrée dans les structures de l'imaginaire. Pour Juremir Machado da Silva, l'imaginaire représente le lieu où l'on donne sens au réel et sans lequel ce dernier serait mélancolique (2015, p. 117). Dans cette mesure, l'imaginaire dans la poétique mémorielle chamoisienne demeure un moyen de composer avec le réel d'un passé traumatique et lacunaire pour le resignifier. L'écueil de l'« inconnaissable » (*UDC*, 88, 293) du passé esclavagiste oblige à exploiter les constructions imaginaires d'une mémoire qui a été refoulée. Sur le plan narratif, cette construction fictionnelle est rendue explicitement manifeste puisque les récits se revendiquent à la fois comme expérience authentique de transmission et produits purement imaginaires de la fiction.

## 1.2 Organisation diégétique des récits : enjeux pour la mémoire

L'écriture de Chamoiseau canalise des stratégies narratives pour mettre en place une expression littéraire de la mémoire qui se situe, de par son émergence fictionnelle, dans les méandres

imaginaires de la transmission, plutôt que dans l’assertion d’un récit réaliste. Le caractère transmissif de l’acte narratif dans *L’esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* est central puisque dans les deux cas, la narration est assurée en premier lieu par un narrateur contemporain de l’auteur, qui désire transmettre un récit issu de l’époque esclavagiste en Martinique. Cette structure narrative en apparence simple n’est pourtant pas uniforme dans l’univers des romans, puisque les histoires des narrateurs, si elles semblent secondaires par rapport à celles de *L’Oubliée* et de *l’esclave vieil homme*, sont essentielles à une refiguration du temps et du discours. L’enclenchement narratif à partir de ces personnages qui relaient l’histoire de l’esclavage permet de mettre en branle un appareil hétérogène dont la structure se complexifie au cours des récits.

Il s’agira d’abord de mettre en évidence la porosité de l’identité du narrateur homodiégétique de *L’esclave vieil homme et le molosse*, qui devient, par une transition énonciative, le vieil esclave lui-même, endossant un rôle de narrateur autodiégétique. Cette perméabilité permettra d’analyser la polyphonie de l’instance narrative dans le roman. Ensuite, la structure narrative télescopée d’*Un dimanche au cachot* révélera la présence de jeux avec le temps qui permettent d’interchanger le passé esclavagiste et l’époque contemporaine. La correspondance entre passé et présent dans le second roman apparaît comme une stratégie de transmission mémorielle qui transgresse la linéarité de l’Histoire. Enfin, les jeux temporels de la narration seront étudiés dans *L’esclave vieil homme et le molosse* et l’expression polyphonique des instances narratives sera analysée dans *Un dimanche au cachot*, afin de mettre en évidence la cohérence du projet littéraire mémoriel à travers les deux romans.

### 1.2.1 Structure narrative dans *L’esclave vieil homme et le molosse*

Dans *L’esclave vieil homme et le molosse*, le récit du vieil esclave est d’abord raconté par un narrateur témoin dont l’importance semble secondaire, puisque les marques de son énonciation tendent à disparaître rapidement au début du roman. Il laisse place au récit principal, celui de l’esclave vieil homme qui, sur une plantation du XIX<sup>e</sup> siècle, décide de s’enfuir dans les bois. Jusqu’à la moitié du roman, le récit du vieillard est narré de manière omnisciente par le narrateur témoin. Cette structure narrative met en scène, selon la narratologie genettienne, un narrateur homodiégétique, « présent comme personnage dans l’histoire qu’il raconte » (Genette, 1972,

p. 255), sans qu'il n'en soit nécessairement le personnage principal. Il opère dans *L'esclave vieil homme et le molosse* le relais entre l'histoire du marron et les narrataires. Toutefois, cette organisation narrative classique est périclitée au milieu du roman : le marron, désigné jusqu'alors à la troisième personne par l'omniscience du narrateur témoin, s'approprie soudainement l'énonciation et devient le narrateur principal du récit, selon un mode d'expression autodiégétique. Le narrateur homodiégétique ne disparaît pas pour autant : il prend le relais après la mort du vieil homme et redevient l'instance narrative principale dans la dernière partie du roman, « Les os », pour expliquer la genèse de ce récit qui est sur le point de se terminer. Le *je* est donc assuré successivement dans le texte par le narrateur témoin, le vieil homme esclave, puis de nouveau par le narrateur témoin. Cette structure narrative singulière, jouant du caractère équivoque de l'énonciation pour amalgamer la parole du narrateur et celle du personnage, permet d'affirmer le pouvoir de refiguration de la fiction qui, par des jeux narratifs, déjoue la chronologie et l'unicité historique en valorisant l'imaginaire pour remémorer.

Même s'il n'apparaît qu'elliptiquement au début et à la fin du roman, le narrateur témoin a un rôle considérable : c'est lui qui permet aux lecteur·rice·s d'avoir accès au récit du vieil homme et ainsi de pérenniser son histoire. Malgré cela, il représente l'unique accès à l'histoire du vieux, ce qui rend son authenticité questionnable. Dans les termes de Wayne C. Booth, il acquiert le statut de narrateur non fiable, dans la mesure où son énonciation n'est pas en accord avec les normes de l'œuvre (1961, p. 158-159). Plusieurs indices narratifs révèlent certaines ambiguïtés dans l'origine du récit. Dès sa première apparition énonciative, le narrateur témoin jette un doute sur la manière dont lui est parvenu le récit :

Les histoires d'esclavage ne nous passionnent guère. Peu de littérature se tient à ce propos. Pourtant, ici, *terres amères des sucres*, nous nous nous sentons submergés par ce nœud de mémoires qui nous âcre d'oublis et de présences hurlantes. À chaque fois, quand elle veut se construire, notre parole se tourne de ce côté-là, comme dans l'axe d'une source dont le jaillissement encore irrésolu manque à cette soif qui nous habite, irrémédiable. Ainsi, m'est parvenu l'histoire de cet esclave vieil homme. Une histoire à grands sillons d'histoires variantes, en chants de langue créole, en jeux de langue française. Seules de proliférantes mémoires pourraient en suivre les emmêlements. Ici, soucieux de ma parole, je ne saurais aller qu'en un rythme léger flottant sur leurs musiques. » (*EVHM*, 17-18, mis en évidence dans l'original.)

D'emblée, le narrateur exprime la nécessité mémorielle de faire récit, née du « nœud de mémoires » que représente l'esclavage. Exprimer cette mémoire est toutefois difficile, puisque la parole à ce sujet est confrontée à l'oubli. La parole est comparée à une soif jamais complètement étanchée du fait qu'elle s'abreuve à un flot de « proliférantes mémoires » dont la provenance (et la destination) demeure trouble et irrésolue. Le ton poétique de cet extrait amplifie le caractère métaphorique de l'origine du récit : l'histoire parvient au narrateur afin de combler l'inassouvi de la mémoire et est en ce sens situé du côté de l'imaginaire et de la poétique.

Le doute qui dès lors est instauré sur l'authenticité du récit est pleinement assumé par le narrateur témoin, qui déclare, après le marronnage du vieux : « Je vais, sans craindre mensonges et vérités, vous raconter tout ce que j'en sais. Mais ce n'est pas grand-chose. » (*EVHM*, 45-46) Par cette affirmation, le narrateur atteste de la primauté de l'acte narratif en soi vis-à-vis de la véracité du récit narré. C'est en effet ce que Booth relève, lorsqu'il affirme que la présence d'un narrateur non fiable implique davantage de perspicacité de la part du lectorat (1961, p. 159), puisqu'il doit se distancier de l'instance narrative en la considérant non pas transparente, mais bien engagée dans la véracité ou la fausseté du récit qu'il transmet. En avouant son savoir lacunaire sur l'histoire qu'il raconte, le narrateur de *L'esclave vieil homme et le molosse* pose paradoxalement le problème de sa référentialité, en le résolvant là même avec le ton léger et franc qu'il utilise pour en signifier le superflu. La fonction du narrateur homodiégétique, dans la première partie du récit, est donc non seulement de faire office de transmetteur, mais aussi de situer le récit dans l'ambivalence entre l'authenticité de son expérience avec la mémoire collective et le fictif du récit qu'il imagine pour la faire vivre. Dans cette oscillation, il refigure l'expérience du marronnage à travers sa mise en intrigue.

Cette ambivalence trouve son incarnation la plus prononcée quand, au milieu du roman, l'énonciation subjective se permet de transiter, au cœur d'une phrase, du narrateur témoin vers le vieil homme esclave. Jusqu'alors désigné à la troisième personne par le narrateur témoin s'étant manifestement approprié le « je », le vieux devient le narrateur de sa propre histoire. Le moment de cette transition narrative n'est d'ailleurs pas anodin. Elle se produit lorsque l'esclave quitte la plantation et arrive dans les bois :

Alors, il eut le désir, le courage, d'ouvrir les yeux, ou plutôt, de bouger les paupières. Il vit rouge encore. Il vit trouble. Il vit double. Lumière était forte mais plus aussi violente. Elle provenait de l'extérieur, sans doute de l'intérieur, l'irradiait à la douce. Les choses autour de lui étaient informes, mouvantes, comme exposées derrière une eau très claire, j'écarquillai les yeux pour mieux voir, et le monde naquit sans un voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je. Les feuilles étaient nombreuses, vertes en manières infinies, ocre aussi, jaunes, marron, froissées, éclatantes, elles se livraient à de sacrés désordres. Je. Les lianes allaient chercher le sol pour s'emmêler encore, tenter souche, bourgeonner. Je pus lever les yeux et voir ces arbres qui m'avaient paru si effrayants dans leurs grands-robis nocturnes. Je pus les contempler enfin. (EVHM, 89)

L'apparition du « je », répété en alternance avec l'inviolable de la nature, se fait de manière organique, sans que le texte ne se sépare avec un paragraphe ou un chapitre. Cette aisance dans la transition témoigne de la fluctuation dans l'identité du narrateur-marron. Effectivement, après cet extrait, le narrateur témoin peut être considéré comme étant secrètement le vieil homme depuis le début de l'histoire, ou, à l'inverse, le vieil homme peut être considéré comme étant le narrateur qui s'autodésignait à la troisième personne jusqu'à l'expérience de sa liberté. Les deux personnages n'en font qu'un et représentent le caractère éminemment collectif de l'acte narratif dans sa fonction transmissive et mémorielle. Cette pluralité identitaire se traduit par cette énonciation collective qui s'inspire de ce que « la Parole laisse entendre » (EVHM, 17).

### 1.2.2 Énonciation polyphonique dans *L'esclave vieil homme et le molosse*

La « Parole », avec sa majuscule éloquente, représente dans l'univers chamoisien une spécificité collective de l'énonciation culturelle créole. Dans l'*Éloge de la créolité*, les co-auteurs clamaient précisément : « *nous sommes Paroles sous l'écriture.* » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p. 38, italiques dans la version originale.) Signifiant la distinction entre les mondes oral et écrit, la Parole connote également, avec sa désignation par un article défini et singulier, la dimension anonyme, indistincte et donc plurielle de sa provenance. Cette particularité du texte chamoisien de « faire entendre la Parole » peut être mise en écho avec la polyphonie bakhtinienne, puisque celle-ci permet de concevoir le roman comme le lieu où différentes réalités sociales et idéologiques s'expriment à travers les voix et la dialogisation du langage.

Dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), Mikhaïl Bakhtine développe les concepts de polyphonie et de dialogisme<sup>10</sup> en se basant sur le postulat d'une diversité langagière au sein du discours romanesque. L'hétérogénéité énonciative est pour Bakhtine au fondement de l'écriture romanesque, qu'il distingue du discours poétique précisément par sa capacité à organiser littérairement la « diversité sociale de langages » (1978, p. 88) : « le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent. » (1978, p. 90) Le matériau du roman, le langage, puisqu'il est empreint de significations sociohistoriques, politiques et idéologiques plurielles, atteste de la présence de processus de dialogisation : le discours prosaïque est conditionné par ses interactions (avérées ou anticipées) avec les mots, les paroles, les discours d'autrui. « Le discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet, écrit Bakhtine. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue. » (1978, p. 103) Cette interaction avec différentes strates langagières qui soutendent la construction discursive du roman est le fondement de la polyphonie : elle permet d'exprimer une multiplicité de point de vue à travers un énoncé unique. L'utilisation de ce concept a déjà servi dans la critique littéraire antillaise et de la francophonie<sup>11</sup>, puisque l'importance que Bakhtine accorde à la parole et à l'oralité dans le discours littéraire permet de mettre en évidence les particularités de ces notions lorsqu'elles s'ancrent dans des contextes de plurilinguisme et d'oralité marqués par la colonisation.

À ce propos, Katia Lévesque relève dans son ouvrage *La créolité : Entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française* (2004) le dialogisme à la fois interne et social du langage utilisé dans l'œuvre de Raphaël Confiant. La chercheuse note que Confiant, en plus d'utiliser plusieurs langues, crée « tout un langage métalinguistique » qui a pour but « d'expliquer le français créolisé par le biais de digressions plus ou moins longues rompant le cours de l'histoire » (2004, p. 124). Cette dynamique démontre, selon elle, les interactions sociales, politiques et même

---

<sup>10</sup> Je ne me pencherai pas ici sur les débats terminologiques et théoriques en lien avec les différentes traductions et interprétations des travaux de Bakhtine. Je me baserai, pour l'utilisation des concepts de polyphonie et de dialogisme, sur le travail d'Alain Rabatel, qui défait l'opposition conceptuelle entre ces deux notions, en argumentant que « c'est toujours le même processus anthropologique qui est en jeu [dans la polyphonie et le dialogisme], appréhendé sous des dimensions différentes. » (2006, p. 74)

<sup>11</sup> Cf. Yolaine Parisot (2006), Pierre Laurette (1995) et Geneviève Lemoine (2006), entre autres.

esthétiques préexistant entre le français et le créole dans le langage littéraire de Confiant. Bien que son analyse soit davantage axée sur la dimension linguistique du discours littéraire créoliste, elle permet de démontrer que « les conditions sociales de l'énonciation (ici, l'écriture) agissent comme forces stylisantes et se prêtent à une élaboration particulière qui trouve des applications dans la polyphonie » (2004, p. 131). La polyphonie que Lévesque relève chez Confiant se lit dans le langage utilisé et le commentaire qui est fait sur lui : il permet de cristalliser les différentes significations du français et du créole et, par là, de démontrer l'hétérogénéité de la structure sociale en Martinique. S'il est possible de faire une analyse semblable pour l'écriture chamoisienne, par ses processus de créolisation linguistique<sup>12</sup>, c'est plutôt par les structures narratives de ses textes que l'on repère les inscriptions polyphoniques. Francis Laberge relève que « la pluralité des narrateurs qui, tous, s'appuient les uns sur les autres pour exister » (2020, f. 28) dans deux romans de Chamoiseau – *Les neuf consciences du Malfini* (2009) et *L'Empreinte à Crusocé* (2012) – est une marque de la polyphonie qui court-circuite l'idée monologique et homogène de l'identité. Dans le texte chamoisien, la multiplicité de l'identité narrative et la complexité de l'organisation diégétique sont alors les vecteurs d'une conception de l'identité qui ne peut se penser sans l'implication de l'Autre.

La mutation narrative opérée entre le narrateur témoin et le nègre-marron dans *L'esclave vieil homme et le molosse* est une marque polyphonique qui laisse entendre plusieurs instances d'énonciation qui se font exister mutuellement. Cette dualité des voix narratives qui se superposent approfondit la signification de l'origine et de l'appartenance du récit. En ce sens, l'énonciation subjective qui, paradoxalement, porte la voix de plusieurs, est une stratégie qui confère un caractère collectif à la mémoire de l'esclavage et à sa construction. Assurée par un « je » qui s'incarne à la fois dans l'identité d'un narrateur qui est contemporain de la parution du roman et dans celle d'un esclave du XIX<sup>e</sup> siècle, l'appareil narratif atteste de l'essentielle combinaison des expériences vécues des deux personnages pour la remémoration de l'esclavage.

Le langage est ainsi porteur de plusieurs visions du monde et est construit sur l'intrication de celles-ci. La dimension nécessairement construite de la mémoire de l'esclavage est incarnée par la

---

<sup>12</sup> L'étude de Noémie Auzas (2009), même si elle ne se base pas sur des prémisses bakhtiniennes, démontre l'ampleur des processus linguistiques de créolisation dans l'œuvre de Chamoiseau et pointe vers la pluralité des voix présentes dans son discours littéraire.

fonction transmissive du narrateur témoin, tandis que sa dimension immémoriale et transcendante est assumée par le vieil esclave. Il est en effet qualifié d'« abîme » (*EVHM*, 22), symbole qui selon Lorna Milne (2003, 2006) représente le « gouffre-matrice » (Glissant, 1990, p. 20) qu'est la cale du bateau négrier. Ce vide constitutif au fondement de l'identité antillaise demeure pourtant présent et taraude la mémoire. Il semble donc naturel que le changement de pronom survienne au milieu d'une phrase, comme pour « compléter » le point de vue du narrateur témoin. Celui-ci, juste avant la transition énonciative, avoue le caractère lacunaire de son discours pour dire l'expérience du vieux. Alors que le marron s'enfonce dans une source profonde et se débat dans ses eaux dangereuses, le narrateur témoin exprime l'indicible de cette expérience de mort imminente : « il connut le vertige dernier. À ce point que je ne saurais décrire. L'hors-parole, l'en-deçà de l'écriture du chant et du crié, là où je pleure (si pauvre) mon impossible désir. Le vieil homme qui fut esclave s'en allait au courant de l'ultime mystère. » (*EVHM*, 87) « L'hors parole », « l'en-deçà de l'écriture » est à la fois l'endroit où se situe l'indicible expérience du vieux et le désir impossible du narrateur de l'exprimer. La transition énonciative semble donc être une sorte d'élucidation de l'« ultime mystère » de l'expérience éminemment subjective du vieil homme, puisqu'elle permet une focalisation interne sur son point de vue.

En se glissant dans sa peau et en empruntant sa voix, le texte démontre les ancrages polyphoniques nécessaires pour concevoir l'énoncé littéraire comme une incursion dans la mémoire collective par le récit individuel. Ici, « les voix se superposent, se mélangent et se complètent comme dans tous les romans de Chamoiseau. » (Barjon, 2002, § 12) À la fin de sa course, au moment où le vieil esclave s'avoue vaincu, la narration retrouve subtilement une énonciation omnisciente. En pensant à ce que deviendront les restes de son corps après sa mort, le vieil homme déclare : « Mais cela n'a pas d'importance : ma salive a le goût d'aurore. Le monstre, dit-on, se rapprocha. Mufle fétide. L'homme ne fut même pas surpris quand l'énorme gueule atteignit son visage. » (*EVHM*, 136) La voix narrative est plurivoque, passant de la subjectivité (« ma » salive) à l'omniscience (« l'homme »), s'ouvrant à la multiplicité des points de vue et démontrant ainsi la dialogisation interne du langage. La voix du narrateur témoin se disjoint de celle du vieil homme pour clore le récit après sa mort. Le syntagme « dit-on » ajoute par ailleurs une dimension collective à l'énonciation, en plus de créer, selon Isaac Bazié, « un hiatus, un déséquilibre quant à l'identité de l'énonciateur, d'une part, et, d'autre part, quant à la teneur même du propos » (2004b, p. 69). Le

doute instauré par ce pronom anonyme vis-à-vis de la fin de l'histoire du vieil esclave vient corroborer l'aspect polyphonique d'abord acté par la voix de deux narrateurs dans l'énonciation. La remémoration de ce marronnage extraordinaire se construit sur une pluralité des voix dont la provenance est incertaine, puisqu'elles sont à la fois les échos fictionnalisés d'un récit oublié et le témoignage direct d'une expérience subjective.

La pluralité des voix est aussi thématifiée dans l'avant-dernière partie du roman, « La Pierre », où le marron, à la fin de sa course, se retrouve devant une pierre portant des inscriptions caraïbes. Témoignant de la présence autochtone sur le territoire avant leur génocide par les colons, la pierre en vient à être « amicale » (*EVHM*, 126), et « engoue [le vieil homme] de ses rêves. » (*EVHM*, 127) Dans cette atmosphère onirique, il se souvient de contacts précédents avec les peuples autochtones insulaires, qui lui avaient « murmuré espoirs et désespoirs, plaintes irréelles, liturgies momifiées, mémoires inutiles, savoirs défaits » (*EVHM*, 129), et se rend compte que cette pierre est tout ce qu'il reste d'eux :

Là, maintenant, je réentends tout cela. La Pierre ne me parle pas, ses rêves matérialisent dans mon esprit le verbe de ces mourants que j'avais délaissé. La Pierre est des peuples. Des peuples dont il ne reste qu'elle. Leur seule mémoire, enveloppe de mille mémoires. Leur seule parole, grosse de toutes paroles. Cris de leurs cris. L'ultime matière de ces existences. (*EVHM*, 129-130)

La pierre est donc cette trace-mémoire<sup>13</sup> qui permet de redonner voix à la mémoire des peuples autochtones des îles. Elle est l'expression de la collectivité qui fonde la mémoire morcelée des Antilles, puisqu'elle « est des peuples », peuples éteints et violentés dont l'histoire n'est inscrite que sur la matière d'une roche perdue dans des bois immémoriaux. Le contact avec la pierre est

---

<sup>13</sup> Le terme apparaît dans *Guyane : Traces-mémoires du baigne*, et se définit comme « un espace oublié par l'Histoire et la Mémoire-une, car elle témoigne des histoires dominées, des mémoires écrasées et tend à les préserver » (Chamoiseau, 1994, p. 16). Dans *Écrire en pays dominé*, Chamoiseau écrit ceci : « Dans mes errances-rêves, j'ai fréquenté ces objets, ces présences ; d'abord illisibles, ils signifèrent de manière progressive. Témoins de trajectoires perdues, ils devinrent pour moi des *Traces* et des *mémoires*. La *Trace* est marque concrète : tambour, arbre, bateau, panier, un quartier, une chanson, un sentier qui s'en va... Les *mémoires* irradiant dans la *Trace*, elles *l'habitent* d'une présence-sans-matière offerte à l'émotion. Leurs associations, *Traces-mémoires*, ne font pas monuments, ni ne cristallisent une mémoire unique : elles sont jeu des mémoires qui se sont entremêlées. Elles ne relèvent pas de la geste coloniale mais des déflagrations qui en ont résulté. Leurs significations demeurent évolutives, non figées-univoques comme celles du monument. Elles me font entendre-voir-toucher-imaginer l'emmêlée des histoires qui ont tissé ma terre. » (1997, p. 120, mis en évidence dans l'original.) Cette notion de trace qui « archive » la mémoire sera mise en relation avec le concept de « lieu de mémoire » de Pierre Nora dans le dernier chapitre de ce mémoire (cf. chapitre 3, partie 3.1).

donc un élément essentiel pour faire entendre l'inscription polyphonique dans l'énonciation et l'identité du marron. Il déclare : « Ces disparus vivent en moi par le biais de la pierre. Un chaos de millions d'âmes. Elles content, chantent, rient. Certaines veulent me soutenir, d'autres me questionner. Des présences en fête, labiles, rapides, d'autres plus menaçantes sous l'orgueil d'un sacré. » (EVHM, 130) Ce concert bruyant de présences, le « chanté de la Pierre » (EVHM, 131), rappelle que l'énonciation du vieil homme, même si elle se présente comme absolument subjective (noter par exemple l'utilisation des déictiques spatiaux et temporels « là, maintenant »), est ancrée dans un contexte historique et social qui l'englobe et qui s'exprime à travers lui. La pierre cristallise cette énonciation à la fois singulière et collective et bouleverse le marron par le grouillement de présences qu'il ressent en lui.

Cette dimension polyphonique de l'énonciation mémorielle correspond à la démonstration, faite par Maurice Halbwachs dans son chapitre « Mémoire individuelle et mémoire collective » de *La mémoire collective* (1950), de l'intrication complexe de ces deux régimes. Selon lui, la mémoire, même lorsqu'elle est vécue singulièrement, s'appuie toujours sur le partage d'un vécu du sujet qui se souvient avec d'autres. Le sociologue soutient que « nos souvenirs demeurent collectifs et ils nous sont rappelés par les autres » (1950, p. 52), puisque le moment et les modalités de la ressouvenance sont conditionnés par les milieux et les groupes sociaux dont nous faisons partie (1950, p. 66). Dans le roman, la mémoire individuelle du narrateur témoin, activée par le contact avec la pierre, est conséquemment modulée par la profonde charge collective de cette relique. Son énonciation, individuelle au départ, ne peut que devenir collective, se joindre à celle du marron et à celle de tous les peuples qui ont vécu sur cette île, parce qu'elle revendique l'appartenance à ce groupe victime de la colonisation. En reprenant les mots de Halbwachs, « la représentation des choses évoquée par la mémoire individuelle [n'est] qu'une façon pour nous de prendre conscience de la représentation collective qui se rapporte à ces mêmes choses. » (1950, p. 86) Ainsi, l'évolution de la position énonciative du narrateur témoin symbolise cette prise de conscience du caractère collectif de la représentation mémorielle : la polyphonie narrative est symptomatique de cette collectivité mémorielle qui s'exprime dans le discours romanesque.

L'inscription polyphonique se présente en somme dans *L'esclave vieil homme et le molosse* comme une stratégie narrative qui permet de mettre en évidence le caractère effervescent et collectif de la mémoire de l'esclavage : à défaut d'ancrages factuels, elle émane de la parole plurielle et incertaine

des différents groupes qui ont participé à son histoire. La polyphonie du roman, en plus de témoigner de la mosaïque qui compose le travail mémoriel, apporte une dimension éthique à la poétique mémorielle déployée par Chamoiseau, du fait qu'elle valorise une expression collective profonde. La manifestation de plusieurs voix par le biais de la narration hybride et de la symbolique de la pierre constitue conséquemment un élément clé dans l'écriture mémorielle de l'auteur.

### 1.2.3 Jeux avec le temps dans *Un dimanche au cachot*

Dans *Un dimanche au cachot*, la structure narrative superpose deux récits distincts qui évoluent inextricablement dans le roman : d'une part, il y a le récit de l'éducateur qui se glisse sous une ruine pour rejoindre Caroline et lui raconter une histoire, et d'autre part, il y a l'histoire inventée par cet éducateur-narrateur dans laquelle L'Oubliée, une esclave de l'époque plantationnaire, est enfermée dans un cachot à la suite d'une frustration du maître. Ces deux récits sont issus de l'énonciation d'un narrateur autodiégétique dont la présence est toujours palpable lorsque le récit se focalise sur L'Oubliée. Dans les sections qui sont consacrées à cette protagoniste, la narration tend à devenir omnisciente même s'il s'agit du récit imaginé par le narrateur-éducateur pour calmer Caroline. Lorsque celui-ci « revient » dans le présent de sa réalité auprès de la jeune fille, l'énonciation subjective est pleinement assumée. Cette alternance crée une narration intercalée, c'est-à-dire à plusieurs instances, où « l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première » (Genette, 1972, p. 225). En effet, la narration dans *Un dimanche au cachot* oscille entre l'omniscience et l'énonciation subjective non pas de manière clairement définie, mais bien dans un entrelacement incertain où passé et présent se confondent et s'influencent. Comme le récit de L'Oubliée naît de la rencontre avec Caroline, les histoires sont enchevêtrées de telle sorte que leur narration l'est nécessairement aussi. À mesure que le roman progresse, la différenciation entre les deux récits parallèles est de plus en plus ardue, puisque le narrateur raconte à la fois son propre dimanche en compagnie de Caroline et celui de L'Oubliée enfermée dans le cachot, en faisant advenir « entre les deux » celle de son processus créatif.

Cette alternance entre les deux récits atteste de la structure narrative hétérogène qui oscille entre divers temps ; le présent d'un dimanche à la Sainte Famille et l'ayant été d'une réclusion dans un cachot esclavagiste. Pourtant, une lecture attentive suggère que ces différentes strates temporelles ne sont pas si clairement divisées qu'elles le paraissent. Dès la première plongée narrative dans

l'époque esclavagiste, le narrateur rappelle la dimension fictive de son récit en prenant soin d'utiliser une énonciation subjective au présent. Après avoir décrit l'atmosphère du réveil sur la plantation au son de la corne de lambi, il nomme sa protagoniste en signifiant bien que ce choix est le sien : « Cette jeune femme, que j'appelle L'Oubliée, s'éveille » (*UDC*, 45). Les lecteur·rice·s sont donc à la fois dans le temps présent de la narration et dans le temps passé du récit de L'Oubliée. Les incidences du narrateur dans son récit sont nombreuses : en introduisant les personnages, il écrit : « À propos de l'Africaine, voici ce qu'il faudrait savoir et que *je vais imaginer* » (*UDC*, 53, je souligne) ou « Sechou. Un bougre que *je décide* gentil, de grand sourire » (*UDC*, 62, je souligne.) L'utilisation de formules telles que « Je note dans mon portable » ou « Je murmure à Caroline » juste avant de s'engager dans des segments narratifs sur L'Oubliée met en évidence le présent de l'action narrative et rappelle la dimension artificielle et fictive liée à cette action.

Le narrateur détient ainsi le contrôle sur le récit qu'il invente, mais il expérimente tout de même les débordements irrépressibles de son imaginaire qui contamine la division structurelle des niveaux narratifs. Lorsque L'Oubliée découvre qu'un serpent se trouve dans le cachot avec elle, curieusement, la terreur s'empare du narrateur, et non de la jeune esclave. Il se rend compte avec effroi qu'une correspondance improbable entre les deux niveaux diégétiques est en train de se produire : « Je me mis à trembler : il y avait une bête-longue dans cette ruine, oui là, à deux pas de ma main » (*UDC*, 127). Le reptile imaginé pour le récit de l'esclave se matérialise soudainement dans la ruine où se trouvent Caroline et l'éducateur de manière à construire un parallélisme inquiétant entre les époques et les expériences : « la terreur qui nous est commune efface tout. » (*UDC*, 140) Le mélange entre le passé qui a permis l'esclavage et le présent qui peine à s'en souvenir est en effet terrifiant, puisqu'il implique un travail de mémoire douloureux : la remémoration de l'esclavage rouvre des blessures passées sous le silence imposé du climat néocolonial. Le travail de mémoire qui allie présent et passé est évidemment angoissant, mais il est surtout nécessaire, parce qu'il met en lumière des réminiscences, des rejaillissements improbables de l'esclavage qui se font sentir insidieusement aujourd'hui.

Selon Valeria Liljestrom, l'écueil de l'inconnaissable du passé esclavagiste est franchi dans *Un dimanche au cachot* par « l'appréhension du passé à partir du présent, dans un rapport dialectique. Cette dialectique va permettre à Chamoiseau de décoder : à la fois le passé par l'interprétation du présent et le présent par l'interprétation du passé. » (2015, f. 68-69) L'alternance entre les époques

démontre en effet leur nécessaire appréhension mutuelle et construit de ce fait une correspondance signifiante entre elles. L'éducateur se rend compte, par exemple, que son récit crée des réciprocités manifestes entre L'Oubliée et Caroline. L'alternance des récits crée une concomitance entre les deux personnages par la simultanéité de leurs actions à travers la narration de l'éducateur. Cette concordance, même si elle est « créée » par le geste narratif de l'éducateur, le décontenance : « Caroline criait, comme L'Oubliée se découvrant dans le cachot. Je voulais me persuader d'une coïncidence. Ce qui irradiait d'elle ressemblait tant à ce que mon personnage vivait à cet instant que je sentis une nouvelle fois l'embrouille de la folie. » (UDC, 88) Plus loin, il se croit victime d'une hallucination :

*L'Oubliée ouvre les yeux et se met à flotter dans le noir. Je vis alors Caroline dans la même position, aussi fixe, yeux béants, aspirée par la voûte. Elle flottait. J'ignorais si l'enfant m'avait inspiré cette phrase ou si j'avais projeté sur elle cette circonstance de L'Oubliée. Entre l'aura du portable et la vilaine pénombre, une hallucination se tenait à l'affût. Je m'efforçais pour que L'Oubliée et Caroline ne se confondent pas. Mais souvent, je ne savais plus laquelle se voyait évoquée. (UDC, 108, mis en évidence dans l'original.)*

À force de comparaison, les deux jeunes filles sont presque interchangeables, elles s'inspirent mutuellement et rendent incertaine la frontière entre le réel de la situation de l'éducateur et l'imaginaire du récit de l'esclave, entre le passé esclavagiste et le présent martiniquais. Le narrateur ne sait même plus si c'est son récit qui se projette sur Caroline ou bien si c'est elle qui l'engendre.

C'est précisément cette mutualité entre les jeunes filles d'époques différentes qui offre la possibilité de fabriquer un travail mémoriel par l'entremise de la fiction : « L'enfant souffrante témoignait pour L'Oubliée qui avait, elle aussi, enduré. Par le cri de son corps Caroline s'érigait en témoin, libérait l'écrivain, l'autorisait à s'emparer de ma parole : d'aller avec sa pauvre fiction où L'Oubliée témoignait à son tour pour l'enfant. » (UDC, 109) L'association entre les deux protagonistes leur permet de témoigner l'une pour l'autre par l'intermédiaire de la fiction, point de rencontre imaginaire que l'écrivain fait coïncider pour elles, par le biais de sa narration. Les jeunes filles arrivent à s'épauler, malgré la différence de leurs expériences et les centaines d'années qui les séparent, puisque leurs souffrances ont la même racine : l'injustice du système colonialiste. Elles partagent cette « mémoire remplie de maltraitances » (UDC, 20) et, grâce à la narration alternée du roman, cette mémoire traverse le temps.

La structure narrative en alternance se déploie en somme de manière à concentrer et diffracter le temps. Ricœur a étudié, dans le deuxième tome de *Temps et récit (La configuration dans le récit de fiction)*, les ressources propres à la fiction pour refigurer l'expérience temporelle. Selon lui, le temps de la fiction entretient des rapports complexes avec le temps de l'expérience phénoménologique, puisque la fiction a le privilège de « pouvoir se dédoubler en *énonciation* et *énoncé*. » (1984, p. 115, mis en évidence dans l'original.) Le temps de l'acte de raconter et le temps de la chose racontée peuvent se dissocier et coexister naturellement, et c'est cette distance qui permet de faire advenir l'« expérience fictive du temps » (1984, p. 142-143, 189). Cette notion, Ricœur la définit comme

l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte. C'est de cette façon que l'œuvre littéraire, échappant à sa propre clôture, se rapporte à..., se dirige vers..., bref est au sujet de... En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection entre cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce qu'[il] appelle[a] une *transcendance immanente* au texte. (1984, p. 190, mis en évidence dans l'original.)

L'expérience temporelle fictive correspond donc à ce monde projeté par l'œuvre, qui la transcende, mais dont l'origine est immanente au texte. L'intersection entre l'expérience vécue par les personnages fictifs et celle vécue par les lecteur·rice·s à leur contact est la clé de voûte qui permet de refigurer le temps, par la confrontation entre l'horizon imaginaire du monde projeté par un texte et l'horizon du monde de ses destinataires.

Dans le roman de Chamoiseau, cette intersection est portée à son paroxysme, puisqu'elle est mise en scène *dans* l'univers diégétique du roman. Le monde imaginaire proposé par le récit de *L'Oubliée* entre en contact avec le monde « réel » de Caroline : la puissance du récit fictif d'esclavage résonne dans la conscience de la jeune fille, au point que sa vision du monde et son identité en ressortent modifiées. Décrite d'abord comme une « démons abîmée dans une transe » (*UDC*, 44) refusant de sortir de la voûte, Caroline retrouve sa docilité et ses « yeux d'enfant » (*UDC*, 341) après avoir écouté le récit de l'éducateur. C'est même elle qui l'aide à s'extirper de la ruine à la fin de la journée. En réfléchissant à l'effet que produit son récit sur sa jeune protégée, le narrateur se dit :

Toi, Guerrier, tu t'es servi de l'idée du cachot pour déclencher *un événement* dans l'esprit de cette enfant blessée. Il s'est produit comme une levée de vent aux remparts d'une vieille ville [...]. Ce souffle, [...] cet événement qui éclaire le monde d'une autre manière, oriente l'esprit qui le reçoit en déplaçant l'espace, en actionnant le temps, en leur ajoutant de l'espace et du temps... (UDC, 333, mis en évidence dans l'original.)

Il s'agit là précisément de l'idée ricœurienne de la transcendance d'un monde fictif dans le monde des lecteur·rice·s, ce « pouvoir détenu par le récit de fiction de *découvrir* et de *transformer* le monde effectif de l'action » (Ricœur, 1984, p. 297, mis en évidence dans l'original). Seulement, il est ici thématiqué directement dans le texte de fiction et non par une analyse de la réception réelle du roman. L'histoire racontée à Caroline « actionne le temps », « ajoute de l'espace et du temps » et « éclaire le monde d'une autre manière ». La découverte du monde de L'Oubliée permet de transformer celui de Caroline et de guérir sa blessure.

*Un dimanche au cachot* joue avec le temps et déforme sa linéarité en intercalant une narration qui non seulement alterne entre le passé esclavagiste et le présent, mais intègre et confond aussi ces périodes l'une dans l'autre. Comme le précise Ricœur, ces jeux avec le temps que s'autorise la fiction ne sont envisageables qu'avec les notions de point de vue et de voix narrative (1984, p. 142), puisque ce sont elles qui permettent de rendre le temps multidimensionnel. Les enchaînements narratifs entre les différentes strates temporelles sont faits de manière à faire planer le doute quant au caractère révolu du passé et actuel du présent. Les personnages sont happés dans une expérience temporelle incertaine : Caroline « ignor[e] la nature de cet abri de pierres mais y trouv[e] une renaissance » (UDC, 41), « L'Oubliée ne sait plus si elle a vécu ça, si elle le vit maintenant ou si c'est l'obscur qui se remplit comme ça » (UDC, 171) et le narrateur se mélange entre le récit qu'il invente et la réalité de son dimanche dans l'ancienne Habitation Gaschette. Cet enchaînement trouble entre le temps de l'esclavage et le temps contemporain permet d'effacer les frontières entre passé et présent. La remémoration se fait par le biais d'une expérimentation narrative qui crée une correspondance entre les époques et les personnages afin de transcender la linéarité, autant du temps en tant que tel, que de l'histoire. Se souvenir de l'esclavage implique de le reconnaître dans ses permanences insidieuses, dans ses traces multiformes qui habitent le temps, dans son caractère non fini. À ce propos, le narrateur, en parlant du terme « éternité », écrit :

*Souvent, je le proposais pluriel car dans cette permanence du cachot, cette répétition fixe d'une fixité tragique, j'avais le sentiment qu'il se produisait des ruptures, des*

*changements, des différences subtiles, et que L'Oubliée, comme Caroline, était une permanence en devenir, un fixe qui maintenait sa fixité dans un flux de différences infimes qui la bougeait autant qu'elle donnait l'illusion de la maintenir immuable...* (UDC, 264, italiques dans la version originale.)

L'association antithétique de ces permanences en mutation, ces fixités mouvantes, ces changements immuables, renforcent la perception d'une expérience hétérogène du temps qui concentre tout à la fois celle de l'esclavage et celle du présent, en formulant une réflexion pour l'avenir. Dans *Un dimanche au cachot*, les traces du passé, même si elles sont révolues et incertaines, sont des permanences dont les significations seront sans cesse réactualisées, rejouées – Caroline « n'est qu'une série de reflets » (UDC, 200) – afin de les sortir de l'oubli et de les inscrire de manière pérenne dans la mémoire.

Les correspondances temporelles permises par la narration, en somme, font partie d'une stratégie mémorielle qui efface les frontières entre le passé, le présent et l'avenir pour remettre en lumière les effets qu'a l'esclavage, encore aujourd'hui, sur l'identité collective aux Antilles. Cette stratégie s'inscrit dans l'optique de rendre « consciente » la mémoire de l'esclavage qui, selon Chamoiseau, est obscurcie par le silence, le malaise et l'indicible qui l'entourent (2010, p. 10). Dans *Un dimanche au cachot*, la mémoire est rendue consciente par ce jeu d'entrelacement des histoires et des temps, qui permet de mettre en lumière leurs influences mutuelles par-delà l'oubli et le silence qui les séparent.

#### 1.2.4 Polyphonie et jeux temporels, stratégies mémorielles des deux romans

Si l'analyse s'est concentrée jusqu'ici sur l'inscription polyphonique dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et sur les jeux avec le temps dans *Un dimanche au cachot*, il semble important d'étudier l'expression de ces motifs dans les deux textes à l'étude, afin de saisir la cohérence de la poétique mémorielle qui se dégage du projet d'écriture dans son ensemble. Plusieurs indices textuels permettent de déceler la dimension polyphonique de la voix narrative dans *Un dimanche au cachot* et, de la même manière, les jeux temporels de la narration peuvent aussi être repérés dans *L'esclave vieil homme et le molosse*.

Ce roman présente en effet une stratégie semblable à celle d'*Un dimanche au cachot* quant à la manière dont l'histoire est racontée pour entremêler les temps : le narrateur témoin, on l'apprend à

la toute fin du roman, en est le contemporain et rapporte l'histoire du vieil homme esclave après avoir trouvé ses ossements dans les mornes. Les époques esclavagiste et contemporaine coexistent dans la narration, qui s'ouvre précisément avec un commentaire sur l'époque actuelle, « les histoires d'esclavage ne nous passionnent guère » (*EVHM*, 17), juste après avoir instauré le récit au « temps de l'esclavage dans les isles-à-sucre » (*EVHM*, 17).

L'expérience temporelle est donc un dédoublement chronologique, puisqu'elle est d'une part structurée par la narration d'un « témoin » qui organise un récit passé, et d'autre part amalgamée entre passé, présent et futur, grâce au glissement énonciatif qui brouille l'identité de ce témoin et donne une voix subjective à l'histoire initialement rapportée par ce narrateur externe. En passant au « je », le sujet de l'énoncé (le passé esclavagiste) devient soudainement le sujet de l'énonciation (le présent d'un marronnage) et donne alors une perspective intemporelle à ce récit de résistance. La liberté acquise dans cette fuite permet à Glissant de suggérer, dans un « entre-dire » précisément placé après l'échappée, l'expérience d'un temps autre : « *ainsi entrait-il, homme de grande terre, dans une autre histoire : où sans qu'il le sût, les temps recommençaient pour lui.* » (*EVHM*, 32, italiques dans la version originale.) D'une part, le texte instaure la fuite marronne en tant qu'expérience ayant authentiquement eu lieu, parce qu'elle est relatée par le personnage principal, le vieil homme. D'autre part, si les temps recommencent pour lui au moment de son marronnage, le récit réactualise cette expérience en tant que symbole intemporel de liberté, par sa signifiante en tant qu'extraction hors de l'ordre colonial.

Ainsi, la mise en récit de l'histoire de l'esclave vieil homme par le narrateur témoin – qui est de ce fait une consécration –, témoigne de la dimension prospective donnée à la signification de son marronnage. Même s'il meurt à la fin de son odyssée, le marronnage est tout de même accompli. Le vieux ne court « pas vers la liberté », mais plutôt vers « l'immense témoignage de ses os. L'infinie renaissance de ses os dans une genèse nouvelle. » (*EVHM*, 145) Le marronnage est ainsi davantage un symbole pour l'avenir, un témoignage, qu'un phénomène historique : il s'ancre dans un motif d'infinie renaissance et de genèse nouvelle, autrement dit, de réactualisation dans l'avenir. En effet, lorsqu'il sent sa fin proche, l'esclave vieil homme génère une vision prospective sur sa succession, et le temps demeure dans cette perspective cyclique, perpétuelle et simultanée :

Mes os. Que diront-ils de moi? Comme ces peuples réfugiés dans une pierre, je vais aboutir à quelques os perdus au fond de ces Grands-bois. Je les vois déjà, ces os, architecture de mon esprit, matière de mes naissances et de mes morts. Certains se feront poussières, d'autres roches. Certains se sculpteront jusqu'à l'informe, d'autre rêveront du cristal et des flûtes chantantes. Certains feront coquille sur le mystère d'une perle, d'autres iront l'invariable des cercles incommencés qui répugnent à finir. (EVHM, 135-136)

Les os comme matière de naissances et de morts, du tangible et de l'intangible, cercles sans commencement ni fin, représentent la trace<sup>14</sup> sans cesse resignifiée du passé esclavagiste. Autant la violence oppressante de ce système que sa résistance émancipatrice sont cristallisées dans cette réminiscence trouble.

La mémoire de l'esclavage dans *L'esclave vieil homme et le molosse* se construit en somme sur cette expérience du temps qui allie le passé et le présent pour réfléchir l'avenir et le penser sans oblitérer le poids de la violence coloniale. L'identité plurielle du narrateur témoigne de cet entremêlement du temps, puisqu'il appartient autant à l'époque esclavagiste que contemporaine, son énonciation s'instaurant tantôt comme transmission au présent, tantôt comme protagoniste même de celle-ci. Enfin, les jeux avec le temps se manifestent aussi par la volonté de penser l'histoire de l'esclavage dans une perspective non chronologique, davantage axée sur les réminiscences passées, présentes et futures de ses manifestations. L'expérience passée de l'esclavage est ainsi autant l'expérience vive du marron que le symbole de la liberté à venir.

L'inscription polyphonique dans *Un dimanche au cachot* est lisible avant tout – comme dans *L'esclave vieil homme et le molosse* – dans la voix narrative qui emprunte plusieurs identités et dont les langages apportent différents points de vue sur le monde. C'est qu'avant d'être éducateur, le narrateur du second roman à l'étude est écrivain. C'est en sa qualité d'auteur qu'il est appelé à la Sainte Famille, son ami Sylvain étant « persuadé que [s]a notoriété d'écrivain, associée à [s]a pratique d'éducateur, fait de [lui] un personnage intéressant en la matière. » (UDC, 20) Les deux fonctions du narrateur sont alors d'emblée combinées, puisque la capacité de l'auteur de faire récit

---

<sup>14</sup> Il m'apparaît pertinent de rappeler ici une élaboration d'Édouard Glissant à propos de la trace. Il déclare que « la trace est la poussée tremblante du toujours nouveau. [...] En vérité, elle ne concourt pas à compléter la totalité, elle permet d'en concevoir l'indicible. » (1996, p. 69) Cette dimension mouvante et évolutive de la trace, qui révèle l'indicible de la totalité plutôt que la certitude de l'unicité, semble correspondre à la signification plurielle que les ossements acquièrent dans le récit chamoisien.

est jumelée à celle de l'éducateur qui intervient auprès des jeunes. Pourtant, si cette double fonction semble être un atout pour le narrateur, ses différents métiers demeurent pour lui des figures externes (qu'il désigne à la troisième personne) qui s'opposent idéologiquement et sur lesquelles il jette un regard critique. En effet, tout au long de son dimanche dans la ruine avec Caroline, la voix narrative fera intervenir les réflexions de ses différents alter ego non sans les désapprouver. Dans sa mission auprès de Caroline, le narrateur est scindé entre « l'éducateur bidon » (*UDC*, 32), qui représente le monde institutionnel et qui valorise une approche interventionnelle rationalisée pour l'enfant, et l'écrivain « sadique » (*UDC*, 127) qui considère frivolement cette expérience avec Caroline comme matière à roman.

En tant qu'éducateur, il constate cyniquement qu'il doit composer avec de « sincères pantomimes : croire au juste, à l'injuste, au Bien contre le Mal, à la solidarité, aux lois républicaines, au droit pénal, à la croissance, à l'Europe, au lien social, aux psychothérapies, à l'emploi jetable, aux stages merdiques et, bien entendu, à la réinsertion... » (*UDC*, 24) Cette énumération met en évidence ses désenchantements vis-à-vis de son travail. Son langage s'insère polyphoniquement dans le discours romanesque puisqu'il introduit tout un jargon professionnel connoté socialement et idéologiquement. Effectivement, l'éducateur « connaît ce ramassis d'expertises qui peuplent les gros dossiers et verrouillent leur objet. Il est à l'aise dans ce magma qu'il n'interroge plus depuis des lustres ; et pire, il se met lui-même à me fournir [au narrateur] des "éléments". » (*UDC*, 130-131) Les « éléments » sont un exemple éloquent de l'inscription polyphonique du langage dans le roman, puisqu'ils impliquent l'univers institutionnel qui donne un cadre méthodologique à l'intervention sociale et, comme l'indiquent les guillemets, le mépris du narrateur vis-à-vis de ce système qui transforme les enfants en simples objets de ces « gros dossiers ». La dialogisation interne entre l'éducateur et l'écrivain témoigne de cette dimension du discours qui « appartient simultanément à deux langages, deux perspectives, qui s'entrecroisent dans cette structure hybride ; il a, par conséquent, deux sens divergents et deux accents. » (Bakhtine, 1978, p. 126)

Sa qualité d'auteur ne le préserve pas non plus de la désillusion et lui apporte de tout autres soucis. En tant qu'écrivain, il se dit « démultiplié par [s]es livres qui se font lire n'importe comment. [...] Tel lecteur [l]e sacre gardien de nos mémoires. Telle lectrice s'agenouille (sans [l]e voir) devant le dieu Goncourt qui [l]'aurait sanctifié et gommé [s]a personne. Telle autre [l]'intronise nostalgique de nos belles traditions. » (*UDC*, 23) Ce regard critique par rapport à l'interprétation de ses textes

littéraires souligne les réserves qu'il a devant « l'industrie de l'écrivain. » (*UDC*, 108) Cette industrie a un langage qui lui est propre, et qui, même si le narrateur s'en distancie, contamine le discours du roman par des références littéraires qui démontrent l'étendue de sa bibliothèque. Faulkner, Perse, Glissant, Soljenitsyne, Cervantès, Joyce, Kafka, Césaire, Henry James, Lamartine, Primo Levi et Kundera sont mentionnés explicitement dans le roman et évoquent nécessairement une pluralité d'univers, de thèmes et de mondes sociaux et littéraires. En les convoquant, le narrateur instaure un dialogue avec ces auteurs, et surtout, il fait apparaître son troisième avatar, le lecteur, « ce parasite qui vivote en [lui] comme l'éducateur et l'écrivain » (*UDC*, 144). Celui-ci contredit sans cesse l'écrivain dans une sorte de monologue intérieur du narrateur, donnant son opinion sur les choix narratifs quant au récit de *L'Oubliée* et sur les positions à adopter vis-à-vis de l'écriture littéraire. Ces discussions entre l'écrivain et le lecteur, que le narrateur est le « seul à entendre » (*UDC*, 218), démontrent que la polyphonie émane même du langage spécifique d'un sujet, puisqu'il est socialement constitué et est composé de multiples facettes identitaires qui portent chacune des éléments idéologiques distincts.

Si ces différents alter ego ne sont pas adoptés de façon univoque par le narrateur (tant sur le plan idéologique que de l'énonciation), la diégèse fait également entendre une composition discursive hybride qui témoigne de la polyphonie constitutive du travail mémoriel. Par exemple, la parole de La Belle, cette Africaine qui connaît les secrets médicaux des plantes, se fait entendre par le biais d'un extrait (en italique dans le texte), où elle articule une sorte d'incantation à l'adresse de *L'Oubliée* quant à la manière d'envisager la condition d'esclave. Ce discours rapporté par l'écrivain demeure trouble puisqu'il est issu de l'imagination de ce dernier : « Ce sont peut-être les mots de La Belle, imagine l'écrivain – mais les incantations ne sont pas faites de mots. » (*EVHM*, 189) Même s'il donne accès à la parole de La Belle, le commentaire de l'écrivain rappelle que le discours romanesque est construit sur la récupération de la parole d'autrui, et sur l'image que l'on se fait de son langage. Malgré le caractère incertain de son incantation, celle-ci fait partie du tissu textuel du roman et permet de mettre en scène un point de vue en totale opposition avec le système esclavagiste. La Belle représente en effet une résistance douloureuse – mais radicale – à l'esclavage, puisque c'est « *une Sauvemort* » (*UDC*, 58, italiques dans la version originale), celle qui « sauve » les esclaves par la mort et qui ainsi ralentit la machine esclavagiste. Sa voix est singulière dans le texte, puisqu'elle introduit le refus total de l'institution coloniale et raciste, en

plus d'orienter la réflexion de L'Oubliée vis-à-vis de l'esclavage. Personnage obscur et incompris, La Belle représente en outre la difficile mémoire du « pays d'avant » (*UDC*, 121), l'Afrique.

L'inscription polyphonique d'*Un dimanche au cachot* se lit autant dans la voix narrative à l'identité scindée que dans la prise de parole de divers personnages qui portent des points de vue différents sur le monde et sur l'esclavage. Plusieurs passages se focalisent sur le maître et ses certitudes de supériorité, son orgueil vengeur vis-à-vis de l'émancipation de L'Oubliée et de la fuite du vieil homme. Victor Schœlcher, sera même mis en scène lors d'une visite rendue au maître sur sa plantation. La voix de ce révolutionnaire abolitionniste est insérée dans le roman par le biais de quelques extraits du carnet dans lequel il note ses observations. Contrairement à La Belle, l'opposition que Schœlcher montre à l'esclavage n'est pas ce refus opiniâtre et patient, mais plutôt l'incompréhension et l'indignation : l'inhumain du maître et la cruauté des traitements infligés dépassent son entendement. Cette nuance démontre les différences que peuvent revêtir les discours antiesclavagistes, et surtout, les pouvoirs asymétriques de leur portée. En somme, l'entremêlement des voix des personnages est nécessaire pour en montrer la diversité et construire un discours qui puisse rendre compte de l'ensemble du système esclavagiste. Il apparaît qu'un « trop-plein » de mémoires inonde le narrateur, au point qu'il ne puisse dire seul cette expérience : la polyphonie de la voix narrative reflète les antagonismes internes et les angoisses du narrateur, mais aménage aussi un espace pour une réflexion métalittéraire.

### 1.3 Émergence d'un discours métalittéraire

Dans *Un dimanche au cachot*, le fait que la voix narrative soit portée en partie par un écrivain amène effectivement une dimension métalittéraire au texte, puisqu'il insère un commentaire sur l'acte de création littéraire. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le narrateur est lui aussi – on l'apprend à la fin du récit – un personnage qui commerce avec l'écriture. Les textes à l'étude mettent donc en œuvre divers procédés métatextuels dans la mesure où la voix narrative, en tant que représentation de l'écrivain, produit un discours sur son activité littéraire. Cette attention sur les « mécanisme[s] de création littéraire » (Chamoiseau et Réjouis, 2005, p. 117) n'est pas étrangère à Chamoiseau, qui affirme, dans un entretien avec Rose-Myriam Réjouis, que ses textes sont traversés par une réflexion et une monstration de son processus d'écriture :

On a deux niveaux, on a un niveau littéraire fictif-création raconté et on a un niveau de travail littéraire, de mise en scène littéraire, de distanciation littéraire. Ce n'est pas de la fiction pure. Je n'essaie jamais de faire croire au lecteur que je lui raconte une histoire. Il y a toujours un moment où je le ramène en lui montrant qu'on est en littérature, qu'on est dans la réalité, qu'on n'est pas dans la réalité. Et le travail de me regarder créer, de regarder mes techniques d'écriture, de faire sentir mes outils de création, je le fais dans tous mes textes. (Chamoiseau et Réjouis, 2005, p. 117)

Le travail de fabrication de la fiction littéraire est thématisé consciemment dans les œuvres de Chamoiseau, dans la mesure où se côtoient dans les textes le récit et sa mise à distance. Il s'agit alors, dans l'écriture chamoisienne, d'une recherche sur la littérature, avec la fiction comme laboratoire.

Cette partie sera consacrée à l'analyse d'un tel programme métalittéraire<sup>15</sup> dans les œuvres et à sa signification sur le plan mémorial. Des indices textuels – la structure métadiégétique des textes, les r duplications de la mise en abyme et la représentation de la figure de l'écrivain – permettront d'identifier certains usages de la littérature pour la remémoration de l'esclavage dans la poétique mémorielle chamoisienne. La signification du discours métalittéraire dans les romans pointe en effet vers l'importance de l'implication fictionnelle dans le travail mémorial. Il importera toutefois, avant cela, de discerner les contours théoriques de l'utilisation du préfixe méta- dans la critique.

### 1.3.1 Cadre théorique : la métalittérature

Dans un article de 1987 intitulé « Une métacritique de la métalittérature. Quelques considérations théoriques », Amaryll Chanady souligne la polyvalence du préfixe « méta- » et explore ses diverses utilisations dans le monde de la critique littéraire. En narratologie, le préfixe « méta- » a été utilisé

---

<sup>15</sup> Plusieurs études critiques portant sur l'œuvre de Chamoiseau relèvent la dimension métatextuelle dans l'écriture et la poétique de l'auteur. Bernadette Cailler étudie dans son article « Palimpseste et métafiction historiographique : une lecture d'*Un Dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau » (2011) le travail d'intertextualité dans le roman, avec l'insertion de commentaires sur d'autres auteurs, sur la pensée de l'Histoire et sur celle de la littérature en général. Olga H l-Bongo, dans sa thèse de doctorat (2011), souligne la dimension métatextuelle d'*Un dimanche au cachot* et d'* crire en pays dominé* en arguant que celle-ci leur donne un caractère essayistique. Finalement, la thèse de Morgan Faulkner (2014), qui se concentre entre autres sur les mêmes œuvres de Chamoiseau, questionne la représentation de la figure de l'écrivain comme procédé métatextuel permettant de réfléchir l'idée du romanesque dans les récits. Ces trois études concèdent une fonction d'ironie ludique au métatexte chamoisien, dans la mesure où il permet d'établir une distance avec le sérieux de l'activité littéraire. Toutefois, elles ne se penchent pas sur la relation que ce métatexte entretient avec certaines « prescriptions » mémorielles que peut fournir la littérature. Par ailleurs, le choix du terme de « métalittérature » plutôt que « métatextualité » illustre cette différence, sur le plan pragmatique, de la réflexion proposée par le texte littéraire chamoisien : en plus de mettre en scène l'auto-réflexivité, il énonce les usages et les fonctions de la littérature en général vis-à-vis de la mémoire.

par Gérard Genette pour théoriser ce qu'il appelle la métadiégèse (1969, 1972) et le métatexte (1982). Il définit la métadiégèse en tant que récit second né dans le récit premier : « le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne [...] l'univers du récit premier. » (1972, p. 239) Dans *Palimpsestes* (1982), Genette définit la métatextualité comme étant l'une des cinq relations transtextuelles, avec l'intertextualité, la paratextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Il la caractérise comme « la relation, on dit plus couramment “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer » (1982, p. 11). C'est donc « par excellence, la relation *critique* » (1982, p. 11, mis en évidence dans l'original) entre deux textes. Cette position critique s'apparente à celle de Roland Barthes et au sens qu'il donne au préfixe. Selon lui, la critique littéraire est en soi un « méta-langage », puisqu'elle produit un discours sur la littérature, cette dernière étant aussi un langage, à la fois représenté et représentant, et qu'il appelle « langage-objet » (1964, p. 110). Barthes distingue ces catégories (langage-objet et méta-langage) afin de démontrer cette tendance, moderne selon lui, qu'a la littérature à se diviser en « objet à la fois regardé et regardant » (1964, p. 110). La « méta-littérature » (Barthes, 1964, p. 133) serait donc en quête d'un « être » de la littérature dans une sorte de réflexion sur elle-même. En adoptant le terme barthésien de « métalittérature » dans mon analyse, je souhaite accentuer sa dimension autoréflexive, que le concept genettien de « métatextualité » met moins de l'avant. La relation critique de la métalittérature ne porte alors pas principalement sur les mécanismes textuels ou linguistiques, ni sur les rapports entre deux textes, mais bien sur la quête d'un « être de la littérature », de ses usages et de ses fonctions dans le réel en tant qu'œuvre d'art.

C'est pour cette raison que Chanady, dans son article, associe la métalittérature à la *metafiction*. Dans la critique anglosaxonne, notamment avec les élaborations de Linda Hutcheon et de Patricia Waugh, le terme de « métafiction » permet de mettre en évidence la réflexion de l'objet littéraire sur lui-même. Hutcheon la définit comme suit : « a fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. » (1980, p. 1) Elle qualifie la métafiction de narcissique, du fait de ses dimensions autoréférentielles et autoreprésentatives. Si la définition qu'en donne Waugh s'aligne sur celle de Hutcheon, elle ajoute toutefois une perspective importante relative aux rapports intrinsèques qu'entretiennent réalité et fiction dans la métafiction : « *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously

and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. » (1984, p. 1, mis en évidence dans l'original.) Ainsi, la métafiction ne porte pas seulement un regard critique sur la fiction et ses configurations, elle permet aussi de réfléchir aux implications des dispositifs fictionnels dans le monde *hors* du texte de fiction.

C'est afin de donner une plus grande envergure (sur le plan générique) à la notion de métafiction que Chanady définira le terme de métalittérature, d'allégeance barthésienne, par la possibilité des textes de poser « un regard critique et ironique sur les procédés artistiques, le scripteur et les effets virtuels du texte. » (1987, p. 139) La fonction métalittéraire dans un texte serait donc celle qui permettrait de « juger et [de] discuter de la littérature, ses conventions et l'acte de production littéraire. » (1987, p. 140) Les modalités de production du discours littéraire y sont exposées, de façon ostentatoire ou non, de manière à les rendre manifestes aux yeux des lecteur·rice·s.

La métalittérature se distingue donc, sur le plan conceptuel, de la métatextualité, puisqu'elle produit un discours davantage axé sur la littérature et la portée transcendante d'un texte, que sur les mécanismes textuels en soi. Elle se distingue également de la métadiégèse, dans la mesure où la dimension (auto)critique est accentuée avec la métalittérature, alors que la métadiégèse se concentre davantage sur les dispositifs narratologiques mis en abyme. Malgré cette différence, ces deux perspectives me seront utiles, puisqu'elles sont, chacune, déterminantes dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*. Les romans à l'étude présentent en effet la structure d'enchâssement de la métadiégèse : les récits d'esclavage sont racontés au second degré à partir des récits des narrateurs contemporains. Cependant, le fait que ceux-ci soient des écrivains engage une dimension autoréflexive qui se lit dans la structure mise en abyme du récit. La parenté entre la métadiégèse et la mise en abyme, telle que théorisée par Lucien Dällenbach (1977), servira à analyser l'inscription des modalités autoréflexives dans les textes. La présence d'un niveau narratif métadiégétique et d'une inscription spéculaire est intrinsèquement liée à l'émergence d'un discours métalittéraire sur la fonction de la littérature dans la remémoration d'événements traumatiques. Il importera donc d'abord d'analyser la structure métadiégétique et spéculaire des récits pour ensuite étudier la formation de ce métadiscours.

### 1.3.2 Métadiégèse, spécularité et mise en abyme

Gérard Genette, pour expliciter la structure de la métadiégèse, qualifie les niveaux narratifs d'un texte en termes de premier ou second, supérieur ou inférieur : « *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.* » (1972, p. 238, italiques dans la version originale.) Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, l'énonciation subjective du narrateur témoin suggère cette fonction de relais : il indique qu'il s'apprête à nous « raconter tout ce qu'[il] [...] sai[t]. » (*EVHM*, 45-46) Le récit de l'esclave vieil homme est donc au second degré par rapport à l'acte narratif qui le produit. Dans *Un dimanche au cachot*, l'éducateur-écrivain invente le récit de L'Oubliée pour tenter de calmer Caroline. Le récit de la jeune esclave se situe donc à un niveau diégétique supérieur à celui où le narrateur et Caroline évoluent, puisqu'il en est issu. Dans les deux cas, les différents niveaux diégétiques se composent donc, au premier degré, des récits des narrateurs contemporains et, au second degré, des récits des esclaves. La particularité de la structure métadiégétique des romans à l'étude réside dans le fait que les récits au premier degré font référence à la fabrication des œuvres elles-mêmes. Les narrateurs, en plus de créer un espace métadiégétique par l'insertion d'un niveau narratif au second degré, *réfléchissent* aux modalités de la production même de leurs diégèses. Cette dimension réflexive de l'enchâssement métadiégétique des textes à l'étude incarne un aspect essentiel de la mise en abyme.

Selon Lucien Dällenbach, la mise en abyme s'incarne dans « *toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient* » (1977, p. 18, italiques dans la version originale). Cette première définition, basée sur la relation de similitude, met l'accent sur la dimension englobante de l'œuvre qui met en abyme. La notion d'enchâssement est ainsi présente dans la mise en abyme, comme dans la métadiégèse genettienne, toutefois, la mise en abyme aurait une dimension réflexive essentielle. Cette fonction réflexive est centrale pour Dällenbach : « *est mise en abyme tout miroir réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire.* » (1977, p. 52, italiques dans la version originale.) Cette seconde définition détermine trois modes réflexifs de la mise en abyme : la réduplication simple, « fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude » (1977, p. 51), la réduplication à l'infini, « fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., ainsi de suite » (1977, p. 51) et la réduplication aporistique ou spéculaire, « fragment censé inclure l'œuvre

qui l'inclut » (1977, p. 51). La notion de réflexivité est donc le principal élément définitoire de la mise en abyme. Dällenbach caractérise la réflexion, dans le texte littéraire, comme « *un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit.* » (1977, p. 62, italiques dans la version originale.) Les fragments d'un récit qui engrangent une réduplication – quelle qu'elle soit – contribuent par le fait même à la création d'une dimension autoréflexive, sur le plan de l'énoncé en tant que tel, de l'énonciation ou l'ensemble du récit comme système diégétique. Dans ce dernier cas, la réflexion « intervient comme élément d'une méta-signification permettant au récit de se prendre pour thème. » (1977, p. 62) La méta-signification que peut prendre l'énoncé réflexif lorsqu'il renvoie aux codes du récit n'est pas sans rappeler les caractéristiques de la métafiction données par Hutcheon et Waugh, et reprises par Chanady sous le terme de métalittérature pour signifier la capacité d'un texte fictionnel à problématiser ses propres modalités. Les textes à l'étude, s'ils sont structurés de façon métadiégétique, présentent en outre les caractéristiques autoréflexives et métalittéraires de la mise en abyme.

Plusieurs fragments permettent de déceler le travail de réduplication dans les romans. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le narrateur témoin confesse, à la fin du récit, qu'il écrira l'histoire du vieil homme, « cette histoire » (*EVHM*, 145), et le narrateur d'*Un dimanche au cachot* déclare, après son expérience dans le cachot, qu'« il [lui] faudrait en faire un roman. » (*UDC*, 341). L'insistance sur *cette* histoire – celle que l'on termine de lire – et sur la forme romanesque à accomplir – dont le produit semble être le livre que l'on a entre les mains – est une forme de réduplication qui problématise les modes de production des récits et le statut de la fiction. Les textes organisent en leur sein un système d'autoréflexivité qui renvoie à leurs propres identités grâce à certains indices analogiques qui permettent de réfléchir aux récits qui les incluent. L'homonymie du nom donné par le maître à L'Oubliée et celui de l'enfant de la Sainte Famille<sup>16</sup> n'est qu'un exemple qui démontre la relation, sur le plan signifiant, entre les histoires de ces deux jeunes filles. De la même manière, le fait que l'énonciation subjective appartienne d'abord dans *L'esclave vieil homme et le molosse* à un narrateur anonyme pour ensuite se rapporter à l'esclave marron crée une correspondance significative entre le récit cadre et le récit inséré. Dans les deux romans, les similitudes entre les récits ont une fonction réflexive pour l'ensemble du texte qui les

---

<sup>16</sup> « Il sait que sitôt sa naissance tout le monde la criait *L'Oubliée* mais que lui, le Maître, l'avait nommée *Carole*, comme son père lui-même qui l'appelait *Caroline*... » (*UDC*, 266, mis en évidence dans l'original.)

contient : les parallèles entre les protagonistes issus de l'époque esclavagiste et de l'époque contemporaine représentent l'inscription des conséquences de l'esclavage dans la mémoire collective.

La dimension autoréflexive de la mise en abyme est aussi accentuée par certaines métaphores qui établissent des correspondances entre les récits des esclaves et les récits des contemporains. Par exemple, le cachot, dans *Un dimanche au cachot*, est lui-même une métaphore spéculaire d'autoengendrement, puisqu'il est qualifié d'« utérus fétide » (*UDC*, 43), en plus d'être un « estomac des pierres » (*UDC*, p. 42) capable de « digér[er] sa proie. » (*UDC*, 194) Comme matrice répugnante et corps prédateur absorbant, le cachot possède un pouvoir de création et de transformation<sup>17</sup>. En effet, les trois personnages principaux en ressortent tous changés, L'Oubliée y trouve une force émancipatrice, l'éducateur-écrivain y émet une réflexion sur le pouvoir de la littérature et Caroline y vit une renaissance. Le cachot met donc en acte une réciprocité entre l'expérience du dimanche de la Sainte Famille et celui de la plantation, en plus d'être une représentation métaphorique de l'importance de l'inconscient dans l'expérience de la liberté (Hél-Bongo, 2011, p. 306) : l'émancipation passe d'abord par la libération du « cachot de son esprit » (*UDC*, 28).

Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, la transformation identitaire vécue par le vieil homme pendant sa course est, selon Lorna Milne, une métaphore de l'histoire littéraire antillaise (2006, p. 159). Elle soutient que la description de l'atmosphère des veillées des esclaves sur la plantation évoque le rôle du conteur dans les premiers élans de la littérature aux Antilles, tel que décrit par Chamoiseau lui-même (et Confiant) dans *Lettres créoles* (1991). Le vieil homme entend effectivement « mille histoires venues d'Afrique, mille narrations ramenées des oubliés amérindiens, et du Maître lui-même, et du molosse bien sûr » des paroles du « Papa-conteur de l'Habitation » (*EVHM*, 47). Milne souligne ensuite que la présence intertextuelle de Glissant, par son « entre-dire » fait référence au « marronnage intellectuel » (Chamoiseau et Confiant, 1991, p. 115) qu'ont représenté la négritude et l'antillanité dans l'histoire littéraire des Antilles. Le départ du vieil homme esclave apparaît ainsi à l'image de ce mouvement d'émancipation identitaire, tel

---

<sup>17</sup> Le pouvoir transformateur du cachot est plus profondément analysé à travers l'esthétique du clair-obscur qui le caractérise (cf. chapitre 2, partie 2.4.2).

qu'il s'est illustré dans la littérature. Finalement, l'affirmation complète de soi qu'achève le vieil homme – qui s'accomplit par la réalisation d'une identité plurielle –, doublée de la jonction entre l'instance narrative omnisciente et la voix du marron, représente selon la critique la concrétisation d'une littérature créole. Le récit du marron est donc à l'image de celui de l'évolution de la littérature antillaise telle que l'avaient conceptualisée Chamoiseau et Confiant (1991) : l'émancipation vécue par le vieil homme produit un effet de réflexivité puisque l'union des rôles de conteur et de narrateur et la multiplicité ouverte de l'identité du marron sont des enclaves qui établissent un paradigme de référence (Dällenbach, 1977, p. 77) extratextuel, celui de l'histoire littéraire antillaise.

Ce paradigme de référence extratextuel est également mis en acte par un appareillage de notes dans les deux romans créant des jeux de télescopage et d'autoréférencement qui outrepassent les limites des univers diégétiques fictifs. En effet, les notes agissent en tant qu'enclaves spéculaires qui permettent de mettre en abyme non seulement l'œuvre, mais aussi le geste créatif en soi. Ainsi, dans *Un dimanche au cachot*, le narrateur indique qu'au moment d'être convoqué au foyer d'accueil, il se dédie à l'écriture d'un roman, qu'il décrit en note de bas de page comme le récit d'un héros qui décide de mettre un masque tribal traditionnel pour faire face à l'envahisseur européen. Ce « masque se transforme en cachot » (UDC, 31) et c'est « lors d'un dimanche (ah bon?) » (UDC, 31) qu'il se fissure. La reprise des deux termes qui forment le titre du roman n'est pas anodine, et la locution « ah bon? » ajoute une touche d'ironie dans le procédé, qui se veut une ostentatoire réflexion sur la création littéraire et sur les thèmes explorés dans le roman. Après l'apparition de la note, le narrateur en est justement à se poser des questions existentielles sur l'écriture<sup>18</sup>. D'autres notes permettent carrément d'intégrer la véritable production littéraire de Chamoiseau dans l'univers fictif qu'il crée. Par exemple, le narrateur d'*Un dimanche au cachot* affirme qu'il « avai[t] touché à [d]es reliques tombées de l'esclavage : mille personnalités avaient rué en [lui]!... et [il] avai[t] dû écrire, écrire durant des jours pour [s]'en débarrasser. » (UDC, 40) Une note est immédiatement accolée à cette phrase et indique, en bas de page, « *L'esclave vieil homme et le molosse.* » (UDC, 40). Cette référence transgresse les délimitations fictives du récit,

---

<sup>18</sup> « Comment oublier ces élucubrations et mettre cela en spirale romanesque? Comment dire de tout cela ce que seul un roman peut en dire? Comment maintenir le tout, invraisemblable, léger et jamais très sérieux? Et puis, pourquoi écrire?... » (UDC, 31)

puisque le statut d'écrivain qu'a le narrateur fictif est rendu réel par l'irruption de la production littéraire véritable de Chamoiseau<sup>19</sup>.

Le même dispositif est donné à lire dans *L'esclave vieil homme et le molosse* lorsque, à la fin du récit, le texte mentionne « *Texaco*, roman, Éditions Gallimard, Paris, 1992 » (EVHM, 142) en appel de note pour référencer un « ouvrage sur un quartier de Fort-de-France, une pauvre épopée qui [lui] prenait vingt-six longueurs de temps et [l]e laissai[t] désemparé. » (EVHM, 142) Le fait que ce titre réel soit associé avec le narrateur du récit de *L'esclave vieil homme et le molosse* court-circuite son statut fictif. Lise Gauvin, en étudiant l'appareil paratextuel dans l'œuvre de Chamoiseau, souligne précisément que les notes de bas de page, si elles servaient d'abord à traduire certains passages en créole, deviennent « une manière d'interroger les enjeux de la fiction et ses modalités. » (2007, p. 48) Elles témoignent de la présence de l'auteur dans sa propre fiction et rendent manifeste le travail de création littéraire. Ces enclaves mises en abyme qui réfèrent à des projets d'écriture réels ou fictifs ont alors une fonction métalittéraire, en ce sens qu'elles contestent les conventions de l'écriture fictionnelle par l'intermédiaire de la fiction elle-même. Chamoiseau brouille volontairement cette distinction, chère à Genette (1972, p. 226), entre l'autorité auctoriale et l'instance narrative, pour redéfinir les possibles de la fiction. La mise en abyme par l'insertion « d'œuvres dans l'œuvre » ne concerne alors pas uniquement l'autoréflexivité interne du texte, mais celle de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain et, ultimement, celle de la littérature en général. La mise en abyme est finalement un moyen qu'a l'œuvre de se replier réflexivement sur elle-même,

---

<sup>19</sup> Ce franchissement des délimitations fictives du récit par une instance à la fois auctoriale et narrative peut correspondre à la métalepse telle que la définit Gérard Genette, c'est-à-dire comme une figure « de participation » (1969, p. 216), « par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique. » (1972, p. 135) Il élargira en 2004 l'étendue de cette figure en l'appelant « métalepse de l'auteur », qui permet « une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement, le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même. » (2004, p. 14) Il s'agit alors d'une « transgression délibérée » (2004, p. 14) du seuil de la représentation par l'implication de l'« auteur-narrateur » dans son œuvre, pour construire une image de lui et ainsi révéler les mécanismes fictionnels de son travail (Bokobza Kahan, 2009). Bien que cette pratique soit reconnaissable dans les œuvres de Chamoiseau, l'espace de ce mémoire ne me permet pas de l'analyser, étant donné l'étendue foisonnante des discussions théoriques qui entourent la frontière entre l'instance narratrice et auctoriale. Cette frontière est en outre toujours en tension chez Chamoiseau, qui appelle souvent ses personnages narrateurs de son propre nom (ou surnom) et leur crée des avatars, tels que le « marqueur de paroles » et le « guerrier de l'imaginaire » (cf. Faulkner [2014], Lynch [2008], Chancé [2000], Moudileno [1997]).

pour interroger sa propre genèse et ses propres fonctions : plus qu'un récit *dans* un récit, elle produit un discours *sur* la littérature.

### 1.3.3 La dimension métalittéraire par l'analogie avec l'acte de communication littéraire

À la lumière de l'implication réflexive portée par la mise en abyme, j'étudierai ici l'émergence du discours métalittéraire à partir d'un indice analogique prégnant dans la constitution du métatexte. Selon Laurent Lepaludier, l'« analogie entre des éléments du récit et des aspects de la communication littéraire » (2002, §18) est l'un des cinq procédés textuels et cognitifs qu'il identifie dans l'élaboration du métatexte. Ce procédé peut se caractériser, entre autres, par un personnage ou un narrateur incarnant la figure de l'écrivain et enclenchant « une réflexion sur l'écriture, sa production, son esthétique ou le statut de l'écrivain. » (2002, §19) Il y a donc présence dans le récit, d'un discours critique qui est porté *par* le texte littéraire *sur* la littérature à travers la représentation fictive de l'écriture par un protagoniste écrivain. Bien qu'il utilise le terme de « métatextualité » pour définir ses procédés, j'y ferai correspondre le terme de métalittérature de Chanady, afin de mettre l'accent sur l'importance de la dimension critique, non pas uniquement axée sur le texte, mais aussi sur l'*être* de la littérature. La définition de la métatextualité que donne Lepaludier – « le rapport critique que le texte entretient avec lui-même » (2002, §1) – s'aligne par ailleurs de façon cohérente sur les aspects autoréflexifs et critiques soulignés par Chanady. Il s'agira donc ici de repérer les analogies avec l'acte de communication littéraire créées par la mise en scène de l'acte d'écriture et par la figure de l'écrivain.

Dans les deux romans à l'étude, le statut d'écrivain qu'ont les deux narrateurs leur permet d'émettre un commentaire sur leur propre activité, mais aussi sur la littérature en tant que telle. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, la figure de l'écrivain n'est pas exploitée de manière aussi explicite que dans *Un dimanche au cachot*, mais le narrateur parle toute de même de « [s]es livres » (EVHM, 142) et confesse, à la fin du roman, qu'il est animé par le désir d'écrire l'histoire du vieil homme esclave. En effet, après avoir touché les ossements du vieil homme et la pierre caraïbe, il déclare : « J'étais victime d'une obsession, la plus éprouvante et la plus familière, dont l'unique sortie s'effectue par l'Écrire. Écrire. Je sus ainsi qu'un jour j'écrirais une histoire, cette histoire, pétrie des grands silences de nos histoires mêlées, nos mémoires emmêlées. » (EVHM, 145) Dans cet énoncé, l'acte de création littéraire est rendu absolument explicite : il est mis en scène dans le

contexte fictionnel afin d'identifier, par analogie, l'œuvre que l'on vient de lire pour lui conférer des vertus émancipatrices. L'Écrire est en outre pour le narrateur-écrivain « l'unique sortie » : la création littéraire est libératrice, capable d'affranchir l'esclavage du silence qui lui pèse, même si c'est par le biais de l'emmêlement incertain des mémoires lacunaires et des histoires improbables. Le narrateur, en réfléchissant à la manière dont le langage peut transmettre ce récit, écrit :

J'essaierai de modeler mon vieux-bougre dans un langage de conte et de souffle de course. Un langage qui dirait sa parole en le signalant muet. Un langage qui mélangerait le silence de sa langue aux frappes dominatrices qui écrasaient son dire. Un langage sans haut ni bas, total en son vouloir, ouvert en son principe. (*EVHM*, 145)

Ce langage, tout en nuances, travaille avec l'impossible d'une expression muette, entre silence et domination. Le langage que préconise ici le narrateur-écrivain oriente la lecture du roman, puisqu'il balise les modalités de sa propre écriture. Par exemple, on peut interpréter l'énonciation subjective du marron à la lumière de ce langage ouvert à la fois au silence et aux effets de la domination, puisque l'appareil narratif donne accès à la parole du vieux que lorsqu'il est seul dans les mornes et qu'il n'a pas d'interlocuteur outre l'animal qui le traque.

La genèse de l'écriture du récit est mise en scène dans *Un dimanche au cachot* grâce à la structure spéculaire de la narration, dans la mesure où c'est l'expérience du cachot qui pousse le narrateur à inventer une histoire pour Caroline et qui le conduira ultimement à l'écriture. À l'issue de ce dimanche bouleversant, il déclare en effet : « Il me faudrait en faire un roman. » (*UDC*, 341) Cette sentence implique une dimension métalittéraire parce qu'elle rapproche l'activité élaborée dans le texte fictif à l'objet littéraire lui-même. Le processus d'écriture est fictionnalisé tout en ayant un résultat concret dans le réel : le texte qu'on lit. En plus de cette mise en scène génésique de l'œuvre littéraire, la figure de l'écrivain est un motif amplement problématisé dans *Un dimanche au cachot* puisque, comme mentionné précédemment, elle divise l'identité du narrateur et crée un conflit interne avec le lecteur en lien avec les modalités de l'écriture du récit.

Comme le narrateur peut adopter le point de vue de l'écrivain et du lecteur pour évaluer son travail littéraire, le commentaire métalittéraire provient souvent de leurs discussions. C'est le cas lorsque l'écrivain imagine un dialogue à travers la fente du cachot entre Sechou, un esclave de la plantation, et L'Oubliée. Le lecteur, en commentant ce choix,

le dit improbable. Ce à quoi l'écrivain répond que le roman est toujours improbable. Inutile de laisser penser qu'il en va autrement. Il explore la matière de la vie avec de l'improbable, que ceci est connu depuis le *Don Quichotte* où le sortilège naît de l'improbable lui-même. Ce à quoi le lecteur répond que l'improbable lui-même peut défaillir en convention. Que, cette porte ayant été ouverte, l'improbable reste toujours à inventer et à réinventer, qu'il doit surprendre pour réussir une distance fascinante... (EVHM, 215)

Ce dialogue intérieur concentre une profonde dimension métalittéraire, puisqu'en plus de baliser les choix narratifs du récit qu'invente le narrateur, il enclenche une réflexion sur la littérature elle-même. Celle-ci se doit d'exploiter les « improbables » de la vie pour « réussir une distance fascinante », et donc signifiante, avec le réel.

#### 1.3.4 Usages et fonctions de la littérature pour la mémoire

Les réflexions qui sont engrangées par les figures fictives d'écrivains et de lecteurs concernent nécessairement, par leur dimension métalittéraire, le rôle réel qui est assigné aux écrivain·e·s et à la littérature. Chamoiseau postule – en plus de mettre en acte lui-même, par son activité littéraire – une vision bien précise du geste de création littéraire en lien avec la remémoration du passé antillais. Cette fonction mémorielle de la littérature était déjà évoquée dans *L'Éloge de la créolité*, lorsque les auteurs revendiquaient la « mise à jour de la mémoire vraie » (1989, p. 38). Pourtant, cette position est approfondie à travers l'écriture romanesque de manière à nuancer ce qu'est la mémoire « vraie ».

Dans *Un dimanche au cachot*, la difficulté à dire l'esclavage s'incarne dans le questionnement du narrateur sur le sens du récit qu'il raconte à Caroline. Il écrit : « L'écrivain ne voulait pas l'admettre : la "vérité" de l'esclavage américain était perdue à jamais pour le monde, sauf à rester intransmissible dans les songes d'un cachot. » (UDC, 109) Le mot « vérité », utilisé entre guillemets, est employé pour signifier la contradiction qu'il pose d'un point de vue éthique : la vérité de l'expérience du cachot est que son caractère irrecevable est imbriqué à la nécessité de l'investir de significations. Le « sauf » indique cette contradiction : c'est uniquement dans l'univers onirique du cachot que cette « vérité » demeure (in)transmissible. La syntaxe de l'énoncé joue avec la problématique de l'inimaginable par cette construction dialectique qui, dès qu'elle suggère la mince possibilité d'une vérité de l'esclavage, la qualifie aussitôt d'intransmissible. L'esclavage, dans son horreur, résiste au discours ; ce phénomène est difficile à transmettre parce qu'il

transgresse les limites de l'acceptable. Pourtant, le discours littéraire se l'approprie, précisément en accentuant la dimension pragmatique de cette difficulté : il pose la question de ce qui peut, et surtout *doit* être dit. Pour l'écrivain, la vérité de l'esclavage n'est donc pas *factuelle* : pour être transmissible, elle doit plutôt s'inscrire dans le domaine de l'imaginaire. Même si la fiction sur l'esclavage est confrontée à l'écueil de l'inconnaissable, elle fréquente son imaginaire et travaille à sa représentation. Le discours romanesque acquiert ainsi la fonction de rendre recevable l'inimaginable pour construire une mémoire à partir d'un passé fragmenté.

La fabrique mémorielle chez Chamoiseau est justement bâtie sur des traces incertaines afin de se confronter à cette fragmentation. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le toucher des traces-mémoires (les os et la pierre) qui déclenche l'écriture, n'est pas même attesté par la diégèse, parce que le narrateur, en suivant « le vieux-nègre-bois » qui aurait trouvé ces artefacts dans les mornes, demeure flou quant à la véracité de la découverte : « Je n'acceptai pas d'aller voir la Pierre. Ou alors, j'y allai avec lui mais il ne la trouve point. Ou alors, un de mes frères y alla et la vit à ma place. Ou alors, nul ne la vit, excepté ce vieux-nègre-bois qui sans doute m'en parla trop longtemps. À moins que ce ne fût mon frère. » (*EVHM*, 142-143) L'incertain qui plane sur l'existence de ces artefacts a une signification importante sur le plan métalittéraire, puisqu'elle confère à l'artifice fictionnel un pouvoir d'ouverture du champ des possibles. Il importe peu que la découverte soit inventée, déformée, rêvée, parce que c'est précisément sa fabrication fictionnelle qui permet de valoriser l'imaginaire pour envisager le monde et exprimer ses indicibles. L'écriture est pour le narrateur du roman un moyen de fabriquer une mémoire collective qui ne s'appuie pas sur le discours historique – que le colonialisme a de toute manière accaparé dans le cas de l'esclavage –, mais bien sur l'imaginaire « du monde en train de se relier » (*EVHM*, 146). L'écriture littéraire permet de représenter l'esclavage en échappant

à nos vieilles certitudes. Nos si soigneux ancrages. Nos chers réflexes horlogés en systèmes. Nos somptueuses Vérités. En élan vers l'à-construire imprévisible qui nous ouvre ses dangers. Affronter ce chaos, aller ce difficile, comprendre cette intention et la suivre jusqu'au bout. Cet Écrire-là est raide. Le vieil esclave m'avait laissé ses os, c'est dire : charroi d'histoires-mémoires et de temps rassemblés. (*EVHM*, 146)

L'Écrire est une manière de dissocier la représentation du passé du besoin de s'appuyer sur des « Vérités » ; ici, la majuscule pompeuse et l'adjectif qui accompagne le terme soulignent

ironiquement la trop grande autorité qui lui est accordée. L'écriture littéraire oriente plutôt cette représentation du passé vers une construction toujours en devenir, imprévisible, parfois raide, mais qui valorise surtout une *intention*<sup>20</sup> – et non une résolution.

L'intention qui guide la représentation de l'esclavage imaginée par Chamoiseau est ce qu'il appelle le « droit indéfectible à la mémoire » (2010, p. 8). L'auteur propose effectivement de penser la mémoire non seulement comme un devoir, mais aussi comme un droit. C'est dans cette mesure que les représentations fictives du passé peuvent susciter un travail mémoriel légitime, afin de rétablir le droit de se souvenir. « Nous avons si peu de mémoires intactes. Elles se sont usées, emmêlées en dérive, et n'ont jamais été répertoriées », écrit le narrateur dans *L'esclave vieil homme et le molosse* (EVHM, 144). Le rôle de la fiction serait alors de pallier à ce manque, de restituer ce droit à la mémoire, enfin, de construire cette « vision prophétique du passé » dont parlait Glissant (1981, p. 132). En effet, le projet exposé dans le discours métalittéraire est de penser l'esclavage non pas à partir de son histoire attestée, mais bien avec les balises de l'imaginaire, afin de le resignifier pour l'avenir.

Cette dimension prospective du passé par la création littéraire a été pensée par Glissant, dans *Le Discours antillais*, lorsqu'il conjure les écrivain·e·s à mettre au jour une « vision prophétique du passé ». Selon lui, l'écrivain·e a comme rôle de « “fouiller” [la] mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il [ou elle] a repérées dans le réel. » (1981, p. 133) La littérature sert donc à révéler les impacts toujours présents de la violence fondatrice des Antilles pour se réapproprier sa mémoire :

Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le « révéler » de manière continue dans le présent et l'actuel. Cette exploration ne revient donc ni à une mise en schémas ni à un pleur nostalgique. C'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de pages temporelles dont les peuples occidentaux ont bénéficié, sans le secours de cette densité

---

<sup>20</sup> L'« intention » acquiert une signification particulière dans le projet littéraire et intellectuel de Chamoiseau. C'est avec cette question, « Le monde a-t-il une intention? », laissée en ouverture à la fin d'*Écrire en pays dominé* et placée en exergue des deux romans à l'étude que s'enclenche ce projet. Elle guide l'acte créatif en valorisant la *volonté* qui le motive plutôt que le résultat qu'il vise. Par ailleurs, Chamoiseau précise, dans un entretien avec Aggée Myazhiom, que l'intention précède l'action, puisque l'intention est d'abord portée par les structures de l'imaginaire (2009, p. 100).

collective que donne d'abord un arrière-pays culturel ancestral. C'est ce que j'appelle *une vision prophétique du passé*. (1981, p. 132, mis en évidence dans l'original.)

Privé d'une inscription cohérente et originelle dans un lieu en tant que collectivité et conséquemment hors d'une conception monosémique de l'histoire, l'écrivain·e antillais·e doit, selon Glissant, se projeter prophétiquement dans son passé.

Cette pratique est mise en acte par Chamoiseau puisqu'il se base sur des prémisses fictives, celles de ses récits, pour engager une réflexion sur la mémoire de l'esclavage. L'imaginaire, selon la définition que lui accorde Juremir Machado da Silva (2015), est ce qui permet de donner un sens au réel. Dans les textes à l'étude, l'imaginaire de l'esclavage est « prophétique », puisqu'il se construit à partir de traces incertaines – les os, la pierre et le cachot<sup>21</sup> – en leur attribuant un sens, un usage pour la remémoration du passé et la préparation de l'avenir. Pourtant, ce sens redonné par l'imaginaire n'est pas assertif : la fiction chamoisienne aborde le thème de l'esclavage en l'envisageant dans son « impossible » pour mieux le concevoir. À plusieurs reprises, la répétition de termes connotant l'incertain met en évidence l'importance d'une vision nuancée et multifocale pour concevoir la littérature en tant que dispositif mémoriel. L'écrivain note que

toute situation incertaine impossible improbable est la plus saine envisageable pour lui : elle le libère, lui permet d'écrire en renforçant autant que possible l'incertain l'impossible l'improbable, seules dynamiques amies de la littérature... Il oblige celui qui lit à ne croire à aucun moment à la véracité de ce qu'il lit. Et il essaie de l'emporter dans cette lucidité même, de l'amener à l'aventure en toute lucidité... (*UDC*, 269-270)

La fiction se doit d'être incertaine, improbable, impossible afin d'exhiber son artifice et par là, impliquer le lectorat dans ce discernement. Cet extrait est éloquent quant à sa teneur métalittéraire, puisque, outre le fait qu'il préconise une vision particulière de la littérature, il réfléchit à la manière dont le texte de fiction doit être lu. L'écrivain souligne en effet que la fiction n'a pas d'ambition véridative ; elle représente plutôt une aventure lucide, mais nullement assertive, avec l'improbable d'un phénomène aussi violent que l'esclavage et ses résistances.

---

<sup>21</sup> Si l'authenticité de la pierre et des os peut être remise en question à travers la non-fiabilité du narrateur au moment de raconter son contact avec eux (cf. *EVHM*, 142-143, cité dans ce mémoire au f. 58), celle de la ruine en tant que cachot esclavagiste est elle aussi désavouée par une recherche archéologique (cf. *UDC*, 348-349, cité dans ce mémoire au f. 95). Cette situation est analysée dans le dernier chapitre du mémoire (cf. chapitre 3, partie 3.2.1).

#### 1.4 Conclusion

J'ai tenté de démontrer dans ce chapitre que l'appareil narratif particulier des deux romans était l'élément clé dans la refiguration de l'expérience temporelle du passé esclavagiste et dans l'élaboration d'un discours métalittéraire sur la fiction en lien avec la mémoire. La capacité de la fiction à refigurer l'expérience du temps par ses dispositifs de mise en récit, autrement dit de narration, et l'émergence de fragments métalittéraires à partir des figures des narrateurs sont au cœur du travail mémoriel qui est mis en acte dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*. Non seulement la structure narrative télescopée des deux récits crée des jeux avec le temps et construit une énonciation polyphonique, c'est aussi elle qui donne une dimension métalittéraire au discours romanesque. En effet, le statut d'écrivain des narrateurs des récits au premier degré est ce qui permet l'émergence d'un discours sur l'écriture qui confère un usage mémoriel à la fiction. L'inscription polyphonique dans les romans contribue aussi à la définition de la fonction mémorielle des récits, dans la mesure où elle atteste du caractère pluriel et multiple du discours sur la mémoire dans le contexte antillais. Les jeux temporels participent de la même manière à moduler le travail de mémoire en transgressant les époques et en instaurant une continuité entre l'hier esclavagiste et colonialiste et l'aujourd'hui néocolonialiste.

Le discours métalittéraire qui ressort de l'implication notable des narrateurs dans la construction de leurs récits porte une vision spécifique de la littérature : sa qualité émancipatrice permet d'appréhender le passé esclavagiste par l'imaginaire. Elle crée un espace de vérité pour réfléchir à l'esclavage, sans pour autant imposer une conception monosémique de sa mémoire. L'élément commun aux stratégies narratives de remémoration est précisément une exploitation de l'incertain et de l'improbable : le statut polyphonique de l'énonciateur rend incertaine l'énonciation, qui questionne sans cesse les modalités de sa production en rapport avec l'altérité. La correspondance entre les époques participe aussi de ce jeu improbable qui n'est possible qu'avec la fiction. Le discours métalittéraire fonctionne lui-même de manière à effectuer une « exhibition de la fictionnalité du récit » (Liljestrom, 2015, p. 93). *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*, en admettant leur caractère *fabriqué*, construit, se veulent ainsi un travail nuancé, loin de la certitude d'une interprétation unique et près des divers sens qu'ils donnent à l'esclavage, à la fois comme douleur irréparable et comme mystère fécond.

## CHAPITRE 2

### L'ESTHÉTIQUE DU CLAIR-OBSCUR

Le clair-obscur est un motif prégnant dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*<sup>22</sup>. Que ce soit par la création de jeux oxymoriques entre l'ombre et la lumière ou sur le plan formel avec les ambivalences d'une opacité narrative ou discursive, l'esthétique à la fois contrastante et nuancée du clair-obscur a un rôle significatif dans l'expression d'une poétique mémorielle basée sur l'ambiguïté. Ce chapitre a comme objectif de démontrer que l'esthétique du clair-obscur donnée à lire dans les deux romans à l'étude contribue de manière significative à la poétique chamoisienne mise en œuvre pour la remémoration de l'esclavage.

Afin de bien comprendre la signification du mot « clair-obscur », il sera nécessaire d'étudier la définition qu'il revêt dans sa discipline d'origine, les arts visuels, pour en saisir les implications sur les plans rhétorique et métaphorique, et ainsi le comprendre plus largement comme esthétique et comme imaginaire. Ensuite, je m'arrêterai sur la signification qu'acquiert l'opacité et la transparence dans la pensée d'Édouard Glissant pour discerner les spécificités d'une esthétique du clair-obscur dans le contexte antillais. Celle-ci se caractérise par un renversement des valeurs traditionnellement associées à l'obscurité et à la clarté afin de resignifier l'opacité en tant que « révélateur » d'un discours littéraire qui cherche à renverser l'ordre établi.

Cette interversion particulière permet de caractériser la démarche de Chamoiseau quant au parachèvement d'une esthétique du clair-obscur qui insiste sur l'ambivalence et l'ambiguïté à travers deux éléments principaux : d'abord, la constitution d'une identité claire et obscure pour les personnages opprimés est au cœur de la transformation intérieure qui mène à l'émancipation. Les deux romans présentent des protagonistes qui vivent une transformation identitaire à travers laquelle la lumière libératrice est à retrouver en eux-mêmes. Dans cette mouvance, les significations traditionnellement associées à la clarté et à l'obscurité sont redéfinies pour célébrer

---

<sup>22</sup> Les jeux d'ombre et de lumière sont présents dans plusieurs œuvres de Patrick Chamoiseau. La plus emblématique de l'esthétique du clair-obscur est sans doute *Le papillon et la lumière* (2011), un conte métaphorique où le paradigme de l'opacité et de la clarté est décortiqué pour remettre en question l'accomplissement qui passerait par une illumination externe. L'émancipation et l'épanouissement se concrétisent plutôt dans ce récit à travers la reconnaissance d'une flamme interne qui ne peut briller qu'entourée d'une incertaine obscurité.

une perception plus nuancée de la liberté et du savoir. Ensuite, le déploiement d'une « poétique du réenchantement » (Crainic, 2020) s'ancre dans un manège oxymorique entre le visible et l'invisible, la beauté et la désolation, et a comme effet de souligner l'importance de l'entremêlement d'éléments contradictoires pour saisir la violence passée et comprendre l'implication qu'elle a encore dans notre compréhension du monde. Ces deux volets de l'esthétique du clair-obscur se rejoignent finalement dans la valorisation de l'ambivalence comme motif essentiel dans la fabrique de la mémoire de l'esclavage. En fait, le clair-obscur lisible dans l'identité et l'émancipation des personnages et dans la volonté de réenchantement des récits témoigne de la nécessité d'un imaginaire qui embrasse les nuances entre le connu et l'inconnu de l'esclavage. La poétique mémorielle que met en œuvre Chamoiseau s'arme de l'ambiguïté du clair-obscur pour valoriser une mémoire opaque, c'est-à-dire incertaine, mais irréductible, de la violence esclavagiste.

## 2.1 Quelques éléments de définition : le clair-obscur en peinture

Le terme « clair-obscur » tient son origine des arts visuels et en particulier de la peinture. Utilisé depuis la Renaissance, le terme est équivoque – si ce n'est que par sa morphologie plutôt rare en français – puisqu'il réfère à divers phénomènes et écoles de pensée dans la représentation de la lumière. René Verbraken, dans une étude diachronique du terme dans l'histoire de l'art, *Clair-obscur, histoire d'un mot* (1979), relève la confusion qui règne chez les lexicographes et théoriciens de l'art<sup>23</sup> tant par rapport à la définition du clair-obscur que dans son usage par la critique. Le terme réfère tantôt à la juste distribution de la lumière dans un tableau, tantôt aux jeux de lumière qui permettent une représentation de la profondeur et du volume. Il est donc affaire de perspective et d'éclairage, et se présente toujours dans la concomitance de la lumière et de l'obscurité.

De ces précisions issues du domaine de l'histoire de l'art, je retiendrai surtout la distinction parallèle qu'effectue l'auteur dans la définition du clair-obscur. Selon lui, le mot comporte une acception au sens propre, découlant des arts plastiques, et au sens figuré, procédant du « genre littéraire » (1979, p. 46). Le terme aurait fait son entrée en littérature « d'abord comme élément descriptif de sites ou d'autres images qu'offre la nature, ensuite pour signifier *scène voilée de pénombre ou de mystère.* » (1979, p. 46, mis en évidence dans l'original.) Cette association avec

---

<sup>23</sup> Les principaux écrits étudiés en français sont ceux de Léonard de Vinci, traduit par Fréart de Chambray, d'André Félibien et de Roger de Piles.

l'écriture littéraire est peut-être simpliste, mais demeure importante pour l'étude de l'esthétique chamoisienne, dans la mesure où l'étude de Verbraeken, même s'il ne le préconise pas, permet une application littéraire au phénomène du clair-obscur. Il précise que, « pris comme symbole métaphysique, notre terme déborde le cadre purement artistique » et est « devenu métaphore » (1979, p. 150). En effet, lui-même, au début de son ouvrage, ne peut passer outre le fait que la structure syntagmatique particulière du terme<sup>24</sup> contribue à lui donner un sens stylistique.

## 2.2 Le clair-obscur comme esthétique et comme imaginaire

Le clair-obscur devenu métaphore guide ainsi la démarche de Mark Darlow dans un article concernant l'occurrence du terme en relation avec la critique musicale durant le siècle des Lumières. En pointant d'emblée que le clair-obscur est composé de deux mots qui ont en eux-mêmes une profonde portée métaphorique en raison de leur opposition oxymorique (2014, p. 460), Darlow propose de considérer le terme hors du domaine des arts visuels pour le penser dans une perspective non pas technique, mais bien évocatrice : « *Clair-obscur* has no single meaning that a reader needs to discover and mentally substitute for the term, but is used evocatively, to point to and raise crucial and problematic issues from art theory concerning representation and artistic craftsmanship » (2014, p. 469). L'entrée « clair-obscur » du dictionnaire de *Vocabulaire d'esthétique* (1990) d'Étienne Souriau, bien qu'elle mentionne d'abord la technique et la critique picturale, précise que le terme peut être employé, « par analogie, [...] pour évoquer ce qui dans des compositions musicales ou poétiques (ou dans l'exécution de telles œuvres) suggère des effets d'ombre et de lumière par une modulation particulière des sons ou un contraste des timbres. » (1990, p. 395) Le clair-obscur dépasse donc les limites de l'art plastique et peut s'appliquer *par analogie* à d'autres formes artistiques lorsqu'elles produisent un effet de contraste. Cette association au contraste (l'entrée « clair-obscur » y renvoie) autorise d'autant plus à penser le clair-obscur comme effet esthétique basé autant sur des jeux picturaux que linguistiques et rhétoriques.

Dans « Les impasses de la lumière : le clair-obscur » (1997), Christian Biet souligne, dans le même ordre d'idée, l'importance de considérer les champs rhétorique et idéologique pour comprendre les implications esthétiques du clair-obscur, même si ce dernier est avant tout issu du champ pictural

---

<sup>24</sup> Il propose de qualifier grammaticalement le clair-obscur de « *syntagme sociatif antonymique ou antithétique* » (1979, p. 12, italiques dans la version originale).

et technique. Son objectif est de proposer une conception du clair-obscur comme principe général d'esthétique lié à la représentation artistique. Bien qu'il s'attache à faire une étude lexicographique semblable à celle de Verbraeken dans un premier temps, Biet démontre par la suite que le clair-obscur est aussi une expression esthétique de l'impossibilité qu'ont les peintres et les poètes de représenter le monde comme un absolu : « Le principe du clair-obscur met [...] en débat l'attitude de l'homme devant l'impossible représentation exacte de la réalité et les choix nécessaires qu'il doit opérer pour donner un sens à la complexité du monde. » (1997, §37) Le clair-obscur permet ainsi d'exprimer « la nécessité pour la représentation imagée, rhétorique et littéraire, de dire une harmonie fondée sur un contraste. » (1997, §1)

L'implication de la métaphore, de l'évocation ou de l'analogie dans la compréhension du clair-obscur – tous des termes appartenant au domaine de la rhétorique – est essentielle dans l'étude de *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* puisqu'elle signifie que son expression et sa signification peuvent s'inscrire sur le plan symbolique et imaginaire à travers des figures et des motifs littéraires particuliers. Le clair-obscur, dépassant largement le champ de l'image picturale, s'exprime dans la littérature par des figures telles que la litote, l'ellipse, l'ironie, l'antithèse, le contraste, l'ambiguïté et surtout l'oxymore (Biet, 1997, §45-46), à travers des thèmes et des motifs reliés à l'ombre, à la lumière, à la clarté, à la nuit, à l'obscurité, aux ténèbres et, par extension, au visible et à l'invisible, à l'horreur et à la beauté. Il va sans dire que ces figures et ces thèmes s'influencent et se construisent mutuellement : l'esthétique du clair-obscur d'un texte littéraire s'enrichit de l'entrelacement du fond et de la forme par le biais de jeux d'opacité et de transparence du discours littéraire.

### 2.3 Opacité et transparence dans la pensée antillaise

La tension entre l'opacité et la transparence acquiert une signification particulière dans le contexte littéraire antillais, à la suite d'une théorisation glissantienne sur « le droit à l'opacité ». Ce droit, développé principalement dans *Poétique de la Relation*, s'applique selon le philosophe à une conception de l'identité non réductible à la transparence, celle-ci étant appropriable par l'Autre. Il indique que le droit à l'opacité

n'est pas l'enfermement dans une autarcie impénétrable, mais la subsistance dans une singularité non réductible. Des opacités peuvent coexister, confluer, tramant des tissus

dont la véritable compréhension porterait sur la texture de cette trame et non pas sur la nature des composantes. (1990, p. 204)

Il ajoute que « l'opaque n'est pas l'obscur, mais il peut l'être et être accepté comme tel. Il est le non-réductible, qui est la plus vivace des garanties de participation et de confluence. » (1990, p. 205-206) Le droit à l'opacité se définit donc par le biais d'une conception des relations d'altérité qui refusent de réduire l'Autre au modèle de sa propre transparence (Glissant, 1996, p. 71-72) et par une valorisation de l'obscur. Si cette pensée s'applique surtout à une théorie culturelle de l'identité, elle permet également de concevoir l'une des particularités du discours littéraire des Amériques, selon Glissant. Il mentionne que : « C'est un des avatars de la pensée occidentale que de prétendre qu'une œuvre doit toujours *se donner* sans hiatus, et je connais nombre de contes de nos pays dont la puissance d'impact sur les auditoires ne tient pas à la clarté de leur sens. » (1981, p. 200, mis en évidence dans l'original.) Bien que l'opposition binaire entre l'Occident et le Nouveau Monde qui se joue dans cette affirmation puisse être réductrice, elle permet au moins de mettre en évidence le brouillage qui anime la création des auteur·rice·s antillais·es. Glissant précise, en bas de page, que la littérature de ces pays ne compte pas sur une exposition claire de ses fondements, puisqu'elle se débat avec une mémoire trouble et aliénée :

Explorer ce chaos de la mémoire (offusquées, aliénée ou réduite à un répertoire de repères naturels) ne peut se faire dans la « clarté » de l'exposé consécutif. La production de textes doit être à son tour productrice d'histoire, non en tant qu'elle déclenche un événement, mais en tant qu'elle ressuscite à la conscience un pan tombé. L'exploration n'est pas analytique mais créatrice. L'exposé est tremblant de cette création, opaque de ce contenu contradictoire dont la convergence n'est pas donnée d'emblée. (1981, p. 200)

En caractérisant la littérature antillaise d'exploration créatrice qui fonctionne avec les retours à la conscience de contenu contradictoire, Glissant attribue une signification féconde à l'opacité, qui permet, plutôt que d'obscurcir et d'occulter, de dévoiler, même si c'est de manière trouble, les convergences insues de la création littéraire et la multiplicité des histoires qui s'enrangent avec ou « sous » l'écriture.

Face au postulat d'une clarté comme illumination de l'esprit par le savoir – issu du siècle des Lumières (Darlow, 2014 ; Milner, 2010) et donc eurocentrée –, la valorisation de l'obscur comme agent pouvant révéler certains pans cachés du discours littéraire et de la mémoire opère un

retournement qui peut rendre la lumière blessante, aveuglante. Chez Glissant, la clarté revêt cette caractéristique violente lorsqu'il évoque le droit à l'opacité, parce qu'elle correspond à la transparence qui peut être projetée sur l'Autre pour le réduire à sa propre compréhension. Dans le même ordre d'idée, Chamoiseau, dans un entretien avec Rose-Myriam Réjouis, déclare que « L'opacité est cette dimension irréductible de chaque présence au monde. La transparence a fondé l'acte colonial et infecté la notion d'universalité... » (cité dans Réjouis, 2005, p. 107) La valorisation de l'opacité comme opposition à une transparence « imposée » apparaît comme une démarche décoloniale, puisqu'elle permet de se positionner contre la domination du sujet colonisé et esclavisé, mais aussi contre celle du discours et de l'imaginaire. Chamoiseau, plus loin, souligne l'importance d'un discours opaque qui rappellerait que la vérité ou l'authenticité n'est parfois communicable que par contrastes ou dissonance : « [l]'idée de l'opacité, c'est l'idée que la communication n'est pas nécessairement dans la clarté. » (Cité dans Réjouis, 2005, p. 114)

C'est donc en renversant les significations traditionnellement associées à la clarté et à l'opacité qu'il faut envisager l'esthétique du clair-obscur mise en œuvre dans les romans à l'étude. La compréhension contradictoire de l'opacité comme vecteur nécessaire au dévoilement du sens accentue l'importance de l'ambiguïté dans le clair-obscur. Cette ambivalence à la fois contrastante et complémentaire est présente, selon Christian Biet, dans la forme même du mot, qui contribue à définir sa fonction :

Le terme de « clair-obscur » [...] se donne lui-même la fonction de réunir, dans un même lieu, l'harmonie incertaine de l'ombre et de la lumière, et [...] il semble considérer, par sa présence même, que la ténèbre est nécessaire à la lumière. Oxyorique, il unit, dans un seul effet, la part d'ombre du monde, le fond obscur de la nature, et sa brillance aussi bien naturelle que métaphysique. (1997, §1)

Le clair-obscur crée ainsi l'effet esthétique de l'oxymore, puisqu'il a le « pouvoir de mise en relief dû au paradoxe qu'il contient<sup>25</sup>. » (Aquien et Molinié, 1999, p. 608). Le rapport nécessairement

---

<sup>25</sup> Cette définition de l'oxymore dans le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, que je préférerai à l'antithèse, permet de définir l'effet esthétique du clair-obscur. Georges Molinié différencie l'oxymore et l'antithèse en caractérisant le premier comme étant une figure microstructurale, « dont l'existence apparaît manifestement et matériellement » (1992, p. 153), et la seconde comme étant une figure macrostructurale, « dont l'existence n'est ni manifeste, ni toujours matériellement isolable » (1992, p. 153). L'oxymore peut ainsi servir de « support éventuel de l'antithèse » (1992, p. 235), celle-ci organisant l'effet d'opposition dans le sens global des pôles de contradiction (1992, p. 57), tandis que l'oxymore est davantage basé sur la contradiction des valeurs sémantiques qui sont rapprochées.

intriqué entre l'ombre et la lumière caractérise la poétique mémorielle chamoisienne, qui joue sur le motif de l'ambivalence pour rappeler que la mémoire n'est jamais certaine, au contraire, elle s'enrichit de l'imaginaire et des récits que l'on fait pour elle.

#### 2.4 Entre l'ombre et la lumière : occurrences d'une identité claire et obscure

La manifestation de l'esthétique du clair-obscur dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* sera d'abord analysée à travers les transformations identitaires vécues par les personnages principaux. Leur développement apparaît en effet comme une opacification, et pointe, si l'on suit Glissant, vers une émancipation. Les récits développent, en même temps, une inversion entre les valeurs associées à l'obscur et à la lumière de manière à valoriser l'opacité des esclaves en regard de la transparence des békés. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, la dynamique perceptive particulière qui unit le chien et l'esclave est à la base d'une vision émancipatrice fonctionnant par le biais d'une reconnaissance mutuelle de l'opacité. Dans *Un dimanche au cachot*, L'Oubliée s'accommode de l'obscurité profonde du cachot en y décelant les clés de sa liberté et en trouvant sa lumière intérieure. Les jeux d'opacité et de transparence qui contrastent les perceptions qu'ont les personnages d'eux-mêmes et celles qu'ont d'eux les autres exploitent l'opacité glissantienne comme levier d'affranchissement et fait en sorte de créer des figures fortes et émancipées pour représenter la mémoire de l'esclavage. Si les personnages demeurent opaques, ils le sont dans la mesure où ils représentent aussi une profondeur que le statut d'esclave leur a ôtée. La poétique mémorielle des romans s'enrichit alors de cette opacité pour complexifier la remémoration des victimes de l'esclavage, souvent anonymes et dénuées d'épaisseur narrative.

---

Molinié le définit comme une alliance de mots qui « établit une relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l'un de l'autre ou qui sont coordonnés entre eux » (1992, p. 235). Il précise également que la contradiction créée par l'oxymore oblige à « traduire, sous peine d'inacceptabilité du message » le sens de la figure (1992, p. 235). Pour les fins de l'analyse, je retiendrai surtout de cette définition la dimension de dépendance entre les termes de l'opposition, qui implique aussi leur complémentarité : les éléments qui construisent l'oxymore, bien que leurs valeurs sémantiques s'opposent, acquièrent leur sens dans leur juxtaposition. À la différence de l'antithèse, où le sens global se donne dans les pôles d'opposition, l'oxymore implique la « traduction » du sens dans la dualité des éléments qui la composent. À cet effet, Michel Pougeoise qualifie l'oxymore de « défi, qui ne cesse, dans sa quête d'absolu, de vouloir embrasser la contradiction pour tenter de la dépasser » (2006, p. 342). Je marquerai donc la différence entre l'oxymore et l'antithèse comme résidant dans l'effet de complémentarité que permet le premier, en jouant avec l'entrelacement et l'interdépendance des données mises en opposition pour la construction d'un sens nouveau.

#### 2.4.1 L'esclave et le molosse : complicités perceptives et émancipatrices

Dès le titre de *L'esclave vieil homme et le molosse*, un rapport de proximité est établi entre les deux personnages principaux du roman. La complicité entre le chien et le vieil homme est toutefois étonnante si l'on mesure la violence qui régit leurs rapports : le molosse est entraîné par le maître à poursuivre les esclaves marrons et à entretenir un régime de terreur sur la plantation. Il est élevé pour être l'allié du béké et participer à la néantisation de l'esclave. Pourtant, plusieurs éléments de son histoire témoignent de la similarité de sa situation avec celle vécue par les esclaves. En effet, il est lui aussi captif. Même si « le Maître-béké l'avait acheté sans discuter du prix », même si c'est « lui qui l'avait fait venir directement d'Europe » (*EVHM*, 35) et même s'il reçoit des traitements spéciaux, il représente, comme les esclaves, un bien<sup>26</sup> appartenant au maître, ayant une fonction déterminée par lui. Il a vécu lui aussi le Passage du Milieu, cette traversée terrible sur le bateau négrier : « Le molosse était un monstre car il avait connu cette effondrée-là. » (*EVHM*, 34) Ces similitudes dans l'expérience vécue construisent une subtile complicité qui s'accomplira dans les profondeurs des bois, durant la traque.

La première fois que le vieux et le chien se voient, ce dernier se met à aboyer et est agité d'une rage intense. Mais le vieil homme, « devant l'énigmatique fureur du chien, [reste] comme d'habitude : plus opaque et dense qu'un cœur de bois-bombe brûlé sept fois et rebrûlé autant. » (*EVHM*, 38) La tranquille contenance de l'esclave n'est pas ébranlée, puisque son opacité et sa densité lui permettent de se mesurer à la bête. C'est d'ailleurs son arrivée sur la plantation qui semble motiver le marronnage du vieil homme, lui qui était décrit comme un être anesthésié, « zieut[ant] le monde tel un œil coco-vidé » (*EVHM*, 22), avant qu'apparaisse le molosse. Au moment de s'enfuir, le dernier geste du vieil esclave est pour le molosse :

Ce dernier se rapproche avec lenteur. Regard fixe. Mesureur. Oreille alarmée. Gueule légèrement mousseuse. Immobile face au vieil homme esclave qui le regarde encore plus immobile. L'esclave vieil homme lui fait un geste dont il ignore la signification, un mouvement imperceptible, que nul ne voit mais que le molosse suit de ses pupilles glacées. (*EVHM*, 54-55)

---

<sup>26</sup> L'article 44 du Code noir de 1685 stipule que les esclaves sont des êtres « meubles ».

C'est cet énigmatique échange qui marque le départ du vieux, et qui signale surtout une reconnaissance trouble entre les deux êtres. L'échange qui se produit n'est pas exposé clairement ; à l'inverse, l'écriture demeure opaque quant au geste et à sa signification, et ne laisse transparaitre que la curieuse connivence entre le marron et le chien. La narration exploite le discours clair-obscur préconisé par Glissant, en produisant une ambivalence qui célèbre l'indétermination et l'incertain comme transmetteurs authentiques de l'intrigue. Celle-ci se montre opaque afin de rendre compte de l'invérifiable du passé esclavagiste : l'ancrage factuel de la situation entre le dogue et l'esclave est manquant, mais l'expérience énigmatique qui est vécue est reconduite précisément grâce à l'opacité du discours littéraire.

Du point de vue de l'identité des personnages, l'opacité est un motif qui permet d'affirmer une reconnaissance et de s'émanciper. Aux premiers moments de sa fuite, le vieil homme se retrouve « pantelant d'innocence dans une opaque perception de lui-même jamais connue auparavant. » (*EVHM*, 64) La liberté en cours d'acquisition fait déjà en sorte de complexifier l'identité du marron. De ce fait, la manière dont il se perçoit lui-même est révélatrice de l'émancipation qu'il vit, et relève justement d'un jeu de clair-obscur entre l'opacité et la transparence. La façon dont l'animal et l'esclave se perçoivent l'un et l'autre joue aussi sur cette ambivalence. Dès le début de la traque, le molosse sait que son adversaire est différent des autres esclaves qu'il a pourchassés. Juste avant le face-à-face entre l'homme et la bête, celle-ci sent le danger. Au moment d'apercevoir le vieux, le molosse

entrevit une silhouette. Une pas croyable force émanait d'elle. *Un cristal de lumière.* L'être lui porta un coup. Faible. Puis un autre. Il n'utilisait pas l'intensité qui rayonnait en lui. Si ce potentiel se mobilisait, le molosse se savait perdu. [...] La silhouette devint un rougeolement très vif. Puis une pulsation sombre. [...] Un prisme de clartés lunaires et d'obscurités pleines. L'être s'était transformé en une énergie pure. (*EVHM*, 116, mis en évidence dans l'original.)

La perception qu'a le molosse du marron témoigne de l'esthétique du clair-obscur déployée à travers l'écriture afin de métaphoriser l'émancipation identitaire vécue par le vieil homme. En effet, la lumière émane de son intérieur, et ne provient pas d'une quelconque illumination externe : la force qui l'anime n'est pas issue de son marronnage, mais était déjà présente en lui et se mobilise à cette occasion. Plus tôt, effectivement, le jeu de clair-obscur intervertissait déjà l'ignorance associée à l'opacité et la connaissance liée à la transparence : l'obscurité est rassurante pour le

marron, « le noir renfor[ce] ses manœuvres » (*EVHM*, 62), alors que la clarté lui est intérieure, « point lumineux vrillé en lui-même » (*EVHM*, 65). Le marron se perçoit lui-même dans cet oxymore d'ombre claire qui témoigne d'une profondeur identitaire : « J'étais profond sombre et clair comme la source où j'avais cru mourir. » (*EVHM*, 97).

L'identité du molosse est elle aussi comprise à travers le clair-obscur, puisqu'au moment où l'homme et l'animal s'affrontent finalement, le chien « fixe [le vieux] d'une indéfinissable manière » et est qualifié de « bloc indéchiffrable » (*EVHM*, 132). Ces qualités impénétrables se lisent également dans la description du chien. On dit de lui qu'il est « blanc avec une tache noire entre les yeux », « noir avec une tache blanche sur le museau », « noir, luisant jusqu'au bleu lunaire, avec quelques taches blanches qui évoluaient peut-être » et « parfois rouge, ou bleu-vert, ou encore habité des vigueurs orangées d'un cœur de flamme vivant. » (*EVHM*, 35) Sa couleur est indéfinissable, ce qui traduit une difficulté à le saisir, une opacité qui préserve finalement son authentique identité. La confrontation avec le vieil homme est, de la même manière, toujours trouble, le molosse percevant la force obscure qui éclaire le vieux, et celui-ci reconnaissant l'impénétrabilité de l'animal. Leur course se solde finalement en une confrontation visuelle, « yeux dans yeux » (*EVHM*, 112), qui témoigne, malgré l'opacité qu'ils perçoivent l'un de l'autre, d'une compréhension mutuelle.

Le maître est isolé de cette dynamique du clair-obscur qui unit le chien et le vieux. En effet, son attitude fixe et assertive ne peut capter les profondeurs et les nuances de ses prisonniers. Par exemple, lorsqu'il supervise le travail de l'esclave dans la fonderie de sucre, son « regard attentif [...] ne le distingue pas du bloc des machines » (*EVHM*, 23). La véritable identité de l'esclave reste cachée à ses yeux. Réduisant l'Autre à la transparence, il ne peut concevoir qu'il ait une intériorité propre : « Le Maître ne peut pas le voir, mais il y a dans le vieil homme tant de bouleversantes présences » (*EVHM*, 48). Dans le même ordre d'idée, le molosse est altérisé par un procédé de projection : le béké le fait soupirer comme une « amante orientale » (*EVHM*, 20) au son de sa mandoline. Il projette sur l'animal la vision exotique qu'il a construite de lui, ignorant ainsi la dimension irréductible de son identité. À ce titre, il ne reconnaît plus son chien après la traque, quand celui-ci émerge des bois sans l'esclave, bouleversé par son expérience. Le maître n'a finalement qu'une version illusoire et incomplète de la réalité, celle où l'Autre ne sert qu'à établir

sa propre domination, et ne peut saisir le réel quand celui-ci ne correspond pas à sa vision transparente.

Dans cette opacité qui imprègne autant le chien que le marron (et qui rend le jugement du maître à leur égard inopérant) réside ce que Maurice Merleau-Ponty problématise dans « Autrui et le monde humain » (*Phénoménologie de la perception*, 1945). En partant du constat que la perception est une expérience corporelle et conséquemment subjective et située (1945, p. 235-239), le philosophe questionne la manière de concevoir le corps d'autrui, puisque cela implique le « paradoxe d'une conscience vue par le dehors, d'une pensée qui réside dans l'extérieur, et qui, donc, au regard de la mienne, est déjà sans sujet et anonyme. » (1945, p. 401) Pour dépasser ce paradoxe, Merleau-Ponty propose de concevoir la conscience

non plus comme une conscience constituante et comme un pur être-pour-soi, mais comme une conscience perceptive, comme le sujet d'un comportement, comme être au monde ou existence, car c'est seulement ainsi qu'autrui pourra apparaître au sommet de son corps phénoménal et recevoir une sorte de « localité ». (1945, p. 404)

Le problème posé par l'auteur illustre l'attitude du béké vis-à-vis de ceux qu'il exploite : il ne peut concevoir que le marron et le chien aient une identité qui leur soit propre, puisqu'il ne les envisage qu'à partir de son être-pour-soi, c'est-à-dire de sa conscience qui ne le constitue que lui-même comme sujet. À l'opposé, le vieil homme considère le molosse à partir de sa conscience perceptive, puisqu'il l'appréhende en embrassant à la fois l'opacité de ses propres perceptions et celle du chien. En ne se considérant pas transparent<sup>27</sup>, il peut mettre à l'épreuve son expérience subjective dans un rapport horizontal à l'altérité, à l'inverse du maître, qui estime que ses conceptions de l'Autre vont naturellement de soi.

Une complète redéfinition de l'altérité se met donc en branle dans l'esthétique du clair-obscur qui fonde la relation entre l'homme et l'animal, et qui entraîne une compréhension mutuelle qui n'inclut pas le maître. La similarité construite dans le récit entre l'homme et la bête met en lumière le caractère ambigu de l'altérité dans le contexte esclavagiste. L'évolution dans la perception qu'a le marron du dogue fait en sorte d'isoler le béké qui devient, précisément, l'Autre absolu. Dans la

---

<sup>27</sup> Merleau-Ponty indique justement que « l'évidence d'autrui est possible parce que je ne suis pas transparent pour moi-même et que ma subjectivité traîne après elle son corps. » (1945, p. 405)

fuite, qui renverse l'ordre esclavagiste, le molosse est pacifié, tandis que l'esclave est humanisé. Le clair-obscur s'illustre dans *L'esclave vieil homme et le molosse* à travers ce renversement : à la traque mortelle se substitue une compréhension mutuelle et libératrice.

#### 2.4.2 Tremblements clairs et obscurs : l'émancipation « encachotée<sup>28</sup> »

Dans *Un dimanche au cachot*, le renversement s'opère de manière similaire : le champ lexical de la clarté connote une certitude oppressante, alors que celui de l'obscurité convoque une profondeur émancipatrice. Les caractéristiques claires ou obscures associées aux personnages témoignent de la subversion mise en œuvre dans l'esthétique du clair-obscur. Cependant, c'est à travers l'analyse des personnages qui embrassent réellement la dimension oxymorique du clair-obscur que se dévoile la plus intense transformation identitaire, qui permet conséquemment la plus profonde libération. En effet, les personnages du vendeur de porcelaine – dont on apprend à la fin du roman qu'il s'agit de Victor Schœlcher<sup>29</sup> – et de L'Oubliée portent à la fois les marques de l'ombre et de la lumière. Cette double incarnation indique l'inéluctable transformation au contact de l'esclavage, et culmine dans l'expérience du cachot vécue par la jeune esclave. L'émancipation qu'elle y vit relève d'un jeu de clair-obscur qui révèle finalement l'entremêlement nécessaire de la clarté et des ténèbres pour accomplir une véritable libération.

Le renversement opéré par l'esthétique du clair-obscur est lisible dans l'usage qui est fait des adjectifs et des descriptions connotant l'ombre et la clarté. La lumière est utilisée pour décrire les tenants de l'idéologie esclavagiste : le maître, qui veut mener ses esclaves « aux lumières du vrai dieu » (*UDC*, 71), se situe du côté de la clarté et de la certitude. Il est celui qui gère et contrôle

---

<sup>28</sup> « Encachoter » est un néologisme créé par Chamoiseau dans *Un dimanche au cachot*. En utilisant ce mot plutôt qu'« emprisonner », il semble mettre en évidence la particularité du cachot dans le récit : plus qu'une prison commune, le cachot des ruines de l'Habitation Gaschette a la spécificité d'être un lieu de révélation, de transformation et d'émancipation.

<sup>29</sup> « Victor Schœlcher naquit le 22 juillet 1804 à Paris, au sein d'une famille de fabricants de porcelaines d'origine alsacienne (Fessenheim). [...] Il s'engagea [au] début des années 1830 dans le mouvement républicain, participant notamment à la création de La Réforme puis adhérant à la franc-maçonnerie, à la loge Les Amis de la Vérité puis à La Clémentine Amitié. Après un premier périple vers le Mexique en 1828-1830, il visitait plusieurs pays européens (Angleterre, Irlande, Hollande, Allemagne, Espagne, Italie), avant de repartir pour les Amériques, pour une mission d'étude de l'esclavage aux Caraïbes et des résultats de l'émancipation des esclaves dans les colonies anglaises, qui venait d'avoir lieu en 1838. [...] Il partit ensuite pour la même raison – l'étude de l'esclavage et de la condition des captifs – en Afrique subsaharienne, parcourant le Sénégal et la Gambie entre septembre 1847 et janvier 1848. C'est à la lutte contre l'esclavage et à la réforme du régime colonial qu'il consacra l'essentiel de ses activités, tout en cultivant une dimension de musicologue. » (Schmidt, *s. d.*, *s. p.*)

l'habitation, l'ordre qu'il établit est mesuré, cartésien et incontestable. De la même manière, lorsque les classifications racistes de Moreau de Saint-Méry<sup>30</sup> sont évoquées dans le roman, c'est l'esprit cartésien du « cristal de la raison » (*UDC*, 29) qui qualifie sa démarche. En fait, ses certitudes représentent finalement « le cachot de son esprit. » (*UDC*, 28) et l'enferment dans une clarté aveuglante. À l'opposé, les personnages qui se rebellent contre l'ordre esclavagiste sont décrits comme des êtres procédant de la noirceur et de l'obscurité. La Belle, qui empoisonne les nourrissons pour leur éviter une vie de soumission, a par exemple « la noirceur d'une silhouette qui semble aspirer la lumière. » (*UDC*, 69), et le vieil esclave qui a marronné a l'« éclat d'une obscure persistance. » (*UDC*, 61) Le registre de l'obscur traduit ici une certaine compréhension de l'horreur, puisque l'inimaginable de l'esclavage, son opacité, est envisagé dans l'incertain d'un jeu de clair-obscur. La noirceur associée à La Belle et au vieil esclave témoigne d'une clairvoyance vis-à-vis de l'atrocité, tandis que l'esprit d'illumination porté par les békés démontre leur ignorance ou leur complaisance par rapport à l'ignominie de la traite.

Victor Schœlcher, mis en scène dans le roman comme vendeur de porcelaine et rendant visite au maître, représente cette oscillation identitaire entre la clarté et l'obscurité que provoque le contact avec l'esclavage. Au départ, « il vient de France et c'est un humaniste. Un ami des Lumières et de la vérité. [...] Il est méthodique, pointilleux, rationnel. » (*UDC*, 72) Mais dès son arrivée sur la plantation, il éprouve « la peur de négliger auprès de lui, dans les lumières de son époque, une infamie dont il tomberait complice. » (*UDC*, 72) En effet, la clarté de son esprit est rapidement assombrie par l'atrocité du monde esclavagiste que la République qu'il défend soutient et alimente, au point de déconstruire ses certitudes. Il découvre la barbarie « dans cette Habitation, et la découvre en lui, dans son ombre, dans sa loi, dans son ordre... » (*UDC*, 304) Son contact avec l'esclavage bouleverse son identité. Ses qualités lumineuses d'avant sa visite sont transformées en une ombre angoissante qui obscurcit les idéaux, auparavant si clairs, de la France en laquelle il croit. Le bouleversement de ses croyances, qui se lit dans le passage de la clarté à l'opacité, est

---

<sup>30</sup> « Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry (1750-1819), issu d'une famille notable créole martiniquaise, juriste éclairé, homme cultivé et pétri de l'esprit des Lumières, fit partie de l'élite coloniale agissante de part et d'autre de l'Atlantique ; il a aussi été un acteur majeur, mais oublié, de la première Révolution parisienne en 1789. » (*France Archives*, 2022, s. p.) Les classifications raciales auxquelles font référence *Un dimanche au cachot* se retrouvent dans son ouvrage *Description topographique, civile, politique et historique de la partie française de l'île de Saint-Domingue* (1797). Sa théorie hiérarchisante fait état de « cent vingt-huit combinaisons possibles du métissage noir-blanc en neuf catégories » (Rasatie, 2018, s. p.) et contribue à alimenter le préjugé de couleur qui sous-tend la doctrine coloniale.

possible parce qu'à l'inverse du maître ou des békés en général, il est un personnage ambivalent, capable de reconnaître la part d'ombre qui le compose.

Le clair-obscur qui caractérise la prise de conscience de Schœlcher est aussi perceptible dans l'expérience de L'Oubliée dans le cachot. Comme son émancipation culmine dans la prison, la transformation vécue par l'esclave pendant son enfermement représente exemplairement la dimension oxymorique du clair-obscur. Celui-ci permet de dire l'esclavage et d'en transcender l'expérience en construisant une mémoire enrichie de l'improbable historique et du possible littéraire.

Comme son émancipation se concrétise pendant son enfermement, L'Oubliée ne bénéficie pas, au début du roman, d'une description relevant de la profondeur de l'obscurité et de la noirceur, comme les esclaves plus rebelles. Avant son enfermement, elle est plutôt décrite comme étant égarée, se perdant dans la consommation d'une plante hallucinogène, le datou, et naïvement reconnaissante les dimanches, jour de repos imposé par la religion du maître. L'obscurité, au départ, n'est pas rassurante pour elle : « Le noir l'a toujours menacée de noyade » (*UDC*, 46), et elle ne dort jamais sans la lueur d'une mèche d'huile. Ainsi, au moment du marronnage du vieil homme, lorsqu'elle est recluse dans le cachot obscur, c'est une peur sans nom qui s'empare d'elle. La seule chose qui l'apaise, c'est le souvenir de « l'obscur incantation contre l'Habitation » (*UDC*, 83) qu'elle a proférée sans s'en rendre compte et qui a provoqué son emprisonnement. C'est là le premier signe de sa résistance : dans la cause de son enfermement réside une première consolation.

La résistance apparaît ensuite dans son appropriation de la noirceur de la prison. Dans son extrême état d'angoisse et d'incompréhension, son premier réflexe est de manger de la terre, de « manger l'ombre qui la mange » (*UDC*, 90) pour éviter sa dissolution avec les pierres, et comme pour se relier « à cet obscur qui devenait son corps. » (*UDC*, 99). La noirceur du cachot, irrémédiable, est sa seule issue. Et « comme elle ne voit rien, elle prospecte dans sa tête » (*UDC*, 91). Finalement, « le noir trop dense ouvr[e] l'espace en elle. » (*UDC*, 99) C'est donc l'obscurité du cachot qui force à l'introspection et qui lui permet de reconnaître, par exemple, la bravoure des patients qu'elle traitait à l'infirmerie de l'habitation – ceux qui se mutilaient pour ne plus crever dans les champs de canne – alors qu'elle n'y voyait avant que de la lâcheté. Grâce à l'obscurité, elle commence lentement à considérer le monde esclavagiste d'un œil plus ambivalent et plus critique.

La métaphore d'une ligne de lumière qui entre dans le cachot par la barbacane rend compte de manière exemplaire de la transformation identitaire de L'Oubliée. Lorsqu'elle voit le filet de lumière qui s'infiltré entre les pierres de sa prison, la jeune esclave est d'abord remplie d'espoir et pense à la possibilité de s'en extirper, de sortir du trou infâme. Elle attend un miracle de ce rayon, se livre à cette lumière, et « se sent prête à reprendre sa condition d'avant, la roue des jours, le matin machinal » (*UDC*, 107). Or rien ne vient. Elle abandonne l'espoir, ferme les yeux et retrouve l'obscur. C'est dans cet obscur refus de la lumière qu'elle fait cette expérience particulière :

Yeux clos, elle voit encore la ligne. Strie fragile, prisonnière elle aussi, qui se perd dans l'obscur. Elle est presque fausse. Elle ne féconde rien, ne sépare rien, n'oriente vers rien, ne transforme rien. N'amène aucun air, aucun jour, pièce espace, juste le flux oblique de son engloutissement. L'Oubliée se sent emportée dans cette perte oblique. Mais elle se dit qu'il y a de la lumière en elle. La chercher. L'appeler. Elle se persuade que le vieil homme aurait agi ainsi : s'inventer une lumière, la libérer en soi. (*UDC*, 107-108)

L'Oubliée réalise que l'espoir donné par le rayon lumineux est faux, que cette clarté « ne féconde rien ». Au contraire, en la ramenant à sa « condition d'avant », la lumière extérieure n'est qu'un rappel de son engloutissement dans la vie d'esclave. En fait, cette lumière avait déjà été évoquée, au tout début du roman, lorsqu'au réveil, « un trait de lumière [...] coupe [s]a case en deux » (*UDC*, 46) et indique le commencement de sa journée. Elle préfère donc se réfugier dans la noirceur, s'éloigner de cette fausse promesse en tentant de déployer son propre rayonnement. C'est la lumière intérieure qui permet l'émancipation : la liberté n'est pas dans la sortie du cachot – ce serait retrouver la soumission du travail forcé – mais bien dans la soustraction complète à la logique esclavagiste, même si cela ne peut se faire que par l'esprit et l'imaginaire.

En effet, lorsque L'Oubliée a la possibilité de sortir du cachot – Schœlcher lui a déverrouillé la porte –, ce n'est pas le soulagement d'une issue qu'elle ressent, mais bien l'angoisse de « son ancienne vie [qui] reprend ses marques. » (*UDC*, 221) La lumière de l'extérieur lui est douloureuse, parce qu'elle « la ramène à ce qu'elle avait été... » (*UDC*, 222) : une esclave qui ne s'échappait que de sa propre mélancolie, sans s'émanciper véritablement de l'esclavage. L'obscur du cachot, de par les révélations qu'il oblige, est devenu réconfortant vis-à-vis de la claire logique coloniale. L'émancipation vécue dans le cachot est lisible à ce jeu de renversement qu'opère le clair-obscur, mais également dans la manière dont est perçue L'Oubliée après son expérience dans le gouffre.

Le maître, quand il l'oblige à sortir de la prison et lui impose d'être reconnaissante, est sidéré de la constater résistante, en symbiose avec l'obscur et toute à la fois rayonnante d'une énergie vitale. Le fait de la voir réellement telle qu'elle est, insoumise, droite, forte, lui montre son propre aveuglement dans la perception de l'altérité :

Il voit surtout une femme qui n'a pas peur, et qui rayonne ainsi. Le Maître la regarde. Malgré les souillures qui la couvrent, elle prend toute la lumière. Il mesure soudain l'éternité durant laquelle il n'avait pas vu de visage devant lui. L'éternité suffisante et aveugle qui avait estompé son entour, effacé tous les êtres, réduit les existences... (UDC, 284-285)

C'est en voyant l'éclat de L'Oubliée, auparavant invisible pour lui, qu'il constate la transparence qu'il a projetée sur les esclaves à son service, les réduisant ainsi à leur seule fonction dans l'ordre qu'il a établi. Le molosse, bouleversé par la traque du vieil esclave, avait perçu, bien avant le béké, la force claire qui émanait de la captive, « une énergie intense qui ne se projetait pas, qui ne rayonnait pas, qui se maintenait sur elle-même, limpide et stable tout en variant sans cesse. » (UDC, 227) Dans cet extrait, la stabilité de sa force est lisible dans ses variations, elle se maintient sur elle-même tout en étant perceptible par les autres : ces jeux oxymoriques illustrent le fonctionnement du clair-obscur dans le roman. Comme le signale Ching Selao dans son analyse du roman, la contradiction entre l'émancipation et la réclusion implique que la libération de la perte (de soi) passe *par* cette même perte : « D'une part, le cachot signe la perte de L'Oubliée, puisque cette réclusion la déshumanise ; d'autre part, ce lieu infâme lui révèle une force et une dignité enfouies, cachées au fond d'elle et qui renvoient au maître un reflet inattendu, déstabilisant, d'une esclave qui lui résiste malgré le cachot » (Selao, 2015, p. 38). L'émancipation provient d'un dépassement symbolique de la relation dominant-dominé-e qui se fait par l'imaginaire, où l'oppressé-e informe l'opresseur de son échec par sa simple contenance.

Les transformations identitaires et perceptives que vivent les personnages d'*Un dimanche au cachot* et de *L'esclave vieil homme et le molosse* dans la geôle et dans les grands-bois témoignent de l'esthétique du clair-obscur, puisqu'elles marquent le passage de la déshumanisation à l'émancipation à travers les nuances enchevêtrées de la lumière et de l'ombre. Le vieil homme et L'Oubliée subvertissent l'ordre du maître en renversant la transparence de sa vérité faussement évidente, lui substituant une opacité affranchissante et radicale. Le clair-obscur est ainsi un motif

qui permet de rendre compte du caractère complémentaire de la clarté et de l'obscurité : les personnages trouvent la lumière en eux, dans la profondeur des mornes et dans l'abysse du cachot, là où aucune autre lumière ne peut éclairer. La noirceur permet finalement de s'accommoder de l'inextricable imbrication entre la limpidité et l'opacité. En effet, les personnages qui s'émancipent sont ceux qui embrassent leur opacité pour découvrir ainsi la lueur qui les anime, et reconnaître celle des autres. La poétique mémorielle déployée dans les romans s'enrichit de cette esthétique du clair-obscur dans la mesure où celle-ci exploite les possibilités de l'imaginaire pour attribuer profondeur, force et dignité à la figure de l'esclave, qui autrement est déshumanisée. Les jeux de contraste opérés par le clair-obscur traduisent alors d'une mémoire de l'esclavage qui aborde le passé dans l'incertain des possibles. Les marronnages performés par les protagonistes semblent bien peu probables, mais en les envisageant avec les nuances d'un « possible impossible » (*UDC*, 197, 332) ils construisent et informent un imaginaire éclairé, précisément, par l'opacité de l'histoire à leur sujet.

## 2.5 Fonctions du jeu de clair-obscur : réenchanter le réel

Outre la capacité de complexifier l'identité et les perceptions des personnages que permet l'esthétique du clair-obscur, la dimension complémentaire entre la noirceur et la lumière est à la racine de son fonctionnement dans les romans. *Un dimanche au cachot* et *L'esclave vieil homme et le molosse* affirment alors, à travers l'esthétique du clair-obscur, la survivance des valeurs humaines dans le contexte où la déshumanisation triomphe. Le titre de la réédition des deux romans dans le coffret spécial de 2010, *Le déshumain grandiose*, est à ce propos révélateur, puisque l'adjectif qui qualifie ce qui pourrait être compris comme la barbarie est connoté positivement. La contraction de l'horreur et du majestueux dans le titre annonce déjà le déploiement d'un jeu oxymorique dans l'ensemble de l'œuvre<sup>31</sup>. Les récits, s'ils présentent les transformations

---

<sup>31</sup> La réflexion de Maurice Blanchot sur l'essence de l'œuvre comme expérience de la dualité est à mettre en écho avec la portée oxymorique des romans à l'étude. Il écrit : « [l'œuvre] est l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant du moins que l'œuvre est œuvre. Cette intimité où s'affrontent la contrariété d'antagonismes qui, inconciliables, n'ont cependant de plénitude que dans la contestation qui les oppose, une telle intimité déchirée est l'œuvre, si elle est "épanouissement" de ce qui pourtant se cache et demeure fermé : lumière qui brille sur l'obscur, qui est brillante de cette obscurité devenue apparente, qui enlève, ravit l'obscur dans la clarté première de l'épanouissement, mais qui disparaît aussi dans l'absolument obscur, cela dont l'essence est de se refermer sur ce qui voudrait le révéler, de l'attirer en soi et de l'engloutir. [...] La dualité du contenu et de la forme, du mot et de l'idée, constitue la tentative la plus habituelle pour comprendre, à partir du monde et du langage, ce que l'œuvre, dans la violence qui la fait une, accomplit comme l'événement unique d'une discorde essentielle au cœur de

identitaires émancipatrices qui s'expriment dans le passage et le renversement entre la clarté et l'opacité, ne peuvent faire l'économie de l'un ou l'autre de ces deux éléments : la clarté et l'obscurité ne peuvent exister l'un sans l'autre puisqu'ils fonctionnent par contraste. En effet, si les caractéristiques de la clarté et de la noirceur sont subverties pour consolider l'émancipation de L'Oubliée et du vieil homme et ainsi renverser l'ordre esclavagiste, elles apparaissent aussi dans une dynamique duelle. La lumière intérieure trouvée par les personnages apparaît dans les moments les plus sombres, et celle-ci est toujours nuancée : L'Oubliée est « ce mélange de terreur et de sérénité » (UDC, 201), et le vieil homme, « un prisme de clarté lunaire et d'obscurités pleines. » (EVHM, 116)

L'écriture utilise ces qualités antagonistes<sup>32</sup> pour développer une vision nuancée des plantations du XIX<sup>e</sup> siècle, qui embrasse autant leur horreur que l'exigence éthique de leur « dépassement », en cela profondément émancipatrice. Corina Crainic a relevé cette dialectique entre la désolation et l'émerveillement dans l'œuvre de Chamoiseau, qu'elle décèle dans le passage d'une conscience du désastre à une poétique du réenchantement<sup>33</sup> (2020). Selon elle, « la volonté de réenchanter » est « consubstantielle de la prise en compte du désastre » et procède de manière à inscrire « la joie, l'espoir, l'amitié, l'amour, l'art, là où il n'y a *a priori* que désolation. » (2020, p. 57) La poétique du réenchantement que Crainic lit dans l'œuvre chamoisienne s'ancre dans l'alliance d'éléments

---

laquelle seul ce qui est en lutte peut se saisir et se qualifier. » (1955, p. 300-301) La poétique de réenchantement qui sera analysée dans cette partie démontrera « cette alliance exaltante des contraires » (René Char cité dans Blanchot, 1955, p. 300) qui fait l'œuvre, où seul ce qui est en tension – chez Chamoiseau, la beauté et la désolation –, « peut se saisir et se qualifier ».

<sup>32</sup> L'union de principes antagonistes dans l'œuvre de Chamoiseau est étudiée par Francis Laberge (2020) par l'entremise de la « pensée complexe » développée par Edgar Morin (1990). En effet, le principe dialogique mis de l'avant par Morin permet d'appréhender l'association complexe de logiques différentes, « parfois complémentaires, parfois antagonistes, parfois concurrentes, mais jamais exclusives les unes envers les autres et sans que cela nuise à l'exercice de leur singularité intrinsèque. » (Laberge, 2020, f. 70) L'application de la théorisation morinienne aux textes chamoisiens permet de comprendre la poétique du réenchantement en tant qu'incarnation d'une expression complexe de la mémoire à la fois horrifiante et émerveillante de l'esclavage, surtout lorsque l'on connaît l'importance du philosophe pour Chamoiseau, explicitée en autres dans *Écrire en pays dominé* (1997).

<sup>33</sup> Dans cette partie, l'interprétation proposée ne vise pas à faire une « lecture consolatrice », « hâtive et partielle » (Davis, 1999, p. 59) des violences de masse et des déshumanisations qui caractérisent l'esclavage, mais bien à démontrer le fonctionnement éthique et esthétique du clair-obscur tel qu'il se déploie dans les romans. Les qualités « édifiantes » (Davis, 1999, p. 59) qui sont tirées à la lecture des récits de L'Oubliée concernent sa capacité à se réapproprier sa liberté dans l'expérience mortifère de l'esclavage. Ainsi je parle de « réenchantement », avec Crainic (2020), non pas pour minimiser les crimes odieux commis durant l'entreprise coloniale, mais pour mettre de l'avant la poétique des textes qui manie la dialectique entre l'horreur et le faste. Celle-ci fait saillir, dans la remémoration de l'esclavage, une dimension à la fois éthique – la nécessité de pallier l'oubli et de rendre hommage aux victimes – et esthétique – la représentation d'une humanité capable de transcender le drame.

contradictoires qui sont entremêlés dans un fragile équilibre précisément pour souligner leur complémentarité et ainsi exprimer l'étonnante « transcendance du vivre » (Blanchot cité dans Crainic, 2020, p. 58). Toutefois, si la critique relève l'effet oxymorique créé à travers la complémentarité pour définir la poétique du réenchantement, le clair-obscur y est absent. Il s'agira dans cette partie de considérer le motif du clair-obscur comme embrayeur de cette poétique du réenchantement et de le décortiquer afin d'en démontrer la signification pour la mémoire. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le clair-obscur amorce un jeu d'inversion entre le visible et l'invisible et met au jour chez le marron une vision neuve qui lui permet de s'émerveiller à nouveau de son environnement et de lui-même. Dans *Un dimanche au cachot*, la dialectique entre l'horreur et la beauté sert, précisément à travers l'esthétique du clair-obscur, à mener une réflexion éthique sur la représentation de la violence. Dans le roman, celle-ci ne peut être pensée sans la résistance et l'émancipation, et c'est là qu'advient le « beau ».

### 2.5.1 L'aveuglement clairvoyant : *L'esclave vieil homme et le molosse*

La course dans les hauts-bois est le théâtre d'une profonde transformation identitaire, tant pour le vieil homme que pour le molosse et le maître. L'attitude inquisitrice du béké se transforme en une détresse inquiète, alors que celle de l'esclave désabusé devient enthousiaste et permet une vision émerveillée du monde. En fait, il apparaît que l'entrée dans les mornes métaphorise l'entrée dans la conscience, comme si s'enfoncer dans les bois obscurs impliquait une illumination, les « arbres magnifiques forç[ant] aux dévoilements. » (EVHM, 133)

Les altérations perceptives vécues dans les bois, analysées plus tôt à travers les manières dont se perçoivent les personnages, sont aussi lisibles dans la vision que le vieux déploie (ou ne déploie pas) sur son environnement. Étonnamment, le vieillard entame sa course dans les mornes en se bandant les yeux. Le récit, qui construisait jusqu'alors la subversion dans le regard désinvolte de l'esclave sur le molosse, la plantation et le maître, transpose la subversion au niveau du visible et de l'invisible : ce qui devrait « naturellement » être vu est occulté, et c'est l'aveuglement qui permet la clairvoyance. Au moment crucial de la fuite, le vieil homme décide volontairement de s'aveugler pour s'appuyer sur une vision onirique et hallucinatoire du monde. Juste avant de partir, « il voit trouble, et de ce trouble, il distingue des paysages qui lui brouillent les yeux. Il voit des coqs de mercure qui célèbrent des nuits évangéliques et qui muent en serpents avant de se dissoudre.

Il se sait prêt. » (*EVHM*, 54) C'est après un mirage fantastique, issu d'une vision opacifiée, qu'il se sent prêt à partir. Même si son illumination semble n'être que chimère, c'est celle-ci qui lui indique que le moment est venu de s'enfuir. Obstruer la vue de l'atrocité plantationnaire est alors le moyen de faire émerger une perception *autre* du monde. Au fur et à mesure qu'il s'enfonce dans les mornes, il continue à avoir des hallucinations, qui sont pourtant plus révélatrices que sa vue ordinaire.

Par exemple, le vieux-bougre aperçoit – ou croit apercevoir – une fleur de fougère, extrêmement rare, et dont la « Parole<sup>34</sup> » (*EVHM*, 122) confère des pouvoirs d'invisibilité. Le vieux est « content de l'avoir vue. Ou d'avoir cru la voir. » (*EVHM*, 123) : cette oscillation entre le « voir » et l'« avoir cru voir » illustre que, dans les mornes, l'opacité des perceptions est plus efficace qu'une vision transparente et précise, à laquelle échappent les nuances d'une vérité pluridimensionnelle. Le pouvoir d'envisager la réalité créole telle qu'elle est, plurielle et diverse, prend ainsi racine dans une vision obstruée et obscure qui, par son incertitude, peut embrasser ce qui transcende le visible et alors réenchanter le monde. En effet, l'expérience du vieil homme avec la nature témoigne du réenchancement d'une vision à la fois claire et obscure.

La manière dont les éléments de la forêt sont perçus traduit ce sentiment contradictoire qui allie la peur et la confiance, la mort et la vie. Après s'être cassé une jambe, le marron se glisse au fond d'une ravine, ultime recours pour se dissimuler du chien qui le suit. Cette ravine est d'abord considérée comme une abysse sombre : elle se trouve au pied d'un « arbre inconnu, son feuillage d'ébène ne lascia[nt] pièce chance aux poudres de lumières, elles y tombaient comme dans un gouffre, et le fait-noir des alentours s'y abîmait. » (*EVHM*, 123) Pourtant, lorsque le vieil homme atteint finalement le fond de la crevasse, elle est qualifiée de « ravine d'émerveille », « régente d'éternité », « centre d'ombrages lumineux ». (*EVHM*, 124) D'abord connotée négativement par son obscurité qui englobe tout, la ravine acquiert un caractère éblouissant, où la lumière se mêle à la noirceur et donne à voir les nuances du réel : « Le feuillage des grands arbres, liquéfié par les brumes et les poinçons d'éclat, s'étirait au-dessus de la ravine en un halo opaque, féerique, peuplé d'insectes hagards. Araignées. Bêtes-à-diable. Papillons. Libellules à queue jaune. Touffailles de

---

<sup>34</sup> La « Parole », dans l'univers chamoisien, réfère au savoir transmis oralement, et est souvent issue de la mémoire vive des conteurs créoles (Chamoiseau et Confiant, 1991).

Yen-yen et de mouches. » (EVHM, 124) La myriade de petits insectes, invisibles avant l'éblouissement de la ravine, apparaît dans le clair-obscur des brumes et des poinçons d'éclat, ce « halo opaque ». Le mélange entre la clarté et l'opacité renvoie de manière métaphorique à la dimension d'émerveillement qui se découvre dans les mornes. Ceux-ci sont bien sûr le théâtre de la traque mortelle, mais aussi et surtout celui de la transcendance de la condition d'esclave : « Tout y parai[t] vivant et mort à l'extrême. » (EVHM, 124).

L'union des termes contraires permet d'en démontrer la complémentarité : le vieil homme n'aurait pas pu voir la beauté de la ravine s'il n'avait pas dû s'y réfugier pour échapper au molosse. La compréhension de l'expérience dans les bois relève ainsi d'une union paradoxale de principes antagonistes. La lumière et l'obscurité s'y mélangent dans des métaphores oxymoriques qui renforcent l'idée d'un environnement inconcevable, insaisissable : « Les étoiles diffusèrent une lueur béate qui sculpta les fougères. Mais le noir était d'un intense tel que cette pâleur lui parvint en une poudre astrale : elle décomposa les formes. » (EVHM, 60) La clarté et l'obscurité qui caractérisent les grands-bois témoignent de leur mystère. Ils ne peuvent pas être saisis que dans la lumière ou que dans la noirceur : l'une et l'autre représentent mutuellement la condition pour capter la vision d'ensemble. L'inviolable de la forêt s'exprime ainsi à travers l'image du clair-obscur : les arbres « étaient tous immenses. Chacun nourrissait l'impalpable d'un mystère. Ils cueillaient de très haut la lumière, et la convoaient à leurs pieds en contrebandes fantomatiques. Leurs branchages scellaient des alliances d'ombres et de trouées luminescentes. » (EVHM, 89) La compréhension du caractère sacré des mornes tient à leur qualité oxymorique. L'insaisissable qui les caractérise oblige une vision nouvelle, qui embrasse les contingences qui font le monde. Cette « vision toute neuve » (EVHM, 97), le vieil homme l'acquiert dans les bois. Après les avoir considérés effrayants et incompréhensibles, il s'y trouve en symbiose et peut en saisir les replis les plus sombres. Les bois, tout comme le marron lui-même, sont réenchantés par les nuances d'une perception claire et obscure.

Si cette vision renouvelée s'ancre dans la métaphore qui complexifie les modalités du visible et de l'invisible, elle est aussi inscrite sur le plan thématique. *L'esclave vieil homme et le molosse* donne à lire un réenchantement du marronnage. Le roman présente l'histoire plutôt improbable d'une extraordinaire fuite, dans laquelle un vieillard tient tête à un énorme molosse et réussit à l'appivoiser, pour finalement célébrer l'émancipation profonde par la concrétisation d'une identité

créole. Pourtant, le marronnage, comme le montre R. D. Burton dans son ouvrage sur la figure du marron dans la littérature martiniquaise (1997), ne s'est soldé par l'émancipation des esclaves que très rarement dans l'histoire<sup>35</sup>. Le récit que propose Chamoiseau permet de transformer ce qu'on considérerait normalement comme l'échec du vieil homme – sa mort durant la fuite – en une véritable émancipation, celle de l'esprit. Ainsi, sa « jambe brisée lui avait enlevé l'illusion de la course pour désigner (d'une pointe terrible) le clair de son esprit. » (*EVHM*, 146) L'expérience des bois, c'est-à-dire les révélations claires et obscures qu'ils induisent, permet de découvrir le sens véritable de la liberté : la souffrance physique empêche la fuite, mais désigne, par contraste, la force mentale nécessaire pour s'émanciper réellement de l'asservissement. La littérature ne s'inquiète pas du fait que la réalité historique du marronnage ne corresponde pas à l'imaginaire qu'elle propose. En fait, le narrateur, comme écrivain avec une vision onirique, incarne cette conception littéraire du passé esclavagiste, en imaginant un récit où le marron est victorieux, le molosse est apaisé et l'autorité du maître est remise en question. La mémoire de l'esclavage qui est proposée dans le roman réenchante alors l'horreur à travers le renouvellement d'une vision du monde qui s'ancre dans les nuances et la subversion du clair-obscur.

### 2.5.2 Déceler la poésie dans l'horreur : *Un dimanche au cachot*

Le réenchantement dans *Un dimanche au cachot* ne réside pas dans le renversement des modalités du voir, mais bien dans l'assemblage d'éléments ou de connotations contrastés, qui prennent sens dans leur complémentarité. L'esthétique du clair-obscur est alors le moyen de poser un regard complexe sur l'univers esclavagiste, une vision qui peut envisager l'esclavage à la fois dans l'horreur de sa violence et dans l'espoir de sa transcendance. Le clair-obscur fonctionne de manière à contraster la désolation et la beauté afin de souligner l'importance de chacune dans la perception de l'autre. L'analyse des notes prises par le personnage de Schœlcher démontrera cette compréhension effroyable du monde plantationnaire qui lui permet de complexifier son rapport au monde : il saura percevoir la vie dans cette mort qu'est l'asservissement et adopter à partir de là une vision plus critique de ses idéaux. Ensuite, l'étude du cachot lui-même comme transformateur

---

<sup>35</sup> L'objectif de Burton, dans *Le roman marron. Études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, est d'étudier la formation du « mythe marronniste » dans les récits littéraires. Il démontre comment l'imaginaire du marronnage, qu'il appelle « marronnisme », est construit dans et par les récits littéraires qui en traitent. Il fait ainsi contraster le mythe marronniste avec la réalité historique du marronnage, cette dernière pointant davantage vers une collaboration entre les marron·ne·s et les colons esclavagistes. Cette collaboration permettait aux premier·ère·s de conserver leur liberté, au prix de l'asservissement d'autres.

de l'horreur en émerveille démontrera une fois de plus l'implication de l'esthétique du clair-obscur dans la mise au jour d'une mémoire qui réhabilite une résistance possible à l'esclavage. Enfin, le clair-obscur de l'acte narratif en soi, qui permet de transcender la souffrance de Caroline, permettra de considérer le récit comme réenchantement, parce qu'il intensifie le travail mémoriel en l'ouvrant aux possibles opaques de l'imaginaire. L'opacité valorisée dans l'interprétation de l'esclavage rend compte d'une volonté de complexification de la mémoire qui, en s'ouvrant à l'incertain, s'éloigne d'une vision univoque du passé.

Le personnage de Schœlcher, comme précédemment analysé, a la sensibilité nécessaire pour remettre en question ses principes et reconnaître l'ombre que fait planer l'esclavage sur les idéaux lumineux de la France révolutionnaire. Il incarne dans cette mesure la précieuse ambivalence qui permet d'envisager le monde avec le doute. En effet, les notes du vendeur de porcelaine donnent accès à ses pensées. Celles-ci témoignent de l'importance du doute pour avoir une vision lucide du monde. « *Trembler toujours par crainte d'être inhumain.../ L'humain est une démesure, c'est dans cette démesure que se tient l'inhumain./ Trembler toujours, pour vivre sans risque cette démesure* », écrit-il (UDC, 196, italiques dans la version originale). Le tremblement que provoque la « crainte d'être inhumain » métaphorise ce doute, cette angoisse d'incarner la barbarie sans même s'en rendre compte, d'autant plus que l'humain et l'inhumain sont ici tous deux rassemblés sous l'aune de la démesure. Le fait que ces deux éléments soient amalgamés dans un seul et même principe relève aussi de l'esthétique du clair-obscur : l'humain et l'inhumain, l'horreur et l'émerveillement apparaissent comme consubstantiels. Pour reconnaître le caractère profondément humain du monde, il faut savoir reconnaître l'inhumain également. Le maître, par exemple, n'admet pas sa propre barbarie, sa propre démesure. En ce sens, Schœlcher note à son sujet qu'« *[i]l est devenu inhumain à force de se croire légitime, sans mesure sans limites, dans le droit qu'il s'arroge, cette certitude qu'il s'est construite...* » (UDC, 196, italiques dans la version originale.) Puisqu'il aborde l'esclavage comme une évidence, sa cruauté est univoque et sa compréhension du monde est amputée, privée de la capacité à accepter le caractère relatif de sa domination.

Schœlcher, après avoir accueilli le doute dans la clairvoyance de l'incertain, pourra produire une méditation sur la beauté. Chamboulé par l'attitude si remarquable de L'Oubliée dans son enfermement, il écrit dans son cahier :

La beauté est toujours neuve, c'est son signe. Elle se renouvelle et renouvelle toujours et c'est pourquoi on ne saurait la définir. Elle ne peut entraîner ni tyrannie ni barbarie quand on la cherche toujours et qu'on ne l'arrête pas. [...] Qui vit avec la beauté vivra haut, vivra neuf, verra toujours passer l'inhumain et le crime, ne sera aveugle à aucune tragédie. (*UCD*, 307)

Cet extrait témoigne de l'exigence de réenchantement que provoque l'expérience de l'horreur. La perception de la beauté implique la perception de la laideur, car sans cette attention à la tragédie, la beauté ne serait que factice, superficielle. Selon Bernadette Cailler, Chamoiseau déploie dans cette méditation sur la beauté les « exigences sévères que demandent toute action humaine et toute ambition artistique » :

En deux mots, la proposition est telle : la beauté, dans la vie ou dans l'art, ne peut s'atteindre sans qu'une haute attention soit prêtée aux tragédies de la vie, l'injustice et l'oppression étant les éléments les plus brûlants de ces tragédies, et que quelques êtres parviennent lentement, mais réellement, à se réconcilier avec le monde qui les entoure, s'énonce, dans *Dimanche*, comme le degré le plus élevé de la beauté. (Cailler, 2012, p. 130)

C'est dans cette mesure que le caractère oxymorique de l'esthétique du clair-obscur actionne un pan philosophique à la poétique de réenchantement : le caractère profondément beau et humain de la vie n'advient que si l'on embrasse sa totalité. Le drame irréparable qu'est la réduction à l'esclavage exige, pour être exorcisé, une appréhension complexe et sensible de la violence qui l'a caractérisé. Cette posture, qui permet d'entrevoir une appréhension, certes difficile, avec l'histoire esclavagiste, représente « le degré le plus élevé de la beauté ». Cette « vérité » que le roman met en place se manifeste dans le clair-obscur, dans l'association du doute et de la noirceur à la plénitude et à la lumière.

Dans ce complexe enchevêtrement de l'émerveille et de la désolation, le cachot fonctionne de manière à montrer que la lumière est là où il n'y aurait *a priori* que de l'obscurité. L'émancipation qu'y vit *L'Oubliée* est bien sûr représentative de la transformation qu'il permet et de l'oscillation claire et obscure qui s'y joue. Pourtant, l'esthétique du clair-obscur qui prend racine dans le cachot s'exprime aussi comme une réflexion poétique et philosophique. En convoquant Glissant, le narrateur-écrivain en appelle à un de ses mots phares : les fastes.

Glissant appelle fastes ces lieux qui ont nourri sa vie, qui ont fondé dans leur diversité et sa pensée, sa poésie, et son assise au monde. C'est sans doute sa poétique qui a élevé en fastes ces lieux qu'il porte en lui. C'est peut-être le signe même que le cachot le plus effrayant peut refléter, ou libérer, l'éclat du monde. Que l'horreur même peut transporter en plénitude. Que l'horreur peut obliger à fastes... (*UDC*, 341-342)

Le narrateur, en donnant à la voûte la qualité de pouvoir transformer l'horreur en fastes, lui confère le caractère de la magnificence, mais aussi de l'inoubliable<sup>36</sup>. En effet, comme le cachot est la trace de la violence esclavagiste, il devient un lieu qui fait converger sa mémoire et acquiert en ce sens une signification mémorielle. Le travail de mémoire qu'il engage, s'il implique de se souvenir de l'horreur, apporte une dimension transcendante à la tragédie, puisque commémorer vise à rendre hommage aux victimes et à imaginer un futur qui ne répéterait pas une telle violence. Ainsi, le cachot est à la fois clair et obscur, oppression et libération, mémoire torturée et mémoire émancipée.

Le cachot donne par ailleurs naissance au récit du narrateur qui apaise Caroline. L'acte narratif apparaît donc aussi comme transmutation de l'horreur en fastes. À un moment où le narrateur se divise en éducateur et en écrivain, il s'adresse au littéraire et lui dit :

Avec ton histoire, par le seul fait de raconter, tu as peut-être démantelé la coque morbide où elle était recluse. Dans son désarroi, son obscur, tu as esquissé pour elle, seulement pour elle, un monde, un autre monde, dans lequel elle s'est mise en mouvement. [...] Et cette lumière narrative, cette lumière affective – car raconter c'est aimer, raconter c'est donner – avait tout éclairé au plus éperdu d'elle. Raconter c'est éclairer. Tu as de nouveau éclairé le monde. (*UDC*, 331)

La « lumière narrative » qui éclaire la détresse « morbide » de Caroline est une métaphore explicite qui illustre le fonctionnement de l'esthétique du clair-obscur pour réenchanter le monde : l'alliance de la clarté et de l'obscurité, de l'amour et de la souffrance, permet d'outrepasser la mémoire traumatique et d'y déceler « un autre monde ». Cependant, la limpidité de cette métaphore, issue du discours de l'éducateur, n'est pas reçue de manière favorable par l'écrivain. Celui-ci critique le premier en disant de lui qu'« [i]l est persuadé d'avoir tout compris. De pouvoir tout mettre à plat, sans pli sans ombre » (*UDC*, 331). L'écrivain, vis-à-vis de l'éclairage de l'éducateur qui permettrait

---

<sup>36</sup> Le mot « faste » réfère, dans l'antiquité romaine, à la division calendaire entre les jours fastes « pour lesquels il existe une base mystique permettant les actions humaines », et les jours néfastes, « pour lesquels elle n'existe pas, donc réservés aux dieux. » (Dumont, *s. d., s. p.*) De cette signification découle la conception des fastes comme d'une période favorable durant laquelle se produisent des événements qui seront commémorés.

d'expliquer sans équivoque ce qui est arrivé dans le cachot, préfère se positionner dans l'ambivalence, puisque selon lui, « il ne faut jamais être clair » (*UDC*, 258). En effet, l'écrivain adopte une posture plus près de celle de Glissant, en valorisant l'opacité comme dimension irréductible de la connaissance du monde et de l'altérité. L'acte narratif est bel et bien une manière d'éclairer l'obscur douleur de l'enfant, mais cet éclairage n'expose pas une certitude évidente. Il dévoile plutôt l'intrication complexe de l'ombre et de la lumière dans l'expérience que provoque le récit sur les auditeur·rice·s. Lorsque le narrateur raconte la même histoire aux autres enfants de la Sainte Famille, ils sont à la fois effrayés et ravis, et peuvent à partir de là « regarder ces vieilles pierres autrement. » (*UDC*, 345)

Le monde n'est réenchanté par le récit que lorsque celui-ci s'ouvre à l'obscur afin d'embrasser la part d'ombre qu'il contient. Le doute et l'impossibilité d'interpréter de manière univoque sont les conditions d'une vision émancipée qui peut transcender l'horreur. Le réenchantement dans l'esthétique du clair-obscur s'exprime alors par une compréhension pluridimensionnelle de la tragédie. Envisager le réel dans le clair-obscur est « le seul moyen de ne pas *interpréter* la damnation, l'emprisonner d'une transparence. La laisser se révéler ainsi, dans l'incertain d'une liberté, parvenir à la conscience mais préservée par l'obscur d'une liberté indécidable. C'est en restant indécidable qu'une liberté peut ouvrir à toutes les libertés... » (*UDC*, 347, mis en évidence dans l'original.) Cet extrait démontre l'importance de l'opacité pour l'affirmation de la liberté. Le narrateur n'amène pas son récit comme une certitude, mais bien comme une possibilité, un imaginaire à la fois lumineux et sombre du cachot, de l'esclavage.

## 2.6 Conclusion

L'esthétique du clair-obscur est centrale dans les deux romans à l'étude, puisqu'elle détermine à la fois l'identité des personnages et alimente le déploiement d'une poétique du réenchantement dans les récits. Elle s'inscrit comme une interprétation du droit à l'opacité glissantien et porte une vision du monde nuancée : la représentation de l'atrocité de l'univers esclavagiste exige une posture éthique qui s'organise, dans les textes, autour de « dévoilements », autant sur les plans de l'identité que de l'imaginaire. La représentation claire et obscure de la violence et de sa remise en question permet de redéfinir la liberté dans un contexte d'asservissement et de complexifier l'identité des figures esclavisées autrement qu'avec une vision des tragédies humaines versant dans le pathos. La

volonté de réenchantement lisible dans les deux récits caractérise la poétique mémorielle de l'esclavage en lui permettant de mettre au jour une *autre* vision de la violence, celle où la résistance qu'on lui oppose triomphe.

En somme, le motif du clair-obscur dans l'écriture littéraire produit une mémoire de l'esclavage qui est elle-même incertaine : l'effet oxymorique de l'esthétique permet à l'écrivain – qu'il soit représenté par Chamoiseau ou par les narrateurs – de rappeler que la mémoire n'est jamais univoque. L'incertain de l'ombre et de la lumière s'y entrelace pour valoriser un imaginaire émancipateur vis-à-vis de l'histoire positiviste basée sur la transparence des faits afin de remémorer l'esclavage. Les récits imaginés, s'ils sont improbables, participent alors d'un imaginaire de la résistance.

### CHAPITRE 3

#### ÉCRITURE ET LECTURE DES LIEUX DE VIOLENCE

Le dernier chapitre du mémoire est consacré à l'analyse de l'écriture et de la lecture des lieux de violence dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*. Dans les romans, l'organisation diégétique est basée sur le cachot où est enfermée L'Oubliée et sur les mornes où s'enfuit l'esclave marron. Ces lieux acquièrent dès lors une signification mémorielle, dans la mesure où ils constituent un symbole de résistance à l'esclavage, et résistent au passage du temps en devenant le lieu de l'énonciation des narrateurs-écrivains. En effet, les histoires de l'esclave rebelle et du nègre-marron sont transmises grâce à la visite des narrateurs-écrivains de ces mêmes lieux, qui « inspirent » ou « déclenchent » l'activité narrative. L'entreprise mémorielle dans les deux romans à l'étude est donc intrinsèquement liée à une dimension scripturaire, mais aussi interprétative du lieu. C'est cette articulation entre les processus d'écriture et de lecture du lieu que le présent chapitre se propose d'analyser pour caractériser la poésie mémorielle de l'auteur.

La critique a déjà soulevé l'importante préoccupation, dans l'œuvre de Chamoiseau, de l'inscription de l'identité et de la mémoire dans une localité spécifique. En effet, c'est ce que Lorna Milne (2006) souligne dans sa monographie consacrée à l'espace dans l'œuvre du Martiniquais. En se basant sur le rapport ténu entre l'espace et la définition de l'identité, elle étudie les modélisations littéraires de quatre lieux spécifiques de l'écriture chamoisienne : la cale du bateau négrier, le marché foyalais, l'habitat créole et les mornes. Selon Milne, ces espaces endossent une fonction à la fois esthétique et politique, dans la mesure où le projet d'écriture chamoisien, à travers la construction de ces espaces, est une « densification » du lieu (2006, p. 181) qui renforce l'affirmation de l'identité créole. *L'esclave vieil homme et le molosse* est analysé à partir des grands-bois où marronne le vieil homme, qui représentent selon la critique l'accomplissement de l'émancipation. Alexandra Roch (2015), pour sa part, analyse *Un dimanche au cachot* à partir du chronotope bakhtinien pour étudier la fonction cathartique de l'enfermement dans l'œuvre. C'est autour de la même conception chronotopique du cachot que s'organise le mémoire de Gabrielle Barbeau-Bergeron (2020). Cette dernière analyse la « poésie du lieu » dans *Un dimanche au cachot*, s'érigant à travers la ruine du cachot esclavagiste, à la fois comme figure plurivoque et comme métaphore de l'écriture.

Ces études, si elles démontrent le lien signifiant entre écriture et lieu dans le travail de Patrick Chamoiseau, ne se concentrent pas sur la construction du lieu comme dispositif mémoriel. Dans ce chapitre, la dimension mémorielle du lieu sera approfondie à travers une approche basée sur l'articulation entre le processus d'écriture et de lecture. Le chapitre démontrera que l'écriture des lieux ne peut se penser que dans un rapport étroit avec leur lecture, celle-ci étant l'opérateur d'une actualisation mémorielle. La sémiotisation du lieu, à travers les récits qui s'y rattachent, est la condition du travail de mémoire dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*, et permet le passage du lieu topographique au lieu littéraire.

La monumentale entreprise de Pierre Nora pour développer le concept du « lieu de mémoire » (1984) sera le point de départ de ma réflexion, puisqu'elle condense la complexité de l'ancrage de la mémoire dans un lieu. Pourtant, le « lieu de violence » pensé par Isaac Bazié (2020) est plus approprié à l'analyse, puisqu'il permet d'appréhender des lieux qui portent déjà en eux des récits. Cette conception permet alors, dans le domaine littéraire, de transposer « des récits intrinsèquement liés à des lieux “réels” vers les lieux sémiotiquement très organisés que sont les œuvres littéraires. » (2020, p. 135) Une partie du chapitre sera donc consacrée à la théorisation des concepts de « lieu de mémoire » et de « lieu de violence » afin de déterminer la spécificité du lieu dans le contexte littéraire de remémoration de violences historiques. La narrativité inhérente à l'émergence du lieu servira de point de départ pour l'analyse des lieux mis en scène dans les romans à l'étude, dans la mesure où ce sont précisément les récits qui rendent manifestes le cachot et les mornes comme théâtres d'une résistance à l'ordre colonial. La superposition de différents récits de violence dans un même lieu atteste de cette fondation du lieu par la narration et sera analysée afin de cerner la représentation de différents types de violences dans la continuité du lieu. Ensuite, le passage du lieu topographique au lieu littéraire sera effectué à partir de la similarité entre l'effet produit par la visite de lieux commémoratifs « réels » (Trouche, 2006) et la lecture « médiatrice » (Bazié, 2019) des lieux de violence représentés dans la littérature. La lecture de *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* montrera que le travail d'actualisation du lieu comme du texte est la pierre angulaire de l'entreprise mémorielle. Enfin, le passage du monumental (Trouche, 2016) au monumentaire (Dulong, 2002) dans la représentation des lieux mis en scène permettra de penser le texte littéraire comme le véritable *édifice* du travail de mémoire relatif à la violence esclavagiste.

### 3.1 Du lieu de mémoire au lieu de violence

L'objectif de l'ouvrage dirigé par Pierre Nora de 1984 à 1992, *Les lieux de mémoire*, est de recenser et d'analyser la constitution des lieux dans lesquels la mémoire nationale française s'est incarnée. Face au constat de la dissolution de la mémoire nationale, l'importance de recenser les lieux où elle s'est inscrite devient capitale. Dans l'avant-propos de l'ouvrage qu'il a dirigé, Pierre Nora explicite la notion de lieu de mémoire d'abord en faisant état de la « fin de l'histoire-mémoire » (1997, p. 23)<sup>37</sup>. L'inscription de la mémoire dans des lieux devient donc, avec l'ère de l'« histoire-critique » (1997, p. 26), une conséquence de la rupture entre les processus mémoriels – qui seraient vivants, naturels, absolus, affectifs et magiques – et historiques – intellectuels, laïcissants, relatifs (1997, p. 24-25). L'étude des lieux de mémoire apparaît alors en réponse au fait qu'« il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, [...] parce que ces opérations ne sont pas naturelles. » (1997, p. 29)

Nora définit le lieu de mémoire à travers la coexistence simultanée de trois fonctions : matérielle, symbolique et fonctionnelle. Le lieu de mémoire a une existence matérielle, en tant qu'espace ou artefact choisi pour la commémoration, et fonctionnelle, de par son rôle mémoriel établi, mais il doit avant tout être investi d'« une aura symbolique. » (1997, p. 37) pour que le dispositif mémoriel s'enclenche. En effet, l'investissement mémoriel dans un lieu est d'abord une opération symbolique qui dépend de la volonté ou l'intention de mémoire. Elle est l'élément fondamental pour qu'un lieu d'histoire devienne un lieu de mémoire. Ainsi, ces lieux « compliquent le simple exercice de la mémoire d'un jeu d'interrogation sur la mémoire elle-même » (1997, p. 40), puisqu'ils requièrent une réflexion critique sur l'objet de la commémoration et sur la manière et la raison de la faire. Cette caractéristique métadiscursive, doublée de l'implication symbolique de leur fonctionnement,

---

<sup>37</sup> Pierre Nora exprime l'idée de la « fin des sociétés-mémoire » (1997, p. 23) pour démontrer son constat d'une rupture entre l'histoire et la mémoire. Il s'appuie sur le fait que certaines « ethnies, groupes, familles, à fort capital mémoriel et à faible capital historique » (1997, p. 23) soient entraînés dans une historicité qui a détourné la fonction première de la mémoire, à savoir la transmission spontanée du passé pour préparer l'avenir. Si l'on peut émettre une réserve par rapport au choix sémantique de Nora, qui sous-tend une vision à la fois idéalisée et réductrice (parce qu'anhistorique) des sociétés qu'il appelle « primitives », c'est aussi le fait que la recension des lieux de mémoire français ait oblitéré toute l'entreprise coloniale qu'on lui reproche. Fabienne Kanor souligne que « [c]e que Pierre Nora entend donc par lieux de mémoire, ce sont tous ces éléments d'identification autour desquels la France blanche s'est bâtie et, dans certaines occasions, se rassemble. » (2022, p. 142-143) La vision eurocentrée véhiculée par les lieux de mémoire de Nora est un angle mort qui autorise à remettre en question la validité du concept pour l'étude, comme c'est le cas ici, des lieux de la violence coloniale et postcoloniale.

donne au lieu de mémoire une nature hybride et mouvante. Nora souligne à cet effet le caractère hétéroclite du lieu de mémoire :

Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour [...] enfermer un maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair [...] que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications. (1997, p. 38)

Cette capacité transformatrice des lieux de mémoire et de leurs significations est révélatrice du dispositif symbolique qui les sous-tend. La fin de la mémoire comme opération spontanée désigne les lieux de mémoire comme manifestation de son caractère construit. Pourtant, bien que Nora insiste sur l'investissement symbolique nécessaire à l'édification des lieux de mémoire, la nature même de la mémoire dans ces lieux demeure floue. Si les lieux de mémoire sont des dispositifs qui incarnent et ainsi sauvegardent la mémoire, celle-ci est alors comprise comme émanant du lieu, comme étant contenue *dans* le lieu. En effet, la mémoire est considérée comme résiduelle aux lieux, ceux-ci étant « des restes » (1997, p. 28) – en quelque sorte, des traces – où on ancre la mémoire pour éviter sa perte. Ce que Ricoeur retient de la théorisation de Nora démontre aussi cette appréhension de la mémoire comme provenant du lieu : « Ces lieux de mémoire fonctionnent principalement à la façon des *reminders*, des indices de rappel, offrant tour à tour un appui à la mémoire défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte. » (2000, p. 49) On est alors en position de se questionner sur la nature de la mémoire dans cette théorisation : réside-t-elle dans le lieu ou bien est-elle construite par lui? Quelle est l'implication du lieu dans la constitution de la mémoire?

L'étude menée par Isaac Bazié dans le chapitre « Sites commémoratifs et fonctions des protorécits dans l'écriture des lieux de violence » (2020) permet de remettre en question la conception du lieu entendue par Nora comme trace dépositaire de la mémoire. En s'intéressant aux enjeux de localisation de la mémoire de la violence dans la littérature, Bazié se base sur la définition du lieu proposée par Jean-Didier Urbain. Celui-ci théorise le lieu en le différenciant de l'espace, de par son rapport à l'événement. Le lieu est lié à l'événement en ce sens qu'il est l'endroit où il advient quelque chose, alors que l'espace est un objet construit, délimité dans l'étendue. Le lieu est donc un espace « dramatisé » (Urbain, 2010, p. 101). Il en résume la définition ainsi : « Un lieu = un

espace + un récit mode d'emploi suscitant la curiosité, l'envie de pister une histoire oubliée, de déchiffrer une énigme, d'accéder à un vécu inédit, à un "dessous des choses" dans tous les cas. » (2010, p. 101) C'est donc le « substrat narratif » (2010, p. 105) qui fonde le lieu, et les récits qui construisent les sens qu'on lui attribue. Ce fondement narratif du lieu guide donc Bazié dans sa réflexion sur l'implication du récit dans l'émergence du lieu. Cependant, le lieu de violence a la particularité d'être « précédé » (Bazié, 2020, p. 143) par le récit de l'événement qui y a eu lieu, et conséquemment les représentations littéraires qui en sont faites. Ce récit « originel » qui rend compte de l'événement s'érige alors comme un « protorécit », c'est-à-dire comme un schéma narratif consensuel, irréductible et qui a une force de régulation sur tous les autres récits qui seront conçus par après pour appréhender le lieu (2020, p. 145-146). Le protorécit représente une narration collectivement acceptée comme le récit d'un événement historique, un bien commun de la mémoire collective. Il fait émerger le lieu, et on doit s'y confronter lorsqu'on le visite (ou que l'on écrit une fiction à son sujet). Avec cette notion de protorécit dont l'appréhension du lieu peut difficilement faire abstraction, Bazié intensifie la dimension interprétative à l'équation d'Urbain (lieu = espace + récit) pour définir le lieu de violence : toute écriture ou convocation postérieure au lieu de violence, et toute lecture d'œuvres littéraires le thématissant se réfère à son protorécit et relève conséquemment d'un acte interprétatif.

Si les réflexions mémorielles relatives au lieu qu'a menées Nora sont éclairantes pour problématiser la localisation de la mémoire collective dans l'espace public, la notion de lieu de violence que propose Bazié amène une dimension interprétative importante dans le geste commémoratif lié au lieu. J'entendrai alors par lieu, dans le reste de ce chapitre, non pas l'idée d'un espace dépositaire de la mémoire, mais bien celle d'un dispositif fonctionnant avec la fondation et l'interprétation d'un récit. L'implication narrative dans l'émergence et le développement des lieux de la violence esclavagiste, autant à travers l'écriture que sa réception, constitue dans cette mesure le cœur du travail de mémoire en jeu dans les romans à l'étude.

### 3.2 Narrativité et fondement du lieu

Cet aparté théorique habilite la narrativité comme élément essentiel dans l'appréhension du lieu de violence. Dans la pensée de Glissant, le lieu entretient aussi un rapport important avec le récit, puisqu'il est différencié du territoire, dans la mesure où ce dernier est lié à l'identité-racine et la

légitimation par un mythe fondateur. Le territoire sert d'assise aux projets conquérants de l'identité-racine, tandis que le lieu exprime pour sa part des mythes d'élucidation<sup>38</sup> reliés à l'identité-relation (Glissant, 1996, p. 61-62). Chamoiseau reprend cette distinction<sup>39</sup> dans *Écrire en pays dominé* afin de penser le Tout-monde comme une série de lieux reliés, où chacun d'eux peut donner à voir l'ensemble. Le lieu est une structure dynamique, ouverte, une mise-en-relation qui fonctionne avec le multilinguisme et des mémoires diverses, et s'oppose au territoire compris comme une zone géographique fixe et close, liée à la possession et à l'exploitation (Milne, 2006, p. 92). Cette distinction entre le territoire et le lieu permet de donner une spécificité plurivoque à la notion de lieu aux Antilles, puisqu'elle suppose une ouverture tant au particulier qu'à l'universel à travers la localité. Les mythes d'élucidation qui permettent de fonder le lieu rappellent l'importance, soulignée par Urbain et Bazié, de l'activité narrative dans l'émergence du lieu. Ces considérations se traduisent dans l'écriture littéraire de Chamoiseau sur le plan d'une compréhension mouvante et transformative des lieux.

En effet, la capacité de métamorphose qu'autorisent les lieux tels que le cachot ou les mornes a déjà été analysée dans le chapitre précédent de ce mémoire<sup>40</sup> : les grands-bois où s'enfuit le vieillard et la prison où est enfermée L'Oubliée sont tous les deux des lieux paradoxaux, dans la mesure où ils symbolisent à la fois l'oppression esclavagiste et son dépassement. Cette dimension antinomique est précisément mise en évidence par Nora pour caractériser le lieu de mémoire : celui-ci « est un lieu double ; un lieu d'excès clos sur lui-même, fermé sur son identité et ramassé sur son nom, mais constamment ouvert sur l'étendue de ses significations. » (1997, p. 43) L'ouverture à la transmutation des significations du lieu de mémoire est présente dans *Un dimanche au cachot* et *L'esclave vieil homme et le molosse* puisque les expériences de l'esclave rebelle et du marron dans ces lieux de violence témoignent d'une évolution dans leur appréhension : d'abord mortifères, ils acquièrent une signification nouvelle grâce à ce qui y advient.

---

<sup>38</sup> Glissant les définit comme des mythes « d'explications souterraines, de mise en rapport, et peut-être en abîme, des divers éléments de la structure sociale dans une culture donnée. » (1996, p. 61-62)

<sup>39</sup> Cf. l'essai *Écrire en pays dominé* (Chamoiseau, 1997, p. 205 à 207) et l'entretien de l'auteur avec Maeve McCusker (2000, p. 724-725), pour la différence entre le lieu et le territoire.

<sup>40</sup> Cf. chapitre 2, partie 2.4.

### 3.2.1 Réécritures du lieu de violence

C'est sur l'implication de l'activité narrative dans l'émergence du lieu – et non sur leur potentiel transformateur – que je m'attarderai dans cette section. Il s'agira de mettre en évidence, dans le sillage de Bazié, le fondement des lieux à partir de celui de leurs récits. Dans les textes à l'étude, les lieux ne deviennent lieux que parce qu'ils sont sémiotisés, d'abord par un protorécit, et resémiotisés ensuite par les réécritures fictives que sont les romans.

Dans son essai aux allures de recherche-crédation intitulé *Poétique de la cale. Variation sur le bateau négrier* (2022), Fabienne Kanor part à la recherche des sites commémoratifs, des musées, des installations et des pratiques artistiques qui tentent de représenter l'esclavage et sa mémoire par le biais d'un espace qui lui apparaît comme étant fondateur : la cale du navire négrier. Avec comme postulat la conception de la cale comme « espace paradoxal » (2022, p. 95) de par sa nature à la fois inoubliable et inimaginable, l'autrice se rend sur les lieux de mémoire de la déportation et s'interroge sur les modalités de représentation de ce lieu bien réel, la cale, mais qui prend surtout forme dans le discours qu'on en fait. Entraînée par son désir de faire l'expérience « réelle » de la cale et par son « informateur » (2022, p. 165) dans une lointaine banlieue de Porto-Novo, au Bénin, Kanor suit le « pêcheur du quartier qui avait détecté l'épave. » (2022, p. 165) Aucun expert n'avait authentifié les débris, mais Kanor se rend compte que « ce qui comptait, là, c'était de croire voir un négrier dans cette épave anonyme et fantôme. C'était d'accomplir en chœur le fantasme de résurrection de la cale. » (2022, p. 167, mis en évidence dans l'original.) Ainsi, la vue de ce qui est collectivement identifié comme un bateau négrier – et non l'authentification historique de l'artefact – apparaît comme l'élément fondamental dans l'activation du travail mémoriel : « Que l'épave s'avérât être une quelconque ferraille n'avait pas entravé l'exercice d'exorcisme de la blès<sup>41</sup>. Il

---

<sup>41</sup> « Dans la médecine populaire antillaise, on appelle *blès* une “grave affection provoquée par un mouvement violent (chute, coup, effort excessif) qui provoque une douleur à la poitrine”. [...] L'individu chez qui le mal s'installe doit consulter un guérisseur pour restaurer et retrouver son corps d'avant. Attraper la *blès* c'est ne plus s'appartenir. C'est être habité par une entité invisible. » (Kanor, 2022, p. 121) À partir de ces considérations et du travail de Patricia Donatien-Yssa, *L'exorcisme de la blès* (2006), Kanor attribue à l'esclavage l'inscription de la *blès* dans la chair et l'esprit des personnes déportées et de leurs descendant·e·s. Cette souffrance originelle n'appelle pas un ressassement pathétique du traumatisme, mais plutôt une « réactivité » « structurante et dynamisante » (Donatien-Yssa, 2006, p. 17) à la douleur. Selon Kanor, la prise de conscience de la *blès* et le désir de la panser sont activés par l'investissement volontaire dans une réflexion sur sa cause, la réduction à l'esclavage. La visite de mémoriaux ou l'implication (spectatrice ou créatrice) dans des œuvres le thématissant sont des moyens « d'exorciser » la *blès*, d'outrepasser la douleur de manière à la transcender.

nous fallait, il me fallait, un objet à quoi me raccrocher, même faux, même fallacieux, même truqué. Il faut bien déposer sa peine quelque part. » (2022, p. 167)

Cette expérience avec le « vrai faux bateau » (2022, p. 165) amène Kanor à poser la question suivante : « faut-il une histoire vraie pour qu'un lieu devienne lieu de mémoire? » (2022, p. 168) En connaissance du travail théorique de Bazié, on peut répondre à la question de l'écrivaine par la positive : l'« histoire vraie » correspond au protorécit du lieu de violence, c'est-à-dire celui qui donne au lieu sa raison d'être. L'histoire vraie qui fonde le lieu est celle du récit historique de la violence en question. La recherche de l'épave n'aurait évidemment de sens sans le protorécit de l'esclavage et de la déportation transatlantique, qui oriente la quête et l'expérience du lieu visité. Cependant, s'il faut une histoire vraie pour fonder le lieu de violence, ce que nous enseigne l'anecdote de l'écrivaine est que ce même lieu peut engendrer différentes sémiotisations qui, elles, peuvent être fictives. Le récit du bateau échoué dans la baie béninoise découle du protorécit de l'esclavage, mais particularise le lieu de violence en lui conférant de nouvelles assises. La visite de cette épave, même si son authenticité est inventée, a le même effet que le contact avec un lieu de violence factuellement identifié, parce que le protorécit qui les fonde est le même.

Ce détour par l'expérience de Kanor me permet de déceler dans la démarche de Chamoiseau la « fabrication » du lieu qui s'active par « le pouvoir bien réel et efficace de la fiction. » (Kanor, 2022, p. 170). En écrivant des fictions qui prennent comme assises des lieux « consacrés » de l'esclavage, Chamoiseau se doit de respecter certains *topoi* pour que ses récits prennent sens. Il demeure pourtant libre de réécrire le lieu à partir d'éléments fictifs.

Ceci est mis en évidence dans *Un dimanche au cachot*, lorsque, à la fin du roman, le narrateur se met à raconter l'histoire de L'Oubliée aux autres enfants de la Sainte Famille, qui s'émerveillent de se trouver devant la prison où la jeune rebelle était enfermée un siècle et demi auparavant. Cependant, le texte se clôt sur la confirmation archéologique que « le cachot n'est pas un cachot. » (UDC, 348) Sylvain, qui trouve cela « embêtant » (UDC, 348), en fait part à son ami, le narrateur : « – Pourquoi c'est embêtant, Sylvain?! – Si c'est pas un cachot ça change tout.../ – Ah... Et ça change quoi? » (UDC, 349) Cet excipit confirme que le sens donné au cachot est fondé sur l'activité narrative. Pour le narrateur, le fait que le lieu ne soit pas authentifié archéologiquement ne

délégitime pas le récit qui y prend place, puisque celui-ci s'est confronté, pour s'ébaucher, au protorécit des cachots esclavagistes.

En effet, dès qu'il s'approche du vestige de pierre, au moment où Sylvain le mène à Caroline, le narrateur bute sur la signification préexistante de cet édifice : « Les cachots effrayants servaient aux Maîtres-békés à briser leurs esclaves. Ils y jetaient un quelconque indocile qui devenait, alors, l'exemple à ne pas suivre durant les mois d'une agonie. [...] Cela figeait les sangs sur des lieux à la ronde, semant l'obéissance dans les Habitations. » (*UDC*, 42) L'interprétation du lieu de violence donne naissance à un nouveau récit, celui de L'Oubliée. Cette réécriture du lieu représente la « libération d'une parole » et l'« émergence d'un récit dont les mots semblent *déjà là*, mais impossibles à trouver sans un corps au lieu, à la place d'un corps à corps, ce contact dont le sujet en quête de mémoires ne sortira pas sans le récit originel dont le lieu historique et réel a, en apparence, le secret » (Bazié, 2020, p. 139-140, mis en évidence dans l'original). Le travail mémoriel dans *Un dimanche au cachot* s'organise autour de la rencontre, sur le même lieu, de l'histoire spécifique de L'Oubliée et de la réalité historique des tortures esclavagistes. La mémoire de cette violence s'actualise dans la création du personnage qui permet de donner voix, chair et récit à la réclusion.

Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, un processus similaire advient : le narrateur, rendu sur les lieux où, historiquement, les marron·ne·s se seraient réfugié·e·s après leur fuite, donne voix à l'esclave vieil homme afin de raconter l'histoire du marronnage à travers la création d'un récit singulier. Les ossements trouvés dans les mornes, qui témoignent de la mort survenue à cet endroit, pointent la nécessité d'une parole pour relier le marronnage et les restes humains. C'est en ce sens que le narrateur perçoit leur densité significative. « Ces os étaient chargés. Un cri muet sans sortie. Je le ressentais sans pouvoir l'exprimer. Qu'avaient-ils à me dire? », se demande-t-il (*EVHM*, 144). Cette question sous-entend la dimension discursive attachée à l'artefact comme embrayeur mémoriel. Le lieu de violence « appelle » la narration, puisque les os tentent de *dire* quelque chose. Le narrateur en interprète la signification « marronne » parce qu'il se trouve à l'endroit précis où se réfugiaient les esclaves en fuite. Il n'arrive pas innocent dans ces bois : au contraire, en connaissant le protorécit du marronnage, le narrateur peut facilement attribuer une signification mémorielle aux os et faire naître un récit à partir d'eux. En fait, l'exploration minutieuse des lieux de violence devient même une stratégie d'écriture mémorielle : « Écrire est raide [...]. Mais j'avais

pénétré au profond du pays. Compté. Répertorié. Touché aux saines admirations. Halé les imaginations perdues, les à-venir et l'en-présent des époques oubliées. » (EVHM, 146) Le récit de l'esclave vieil homme, né de cette expédition, confère une existence singulière au lieu de violence, densifié par l'activité narrative qui y prend place.

Dans les deux romans, les lieux actualisent leur dimension mémorielle à travers la narrativité. Le cachot n'est cachot que parce qu'il est raconté comme tel et parce qu'un récit consensuel de l'esclavage et de la réclusion le précède. Les ruines d'une construction de l'époque esclavagiste deviennent donc, à travers le récit, l'incarnation de la violence coloniale, même si elles ne correspondent pas authentiquement aux cachots utilisés par les maîtres pour punir leurs esclaves. De la même manière, « les bois des Békés » (EVHM, 141) fouillés clandestinement deviennent les mornes où se réfugiaient les marron·ne·s, par le biais du récit de l'esclave vieil homme. Le protorécit de l'esclavage guide une réécriture qui « épaissit » les lieux. Celle-ci démontre le caractère indéniablement narratif des lieux de violence, et attestent aussi de la capacité du fictif à les complexifier.

### 3.2.2 Superpositions des mémoires dans le lieu

Cette donnée narrative dans la fondation des lieux est d'autant plus visible lorsque plusieurs récits s'accumulent dans le même lieu (Bazié, 2020, p. 146). La superposition des mémoires oriente un fonctionnement particulier du lieu qui, comme il est devenu le théâtre de plusieurs récits, ne peut être appréhendé sans cette attention portée à la pluralité des histoires qui le racontent.

La pierre caraïbe trouvée à côté des ossements du marron représente, dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, cette stratification des récits qui a lieu dans les grands-bois de la Martinique. Elle symbolise, en un seul objet, la superposition des violences qui ont pris place sur cette île. En effet, elle porte des inscriptions caraïbes et est aussi le tombeau du marron, « venu mourir à l'aplomb de cette pierre. » (EVHM, 145) Elle représente à la fois la trace de la violence génocidaire dont ont été victimes les peuples autochtones de l'île, et la trace de la violence esclavagiste qui a asservi les Africain·e·s déporté·e·s. Pourtant, même si la pierre est le signe de violences passées, elle symbolise aussi un renouvellement. En fait, la fonction de cette trace est à la fois rétrospective et prospective : elle indique l'existence du passé tout en signalant son absence. La présence de la trace

est alors la preuve de la subsistance de ce passé dans le présent, et agit prospectivement comme une orientation de la quête, en s'offrant à l'interprétation. C'est cette conception de la trace que Ricœur met de l'avant, en la considérant comme une présence/absence et, de ce fait un « *effet-signe* » (1984, p. 219). Puisqu'elle acquiert sa signifiante « d'un passé révolu qui néanmoins demeure préservé dans ses vestiges » (1984, p. 219), la trace est à la fois le résultat d'un rapport causal – empreinte d'une action passée – et d'un rapport signifiant – l'interprétation.

En ce sens, lorsque le narrateur, contemporain de l'écrivain, se retrouve lui aussi avec la pierre un siècle et demi plus tard, il constate la densité de cette trace, il ressent son poids et s'interroge sur les peuples qui ont côtoyé la roche, qui ont traversé les bois. La pesanteur de la pierre est bel et bien ce qui oriente sa quête et qui provoque la vision onirique de l'esclave vieil homme, puisque le contact avec cette trace-mémoire est l'élément déclencheur du récit. Lorsque le narrateur-écrivain retourne en rêve auprès de la pierre, il « contemple l'amas brouillé des os. Qui cela avait-il pu être? Un Caraïbe. Sans doute. Un chaman caraïbe qui aurait vécu là, qui aurait gravé ses mémoires et se serait abîmé de vieillesse. Ou les os d'un blessé venu mourir dans le sanctuaire d'une crise initiatique. » (*EVHM*, 144) Dans les suppositions du narrateur s'entremêlent différentes mémoires qui se cristallisent toutes dans les environs de la pierre. Les bois deviennent un lieu où s'inscrivent en palimpseste les récits de différentes communautés de manière non conflictuelle. En inscrivant le récit du vieil homme dans un lieu qui est déjà structuré par le récit des peuples caraïbes qui y ont habité, le narrateur y attribue une nouvelle sémiotisation, celle du marronnage victorieux.

Dans *Un dimanche au cachot*, cette superposition des mémoires est encore plus explicite, dans la mesure où le cachot abrite à la fois le récit de la violence esclavagiste – celui de L'Oubliée – et le récit de la violence postcoloniale<sup>42</sup> (Bazié et Lüsebrink, 2011) – celui de Caroline. Avant même de se glisser dans la voûte de pierre, le narrateur-éducateur relève la localisation particulière du foyer où est recueillie l'enfant :

---

<sup>42</sup> Bazié et Lüsebrink définissent les violences postcoloniales comme les violences aussi bien directes qu'indirectes « qui se sont produites dans l'espace postcolonial ou qui entretiennent une relation avec le fait colonial » (2011, p. 2). Comme il en sera question plus loin, la violence vécue par Caroline entretient un rapport avec le système colonial, puisque ce dernier a organisé des paradigmes socio-économiques particuliers sur l'île de la Martinique, qui déterminent précisément une vulnérabilité plus grande à certaines formes de violence structurelle dont est victime l'enfant.

L'Habitation Gaschette était une sucrerie esclavagiste. Elle est située en hauteur, dominant la commune du Robert et sa baie magnifique. Des bâtiments, il ne reste qu'un squelette d'enceinte, des chicots de murs, des moellons levant de terre comme des crânes enterrés dans le fleuri des arbustes et des arbres. La Sainte Famille a construit ses locaux au cœur de l'âme ancienne. Elle s'est configurée dans la configuration invisible de la sucrerie. Dans la beauté du lieu, je perçois le terrible palimpseste. (UDC, 32)

Le « terrible palimpseste » qu'est la Sainte Famille, construite sur les ruines de la plantation esclavagiste, contient dans un premier temps l'histoire de Caroline, qui porte « les stigmates de la drogue et d'une claustration intime » (UDC, 37) à cause de parents toxicomanes, d'agressions physiques et sexuelles répétées, de négligence et de carence affective. On remarque ensuite que cette souffrance s'inscrit en filigrane sur une histoire plus ancienne, celle de l'enfermement de L'Oubliée à l'époque esclavagiste. Le fait que Caroline se réfugie dans le cachot où L'Oubliée a été emprisonnée n'est pas anodin : celui-ci, comme lieu de violence, acquiert une double signification à partir du récit du XIX<sup>e</sup> et celui du XXI<sup>e</sup> siècle. Il symbolise d'une part un lieu d'annihilation, par l'aménagement de conditions inhumaines et la privation de liberté, et d'autre part un lieu de protection vis-à-vis des violences structurelles qui découlent d'idéologies coloniales, d'inégalités sociales et du contexte de précarité.

En effet, aussi bien l'esclave que la jeune enfant trouvent l'apaisement dans cette réclusion, puisqu'elle permet de s'abriter du monde extérieur et des violences qui le composent. La souffrance vécue par Caroline, si elle est causée par des facteurs différents de celle de L'Oubliée, illustre pourtant le même fonctionnement structurel de la violence (Galtung, 1969, p.168). Le cachot comme trace à la fois rétrospective et prospective suggère une continuité dans les violences perpétrées : l'abolition de l'esclavage n'a pas signifié, un siècle et demi plus tard, l'affranchissement complet du joug colonial en Martinique, et les répercussions de l'organisation hiérarchique et racialisée de la société apparaissent comme les reflets déformés de l'esclavage. C'est la raison pour laquelle la douleur de Caroline exprime en même temps celle de L'Oubliée et de tou-te-s les esclaves : « sa blessure a rejoint les blessures du cachot » (UDC, 131).

Le cachot n'est pas alors le lieu « contenant » la mémoire de l'esclavage et de ses conséquences, mais bien un dispositif créé par les récits qui engendrent le travail mémoriel. Le cachot ne peut être appréhendé sans le récit de l'esclavage, mais le récit de Caroline est tout aussi structurant de ce

lieu de violence puisqu'il marque à la fois la continuité et le dépassement de cet asservissement. Le lieu ne serait « intégral » (Bazié, 2020, p. 148) sans l'attention portée aux deux situations et à leurs similitudes. Le palimpseste mémoriel dans le lieu est d'autant plus frappant que les pierres qui ont servi à la construction du cachot font explicitement écho à la pierre caraïbe mise en scène dans *L'esclave vieil homme et le molosse*. Le franc-maçon explique à L'Oubliée qu'il existe « la pierre, la pierre des pierres, celle qui dit tout sans rien donner et qui tient tout du plus profond » (UDC, 97, mis en évidence dans l'original). C'est elle que L'Oubliée rejoint après être sortie du cachot, pour retrouver les os du vieil homme. La présence de l'artefact dans les deux romans lie l'histoire du vieil homme, celle de L'Oubliée et finalement, celle de Caroline, en activant du même coup la mémoire du lectorat. Les pierres transcendent le temps et les récits et rendent manifestes les mécanismes du lieu :

Et comme elles ont été libérées, elles resteront comme ça, un peu au-dessus de l'herbe devenue folle, tandis que les Grands-bois avanceront sur cette terre restituée aux fraîcheurs, offerte aux innocences. Elles resteront là, traversant le temps, se tenant par là, se dispersant par-ci, jusqu'à venir nous fasciner de leur mémoire opaque, sous les manguiers, au bout de la pelouse, dans le si beau jardin, parmi les fleurs si belles de la Sainte Famille. (UDC, 339-340)

À la fois symbole de l'asservissement et de l'émancipation, les pierres participent de la beauté et de l'histoire de la Sainte Famille, en représentant le geste commémoratif : elles évoquent le passé sombre, mais surtout son dépassement, la restitution de l'espoir dans le lieu de violence, à partir de l'élaboration de nouveaux récits.

En somme, l'activité narrative dans la fondation du lieu permet de cerner l'importance de son caractère discursif et d'appréhender la mémoire de l'esclavage comme effet issu de la construction de ce lieu. L'accumulation de récits prenant racine dans les mêmes espaces apparaît comme une illustration de la localisation des mémoires par leur narration. Si je me suis jusqu'à présent concentrée sur le fondement scripturaire des lieux de violence – entendu comme la construction des récits dans les romans – l'analyse s'enrichira d'une *lecture* des lieux, qui permettra d'observer les modalités de la transposition opérée entre le lieu topographique et le lieu « littéraire ».

### 3.3 Du lieu topographique au lieu littéraire

Dans les romans de Chamoiseau, les récits prennent forme à la suite du déplacement des narrateurs sur les lieux mis en scène. C'est en rampant à l'intérieur de la voûte où est cachée Caroline que le narrateur-éducateur entame le récit de *L'Oubliée* qui a lieu au même endroit, et c'est en suivant un bougre dans les mornes à la rencontre des traces-mémoires que le narrateur du premier roman peut imaginer le récit du vieil esclave marron. Le fait de fréquenter le lieu où les violences esclavagistes ont pris place semble être nécessaire pour localiser la mémoire de l'esclavage et ancrer les récits dans l'espace qui leur est propre. Ce déplacement du sujet narrant vers les lieux structurés par le protorécit d'événements violents, Bazié le compare à celui qui permet de passer du lieu topographique au lieu « littéraire ». Les narrateurs se doivent de visiter le lieu qu'ils se proposent de raconter, « comme pour mieux concevoir le déplacement qui sera entendu en tant que transposition d'un récit, allant d'un lieu "réel", localisable sur la carte, vers un autre lieu, littéraire celui-là. » (Bazié, 2020, p. 138) En effet, même si, dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*, les récits imaginés par les narrateurs se présentent comme étant presque inévitables – le toucher des ossements provoque une « obsession » (*EVHM*, 145) d'écriture et la découverte de la fonction réclusive de la voûte oblige le narrateur à imaginer ce qui s'y est passé – ils naissent du contact entre le lieu, son protorécit (celui de la violence esclavagiste) et le sujet qui ne peut que s'y confronter.

#### 3.3.1 Visite du site commémoratif et lecture de l'œuvre de violence

Bazié conçoit l'opération qui lie la fréquentation du lieu de violence et la création littéraire qui en découle comme un processus fondamental dans l'écriture littéraire du lieu :

Mais ce qui se passe ici, entre la conscience du témoin venu sur les lieux guetter [...] les silences et les mots des lieux et des rescapés, et le lieu « réel » est plus qu'une nécessité de licitation d'une œuvre à produire : c'est le processus que nous lisons comme un déplacement du lieu « réel » vers un autre, « littéraire », qui en apparence, ne peut se concevoir sans un contact avec le premier, grâce auquel le second trouvera ses contours sous la forme de l'œuvre d'art (roman, pièce de théâtre, etc.) subséquente. (2020, p. 139)

Ainsi, le déplacement des narrateurs-écrivains sur les lieux de violence est conditionnel à la création de leurs récits et permet de postuler l'existence du lieu « littéraire », celui qui est représenté

dans l'œuvre. Cette transposition du réel vers le littéraire est intéressante dans la mesure où elle permet d'appréhender le texte de la même manière que le lieu topographique commémoratif. Dominique Trouche (2006), dans le sillage de Jean Davallon, explique que la visite d'un lieu commémoratif exige une démarche particulière de la part des visiteur·euse·s. Cette démarche comprend quatre phases : la première consiste à s'instaurer en sujet par la « rupture avec le monde quotidien de telle sorte à entrer dans l'espace du cheminement. » (2006, §8) Le contact matériel avec le lieu espéré correspond à la seconde phase, et la troisième, qui est l'« action essentielle » (2006, §8) de la démarche, concerne l'accession à « une sorte de “monde utopique”, autrement dit un ailleurs que le monde de l'exposition [...] est précisément censé représenter, médiatiser » (Davallon cité dans Trouche, 2006, §8). La dernière phase correspond à l'intégration des informations reçues sur une base personnelle, à l'appropriation subjective de l'expérience.

Cette structuration en différentes étapes est éloquente pour la visite d'un lieu commémoratif, mais aussi pour celle de la lecture de textes qui font naître le lieu « littéraire ». Le concept de la « lecture comme médiation », développé par Bazié (2019) et inspiré des postulats de Hans Robert Jauss (1978) sur l'expérience esthétique liée à la réception d'œuvres, décompose la posture du lectorat placé devant un « texte » ou une « œuvre de violence » (Bazié, 2019) en trois gestes. Le premier, similaire à celui de Trouche, concerne l'instauration en un sujet *autre*. D'abord, l'altérité du lecteur ou de la lectrice vis-à-vis de l'œuvre qu'il ou elle lit correspond déjà à la rencontre entre deux pôles d'altérité : celui du sujet lisant, historiquement situé et ayant ses propres références socioculturelles, et celui de l'œuvre, tout autant située et marquée par des valeurs particulières (Bazié, 2019, p. 105). Ensuite, l'altérité du lectorat s'exprime aussi par le fait d'être étranger à l'événement violent narré. De là découle le deuxième geste, s'établir comme lecteur·rice sensible. Ce geste est nécessaire pour accomplir un investissement affectif avec le texte et prendre conscience de sa propre démarche critique en lien avec la représentation de la violence (Bazié, 2019, p. 111). Enfin, le troisième geste est l'aboutissement de l'instauration de ces postures d'altérité et de sensibilité : il consiste à s'établir en tant que lecteur·rice médiateur·rice, c'est-à-dire à effectuer une médiation entre les valeurs véhiculées par le texte et les nôtres. Cela correspond au

mouvement dans la conscience du lecteur ou de la lectrice qui s'effectue [...] chez Jauss sous la forme d'un jugement – qu'exige dans notre cas l'œuvre de violence – [et qui] se traduit par ce qu'il appelle une adhésion à une position éthique ou une

identification à un code de conduite qu'il qualifie de « norme d'action ». (Bazié, 2019, p. 114)

La médiation se comprend donc comme étant la négociation et l'intégration d'un nouvel horizon d'attente (Jauss, 1978) par le contact avec l'univers violent dont il est question dans le texte. L'adhésion et l'identification sont au cœur de la démarche de médiation dans la mesure où elles permettent de réduire la distance entre le lectorat et le texte de violence, tout en maintenant intacte celle, critique et esthétique, entre la violence et sa représentation.

Ainsi, la démarche du·de la visiteur·euse dans un lieu commémoratif de violence s'apparente à celle du lectorat d'une œuvre de violence, en ce sens qu'elles se structurent toutes deux à travers un positionnement subjectif spécifique qui précède le contact matériel avec le lieu ou le texte. L'accession à un « ailleurs » par l'actualisation de l'expérience (de visite ou de lecture) et la négociation entre son monde propre et celui de la représentation aboutissent finalement à une dimension pragmatique d'intégration personnelle ou collective de nouvelles perceptions et de nouvelles valeurs, qui peuvent modifier l'horizon d'attente. Cette approche liant le texte et le lieu permet d'analyser la fabrique de la mémoire dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* précisément à travers la lecture qui est faite des lieux. Bien que je ne m'arrête pas sur la réception des textes à l'étude, la présence de lecteurs intrinsèques dans les romans légitime la conception de la mémoire de l'esclavage comme effet de lecture.

### 3.3.2 Mises en scène de lectures en médiation

Les premiers lecteurs que je repère dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* sont les narrateurs eux-mêmes. En effet, de par leur volonté d'investir les lieux fondés par le protorécit de l'esclavage, leur activité implique de prime abord une interprétation de ce dernier. Ainsi, l'écriture à laquelle s'adonnent les narrateurs à la suite de leur fréquentation des lieux est avant tout une lecture de ces lieux et de l'histoire de l'esclavage. Ce geste de lecture-écriture implique une posture subjective particulière : les narrateurs se positionnent comme « autre sensible », dans la mesure où le contact avec certains artefacts (les os, la pierre et le cachot) les affecte. Leurs expériences dans les lieux se concluent par une médiation entre leurs univers et l'univers esclavagiste à travers la volonté éthique d'y rendre justice par un travail d'écriture mémorielle.

Le narrateur d'*Un dimanche au cachot* – qui se qualifie lui-même de lecteur – confie par exemple que, « Quand Sylvain m'avait montré le petit édifice, mon cœur avait sauté. Depuis, il gigotait dans ma poitrine. » (UDC, 41) Les cachots provoquent chez le sujet une sensibilité à la violence dont ils ont été le théâtre à l'époque esclavagiste. « Pour ceux qui les avaient croisés, ils restaient à jamais inconnus en suscitant pourtant l'inoubliable malaise, écrit le narrateur. » (UDC, 42) L'altérité radicale de la violence lisible dans ce lieu, à la fois inimaginable et inoubliable, positionne le narrateur dans une distance marquée avec l'horreur du cachot. En effet, au début du roman, il écrit : « Je refuse de décrire ces cachots que les esclavagistes appelaient "effrayants". Ils balisent une ténébreuse mémoire. Ils émergent dans mes livres, juste nommés : ceux qui les ont construits doivent en assumer seuls la damnation. » (UDC, 40) En se dédouanant ainsi de la représentation de l'horreur, il instaure un profond rapport d'altérité avec elle. Bien que cette phrase soit contradictoire avec le reste de sa démarche, qui est de mettre en récit le lieu, elle atteste d'une posture d'altérité sensible vis-à-vis du protorécit de violence. L'expérience de la violence du cachot est alors actualisée à travers une sorte de sidération, une prise de conscience de l'inimaginable de la réclusion, et, tout à la fois, de la nécessité de s'y trouver pour l'expérimenter. Le narrateur écrit :

nul ne peut établir ce qu'a vécu L'Oubliée dans ce cachot, ni ceux qui comme elle s'y étaient consumés ; et ce que j'y vivais, cet instant, était le mien ; ce qu'y vivait Caroline, cet instant, était le sien ; nos instants singuliers ne pouvaient approcher ou signifier, celui de L'Oubliée. Nous pouvions juste, présents dans nos instances, Caroline et moi, épaves dans ce cachot, trembler sur cet inatteignable. (UDC, 109)

L'inatteignable de l'instant vécu par L'Oubliée est pourtant comparable avec les instants singuliers des deux autres personnages, qui sont tout aussi mutuellement inatteignables. Cette identification paradoxale permet donc une implication profonde dans le processus de médiation entendu comme l'adhésion à une position éthique. Dans le cas d'*Un dimanche au cachot*, la portée éthique de l'expérience du lieu – comme du récit – concerne la prise de conscience de l'horreur de l'esclavage et la volonté de la transcender pour participer d'un monde meilleur. Le narrateur, à la fin de sa journée dans le cachot, résume ainsi l'objectif de sa démarche de lecture du lieu/écriture du récit :

Car toute catastrophe nous bouleverse. Toute catastrophe nous plante dans une tragédie qui peut s'impressionner à chacune de nos fibres. [...] Pouvoir désencastrer la catastrophe, la lier à une autre ou d'autres tragédies, ne serait-ce que pouvoir la mettre en mots, en sons, en images, en sensations, en danses ou en grimaces, permet de

l'instituer en un souffle de vent, un limon primordial à partir duquel on peut tout remodeler, reprendre, retravailler... (UDC, 330)

Le fait de reconnaître en la tragédie qu'est l'esclavage d'autres tragédies où la violence a déshumanisé, en plus de les représenter, les exprimer, est salutaire pour l'espoir d'un avenir plus radieux. La possibilité de remodeler, de reprendre et de retravailler le malheur est conditionnelle à sa représentation, et sa réception implique une dimension éthique irréductible.

Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le narrateur-écrivain est aussi un lecteur médiateur du lieu en ce sens où il se positionne en tant qu'autre sensible dès qu'il est mis au courant de l'existence des os et de la pierre. La présence de ces reliques le bouleverse, puisqu'elles témoignent d'un passé violent qui a pourtant laissé une part d'inconnu dans les bois. En effet, comme il est « préoccupé de savoir comment un peuple disparu pouvait nous habiter » (EVHM, 142), sa curiosité est aussi une sensibilité à la violence qui a exterminé les peuples autochtones, toujours palpables de par leur absence. En qualifiant de « pas-comprenable » (EVHM, 145) la matière de la pierre et des os, le narrateur établit sa posture d'altérité vis-à-vis de ce qu'ils représentent : en se confrontant à la violence coloniale – génocidaire ou esclavagiste –, il sait qu'il se heurtera à l'inconnu et à la nécessité d'interpréter. Pourtant, cette interprétation du lieu est essentielle pour enclencher une médiation entre l'univers qu'il renferme et le sien, et entre la violence et la volonté de forger un monde meilleur. Son expérience dans les mornes provoque une identification très forte avec le marron : en effet, la métamorphose narrative qui fait du narrateur homodiégétique un narrateur autodiégétique rend explicite la fusion entre l'écrivain et l'esclave. En prenant son « je », le narrateur devient symboliquement le marron et peut imaginer ce qu'il vit. En fait, la visite des grands-bois où l'esclave serait mort est la condition de cette identification. Le narrateur déclare, durant son excursion : « J'éprouvais ce qu'il avait pu ressentir dans cet endroit, si loin de tout, auprès de cette pierre dont les gravures grisaient toute imagination. » (EVHM, 145) L'interprétation du lieu par l'écriture lui permet d'accéder à un monde nouveau qui engage une volonté commémorative, d'une part avec l'espoir de contrer l'oubli qui plane sur les héros·înes marron·ne·s et de l'autre, avec l'intention de restaurer un imaginaire de l'esclavage qui soit résistant. Le fait que la pierre provoque des visions oniriques, autant chez le vieil homme que le narrateur, atteste de la nécessité du rêve, autrement dit d'un souhait, pour envisager le lieu de violence.

Enfin, la lectrice médiatrice la plus manifeste est sans doute Caroline (en tant qu'auditrice), puisque le récit de violence a sur elle une portée immense : elle sort effectivement de sa réclusion et de son mal-être grâce à l'écoute de l'histoire et à l'identification à L'Oubliée. Le fait, non négligeable, qu'elle se réfugie à l'endroit même où l'on enfermait des esclaves du temps des plantations révèle d'emblée une sensibilité au lieu. La distance entre elle et L'Oubliée s'amenuise à mesure que le récit progresse et que le narrateur relève la déconcertante correspondance entre son personnage et la jeune fille. C'est seulement à la fin du roman que le narrateur mesure l'impact de son récit sur Caroline : « Mon cœur galope car je perçois soudain toute son *intensité*. Elle est là, elle veut vivre, elle porte en elle les sensations et les refus et les orgueils et la folie de L'Oubliée, elle porte l'émoi du visiteur, la tragédie du Maître, et elle regarde avec. » (*UDC*, 308-309, mis en évidence dans l'original.) En s'identifiant avec les personnages du récit, l'enfant peut porter un regard neuf sur son monde : le lien entre son propre malheur et celui de L'Oubliée lui démontre qu'il est possible de se libérer de la souffrance, tout comme l'esclave l'a fait. L'« histoire a fait lever une respiration sur sa blessure, bousculé les limites et les bornes de son ombre geôlière, organisé *une relation* entre l'enfant et elle-même... » (*UDC*, 333, mis en évidence dans l'original.) La relation établie entre Caroline et elle-même est aussi celle établie entre elle et les personnages, et relève d'une posture médiatrice, puisque la distance entre son univers et celui du récit est rétrécie. Le nouvel horizon de vie qui se présente à Caroline à l'écoute de l'histoire témoigne du geste médiateur dans l'appréhension du récit et du lieu.

Sylvain, impressionné par l'impact de l'histoire sur la jeune fille en difficulté, propose à l'écrivain de raconter l'épopée de L'Oubliée aux autres enfants de la Sainte Famille. Leur émerveillement face à l'horreur et à sa transcendance est aussi l'effet d'une lecture médiatrice qui permet de réfléchir aux violences passées par le biais de l'imaginaire et de l'espérance. En somme, les lecteurs médiateurs et les lectrices médiatrices intrinsèques aux œuvres étudiées véhiculent, en utilisant le vocabulaire de Jauss, une « norme d'action » (1978, p. 130) pour le lectorat extrinsèque aux romans. Les personnes qui lisent *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* sont enjointes à emboîter le pas des lecteur·rice·s mis·e·s en scène dans les récits et à envisager l'esclavage dans toute son horreur, de manière non naïve, et de façon à y entrevoir un possible dénouement positif pour l'avenir. Mon intention, par l'analyse de la démarche des lecteur·rice·s intrinsèques aux romans, a surtout été de faire ressortir la similarité entre le texte et le lieu de

violence en tant que dispositifs mémoriels. La lecture d'une œuvre de violence exige, tout comme la visite de sites commémoratifs, une posture éthique et esthétique particulière afin d'interpréter le monde qui est représenté selon les normes qu'il véhicule. En fait, ce monde représenté n'acquiert réellement son sens que lorsqu'il est actualisé par une lecture en médiation, c'est-à-dire que « le lieu de violence ou de crime apparaît concomitamment avec l'acte de lecture. » (Bazié, 2019, p. 98) Le lieu devient alors littéraire, actualisé par le geste médiateur. L'étude du passage entre le caractère monumental du lieu commémoratif et le caractère monumentaire du récit de violence achèvera de dévoiler la transposition entre le lieu topographique et le lieu littéraire qui est à l'œuvre dans les textes à l'étude.

### 3.3.3 Du monumental au monumentaire

Le monument, dans sa définition et son étymologie, a d'emblée une vocation mémorielle de par sa fonction de consécration d'un souvenir (Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012). En tant qu'ouvrage d'architecture ou sculpture, le monument occupe l'espace public et oriente la mémoire collective avec la célébration d'un événement passé. Dominique Trouche, dans une étude sur les monuments aux morts de la Seconde Guerre mondiale (2016), définit le monumental par le biais du caractère volumétrique d'« un monument apparaissant comme lourd, imposant, dont la masse est significative et imprime dans l'espace sa présence. » (2016, p. 114) Bien que les lieux mis en scène dans les romans ne sont pas des monuments érigés consciemment pour occuper une fonction commémorative et qu'ils n'évoquent pas le monumental entendu comme masse grandiose et solennelle, ils témoignent tout de même d'une présence significative dans l'espace : la pierre caraïbe est « immense », « tassée, compacte, pleine d'elle-même » (*EVHM*, 125), et la ruine du cachot esclavagiste « avale » (*UDC*, 36, 45) les sujets qui s'y approchent, en faisant disparaître l'entour. Leur fonction d'embrasseur de mémoire est dévoilée par leur description : le « bloc immémorial » (*EVHM*, 126) qu'est la pierre catalyse la mémoire des peuples qui l'ont côtoyée, et les cachots « anciens » (*UDC*, 40) « balisent une ténébreuse mémoire. » (*UDC*, 41) La notion de monumental devient surtout pertinente pour les aborder dans la mesure où Trouche relève une transformation du caractère monumental à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Elle remarque que la grandeur, la solidité et la masse imposante du monumental est investie de façon plus symbolique que matérielle dans l'érection des monuments. Le glissement de la verticalité à l'horizontalité, l'apparition de « fractures » (Trouche, 2016, p. 120) sur la masse monumentale, la

disparition du monumental par son édification sous terre et finalement la projection imagée de celui-ci sont les transformations qu'elle note et qui démontrent les « bouleversements subis par le monde de l'art sur la représentation. » (Trouche, 2016, p. 130)

Ces métamorphoses du monumental, qui témoignent d'une portée symbolique importante dans la représentation mémorielle des morts, permettent de réfléchir au monument non plus uniquement comme édification massive dans l'espace public. Spécifiquement, la dernière transformation du monumental, sa disparition architecturale où le symbolique devient la matière principale, implique un travail de projection de la part des observateur·rice·s pour la dotation du sens. Ainsi, si le cachot et la pierre ne sont pas des monuments – puisque leur édification ne découle pas d'une volonté de mémoire consciente et postérieure à l'événement qu'ils racontent –, leur signification symbolique s'acquiert de la même manière que la projection imagée du monumental. La dotation du sens mémoriel s'effectue par l'entremise d'un travail d'investissement symbolique qui donne une dimension monumentale à ces éléments qui au départ ne la portaient pas. Le cachot esclavagiste et la pierre caraïbe deviennent alors des « preuves » du passé historique de l'île et de la violence vécue sur ce lieu.

Cette notion de preuve attribuée à des masses monumentales résistant au passage du temps et acquérant leur signification par un travail d'interprétation rappelle la remise en question de la distinction entre le document et le monument proposée par Jacques Le Goff (1978). En retraçant la distinction fonctionnelle entre ces deux notions dans la démarche historiographique, Le Goff relève que le monument a été considéré comme un héritage du passé pour faire mémoire, alors que le document a été utilisé par l'historien·ne comme matériau pour constituer l'ancrage factuel d'une explication rétroactive. Le monument a donc une dimension intentionnelle et édifiante puisqu'il anticipe le souvenir futur, tandis que le document possède une objectivité permettant d'interpréter de façon positiviste le passé. En rejetant l'objectivité du document, Le Goff rappelle que celui-ci

n'est jamais innocent. Il est le résultat avant tout d'un montage, conscient ou inconscient, de l'histoire, de la société qui l'a produit, mais aussi des époques successives pendant lesquelles il a continué à vivre, peut-être oublié, pendant lesquelles il a continué à être manipulé, peut-être en silence. Le document est une chose qui reste, qui dure et le témoignage, l'enseignement qu'il porte doivent être avant tout analysés en démystifiant leur signification apparente. Le document est monument. Il est le résultat de l'effort des sociétés historiques pour imposer – volontairement ou

involontairement – telle image d’elles-mêmes au futur. (1978, p. 38, traduction libre citée dans Di Liberti, 2013, §27)

Le document comporte alors la même dimension prospective et intentionnelle que le monument, puisqu’il est manipulé et interprété, et c’est dans cette mesure que Le Goff propose de penser les deux notions dans une perspective conjointe. Le monument, comme le document, sont les héritages des sociétés historiques qui ont comme objectif de produire une mémoire pour la postérité. Pourtant, tous deux englobent aussi le domaine de la réception, puisque le mouvement rétrospectif qu’ils permettent se fait à partir de leur interprétation et de leur actualisation.

Ce détour par la réflexion de Le Goff pour l’analyse des lieux de violence dans *L’esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* vise à comprendre les lieux autant dans leur dimension monumentale, comme édifications commémoratives symboliques, que documentaire, comme preuve des violences passées devant être interprétées. La notion de document-monument permet de mettre en évidence le pôle réceptionnel des lieux mis en scène. Ces « preuves » de la violence génocidaire et esclavagiste ne peuvent l’être que si elles sont interprétées comme telles, et la « charge mémorielle » qu’elles portent n’est pas innée. Au contraire, la signification commémorative leur est attribuée à travers un dispositif herméneutique. En effet, c’est en touchant la pierre et en percevant ses inscriptions anciennes que l’esclave vieil homme peut la relier aux peuples autochtones qui l’ont précédé. Le geste herméneutique est littéralement symbolisé par le toucher, qui est d’ailleurs le titre d’un poème disséminé en exergue de chacun des chapitres du livre, comme pour guider la démarche mémorielle. Dans le même ordre d’idée, le cachot est compris comme cachot lorsque le narrateur découvre un objet qu’il « cr[oit] reconnaître » (UDC, 40) comme étant un cadenas. Cette trouvaille permet d’attester la fonction réclusive de la voûte et d’y lier l’histoire des tortures esclavagistes. La fiabilité défaillante de la découverte de la pierre – le narrateur ne confirme jamais qu’il a suivi dans la forêt l’homme qui souhaitait la lui montrer, et s’ils ont ensemble trouvé la relique<sup>43</sup> – et la non-authentification de la ruine comme cachot esclavagiste attestent de la primauté de l’acte interprétatif pour la fabrique de la mémoire.

---

<sup>43</sup> Cf. *EVHM*, 142-143, cité dans ce mémoire au f. 58.

Le caractère « réel » des lieux est progressivement escamoté par leur constitution littéraire, dans le spectre allant de la création à la réception.

La notion de document-monument est en somme très intéressante pour la compréhension des lieux dans les romans à l'étude, puisqu'elle fusionne les données textuelles associées au documentaire et les données édicatrices associées au monumental. Dans le contexte d'une *écriture* du lieu, le concept de Le Goff permet d'appréhender comme document-monument le texte où sont édifiés littérairement des lieux mémoriels, puisque même si la trace écrite se substitue au monument, l'interprétation l'édifie symboliquement. En effet, si la dimension édicatrice du monumental est présente dans les lieux mis en scène dans les textes, c'est davantage sur son expression symbolique et figurative qu'il faut insister puisque leur matérialité est en fin de compte textuelle et prend forme par la narrativité. Le geste d'investissement symbolique impliqué par la « projection imagée » (Trouche, 2016) du monumental rejoint le pôle réceptionnel mis de l'avant par le document-monument. Penser la figuration littéraire du lieu de violence à l'aune de la notion de document-monument permet de modéliser le double caractère du texte comme document, en ce qu'il a de scripturaire, et comme monument, en ce qu'il a de monumentaire.

C'est précisément à partir de cette concomitance entre le document et le monument que Renaud Dulong étudie et réhabilite la fonction monumentaire de textes thématissant la violence. L'analyse que fait le sociologue de la dimension monumentaire dans certains discours textuels concerne le témoignage historique, en ce qu'il diffère du témoignage « ordinaire ou judiciaire » (2002, p. 180). Les témoignages historiques sont incarnés dans les récits qu'ont faits les survivant·e·s de violence historique et le corpus que Dulong étudie comprend des récits testimoniaux de la Shoah. Selon lui, la différence principale qu'apporte le témoignage historique par rapport aux autres types de témoignage est la convocation d'une dimension éthique permise par le regard à la fois rétrospectif et prospectif du discours – le « mouvement réflexif entamé par le témoin » (2002, p. 197) –, qui permet conséquemment l'implication de la sensibilité du lectorat. La dimension éthique mise en branle par ces témoignages correspond à la fonction monumentaire des textes. Dulong reprend la division fonctionnelle qu'effectue le médiéviste Paul Zumthor entre la fonction communicationnelle et la fonction édicatrice dans le langage des textes anciens afin d'exprimer l'idée d'une langue monumentaire qui caractérise « une tension interne manifestant, dans des modalités discursives plurielles, l'intention de transcender l'expérience de la réalité par la dotation

d'un sens. » (2002, p. 183) Le monumentaire permet, autrement dit, d'attribuer au texte littéraire la fonction d'édification habituellement réservée au monument. Il se déploie dans ce qui

excède la relation des faits, ouvre à la signification de l'événement et interpelle le lecteur dans son rapport à ce qui s'est passé. Le témoin exprime la nécessité de dire plus que des faits, sa déposition se veut l'écho du traumatisme de l'événement, elle se double d'une réflexion transcendant les limites d'une expérience personnelle, prenant en charge la voix ou la mémoire des disparus. Au-delà d'une information sur les faits, le lecteur est alors interpellé sur sa compréhension de l'événement, au moins sur sa conscience de l'énormité de ce qui s'y est passé. (2002, p. 183)

La volonté de transcender l'événement qui est l'objet du témoignage caractérise le monumentaire. L'édification d'un sens, à partir de la narration d'une violence qui à première vue n'en a pas, est possible par la jonction monumentaire entre le droit de transmettre une expérience vécue et la compétence de juger le monde présent (2002, p. 194). Ainsi, le monumentaire, s'il se concentre davantage sur les tensions lisibles dans le langage utilisé, engage aussi une dimension réceptive et médiatrice puisqu'il amène le lectorat dans une réflexion sur son propre rapport à l'événement narré, à l'horreur qu'il a engendrée et à la nécessité d'en prendre compte pour envisager le présent et préparer l'avenir.

Bien que le sociologue prête son concept à l'écriture testimoniale produite par des personnes ayant vécu une violence historique, la tension monumentaire peut malgré cela guider la lecture de textes de fiction lorsqu'ils représentent une telle violence. Dans le cas précis des textes chamoisiens, le monumentaire est d'autant plus pertinent qu'il permet de guider une réception éthique des lieux/récits de violence. La signification des lieux dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*, si elle s'ancre au niveau diégétique dans une configuration topographique du monumental, prend finalement toute son ampleur dans la fonction monumentaire qu'elle porte. Le sens qui est attribué au cachot et à la pierre caraïbe transcende leur caractère fictif, en incitant le lectorat – qui est lui-même mis en scène dans les romans – « à se porter au-delà de la narration, pour accéder à ce plan de manifestation de la vérité qui est vertical par rapport à celui du récit. » (Dulong, 2002, p. 194) L'authenticité des lieux importe peu, puisque la fonction monumentaire permet de prioriser la dimension éthique plutôt que factuelle de leur représentation, dans le but de susciter l'implication sensible du lectorat.

Le monumentaire est lisible dans cette volonté de transcender le récit narré par l'élaboration d'un sens « ultime » (Dulong, 2002, p. 196), outrepassant les péripéties mises en scène. Par exemple, le fait que la narration des deux romans soit entrecoupée par de nombreuses digressions métalittéraires problématisant le rôle de la littérature dans la fabrique mémorielle de l'esclavage<sup>44</sup> témoigne de la portée monumentaire des textes, en ce qu'ils tentent d'établir un pan de vérité (littéraire) perpendiculaire au récit. L'espoir que le récit transcende le temps et produise une réflexion critique sur l'oppression raciale est illustré dans le bouleversement vécu par le maître suite au marronnage de l'esclave et à l'échec de son molosse : « En lui, maintenant, s'ébrouaient d'autres espaces qu'il n'emprunterait peut-être jamais, mais que ses enfants, dans quelques générations, un jour sans doute, au plein éclat de leur pureté et leur force légitime – c'était à espérer –, entreprendraient comme on aborde le premier doute. » (*EVHM*, 138) L'espérance que le marronnage du vieillard sème une possible remise en question de la suprématie blanche – même si elle se produit durant plusieurs générations – relève d'une écriture monumentaire puisqu'elle établit une volonté de renouvellement de l'horizon de vie des protagonistes et par extension, du lectorat.

L'acceptation et la valorisation de l'inimaginable traduit également une tension monumentaire dans les textes, puisqu'elles démontrent une sorte d'expression inatteignable par la représentation ou par le discours, de l'expérience de la violence esclavagiste et de ses réminiscences. En s'adressant à l'écrivain en lui, le narrateur lui rappelle qu'il ne peut *tout* représenter, « [c]ar L'Oubliée comme Caroline, et moi-même, vivions un impossible ; il n'y avait rien à passer, à dépasser, ni marche ni démarche, ni déplacement ni remplacement : juste un impossible cheminement... dans l'impossible. » (*UDC*, 110) Cette construction hyperbolique dit le caractère unimaginable de l'expérience du cachot, l'opacité de ce qu'on peut y vivre et l'impossibilité de comparer les différents vécus. Pourtant, cette traversée impossible de l'impossible donne un caractère monumentaire au texte puisqu'elle convoque les problématiques éthiques de la représentation de la violence et interpelle le lectorat à travers une réflexion à cet effet. Cet extrait, en laissant « vide » l'expérience du cachot, permet à la lecture de « combler » cette interruption et de s'impliquer,

---

<sup>44</sup> Cf. chapitre 1, partie 1.3, sur le discours métalittéraire. Je remarque que Dulong fait aussi référence au geste métalittéraire, bien qu'il le qualifie différemment, lorsqu'il analyse le texte de Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés* (1989). Il le définit comme « essai de méta-communication » puisqu'on peut le lire « comme un commentaire du témoignage de 1947, comme son mode d'emploi » (2002, p. 194). Selon lui, « l'intention d'investir l'écriture par ce qui la légitime » (2002, p. 194) traduit une tension monumentaire, parce qu'elle enclenche une réflexion sur les conditions mêmes d'émergence et de réception du témoignage.

précisément, dans la représentation, en imaginant ce qu'a pu être l'atmosphère mortifère de l'esclavage et de ses tortures.

La notion de document-monument de Le Goff a permis, en somme, de relever le caractère commémoratif, mais surtout documentaire du monument légué à la postérité par les sociétés historiques. Dans le contexte d'une écriture littéraire thématissant le lieu de violence d'abord à partir de sa dimension monumentale – de par leur localisation topographique et leur portée mémorielle clairement édifiées –, considérer la trace écrite en tant que monument permet de déplacer la question du monumental vers celle du monumentaire. Le fait que les lieux dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* soient des « projections imagées » (Trouche, 2006) (ou textuelles) du monumental les positionne dans le domaine de la représentation plutôt que l'édification. En me concentrant alors sur le caractère monumentaire des textes, davantage que sur le caractère monumental des lieux représentés, j'ai pu examiner la manière dont les récits engendrent une transcendance de l'expérience racontée par l'ouverture des significations éthiques et esthétiques des lieux. Ceux-ci, non plus considérés à partir du monumental, doivent être appréhendés à travers leur dimension monumentaire qui érige la mémoire de l'esclavage comme effet d'une lecture médiatrice. La dimension monumentaire des romans démontre en fin de compte le caractère littéraire des lieux, puisque l'on insiste, avec cette dernière, sur ce que le témoignage (par extension, la narration des événements) fait saillir dans la représentation de la violence, c'est-à-dire l'expérience éthique et esthétique qu'elle procure.

### 3.4 Conclusion

Le dernier chapitre du mémoire avait comme objectif de démontrer le lien qui unit l'écriture et la lecture des lieux de violence dans les romans de Chamoiseau à l'étude. *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*, en plus d'organiser leurs univers diégétiques autour de lieux incarnant la violence esclavagiste, s'érigent eux-mêmes comme lieux d'actualisation mémorielle de cette violence. Ainsi, non seulement l'écriture des récits d'esclavage est un devoir de mémoire, mais leur lecture l'est aussi (Bazié, 2019, p. 102). Ce parcours, de l'écriture à la lecture du lieu, a commencé par la théorisation du lieu de violence comme porteur d'un protorécit auquel on se confronte lorsque l'on crée une fiction à son sujet. La narrativité inhérente au lieu de violence et à ses sémiotisations postérieures est lisible dans les textes étudiés, d'abord dans la volonté des

narrateurs de transmettre les récits d'esclaves résistants à partir de lieux spécifiques, mais aussi dans l'inscription, dans ces mêmes lieux, de différents récits et types de violence, témoignant de différentes époques. La superposition des récits de violence dans les lieux consacrés de la mémoire de l'esclavage leur confère une portée commémorative plus complexe, en ce sens que l'accumulation des récits témoigne d'une continuité de la violence, sous différentes formes, dans la rupture événementielle et historique.

Cette première appréhension du lieu par son fondement narratif permet alors de considérer le texte littéraire lui-même comme lieu. La transposition du topographique vers le littéraire s'effectue d'une part grâce à la similarité entre l'effet que produit la visite d'un site commémoratif de violence et la lecture d'une œuvre la thématissant. En effet, une attention aux lectures spécifiques exigées par les récits de violence démontre que le texte requiert, comme un véritable lieu de mémoire, une posture de lecture spécifique afin de faire la médiation entre un monde en souffrance – celui de l'œuvre – et un autre, porté par l'espoir de son adoucissement. Cette lecture médiatrice, qui nécessite un positionnement subjectif d'altérité sensible, est incarnée dans les romans par les narrateurs et Caroline et apparaît comme le geste essentiel du travail de mémoire. La remémoration de l'esclavage ne gît pas dans les lieux représentés, mais est plutôt l'effet d'une lecture de ces lieux, autrement dit, des récits qui les fondent.

Le déplacement du lieu topographique vers le lieu littéraire s'effectue d'autre part par le passage du monumental au monumentaire dans l'appréhension du lieu. Si on peut considérer au premier abord le cachot et les mornes à partir de leur présence monumentale dans l'espace, il faut surtout les penser à l'intérieur même du dispositif textuel des romans. Ils revêtent alors une forme symbolique qui doit être appréhendée par la tension monumentaire lisible dans les lieux mis en récit. Celle-ci permet de transcender la violence de l'événement par l'édification d'un sens qui surplombe le récit et qui engage conséquemment une considération éthique et esthétique de l'esclavage.

Dans les romans à l'étude, le lieu littéraire acquiert finalement une primauté vis-à-vis du lieu topographique, puisqu'il relève de la fiction et qu'il peut ainsi exploiter l'imaginaire pour exister. Ainsi, le narrateur d'*Un dimanche au cachot* souligne que son écriture littéraire s'enrichit davantage de son exploration imaginative du cachot que de son contact réel avec lui :

L'expérience directe ne vaut rien pour l'Écrire : elle cache le plus précieux de l'existence qui souvent ne s'accorde qu'aux fabulations expérimentales. J'avais donc vu les cachots de loin, jamais entré dedans, touché à peine, juste capté leur existence pour, un jour, être capable de l'explorer à l'infini : agrandir ce qu'ils sont, tenter de les comprendre, et de les exorciser... (*UDC*, 42)

Même si le roman tout entier est basé sur l'immersion du narrateur dans le cachot, cette affirmation nous démontre que l'imagination littéraire est aussi puissante que l'expérience directe du lieu pour en rendre compte. Plus encore, l'expérience directe risque d'occulter les possibilités des « fabulations expérimentales » du cachot, plus fécondes et permettant de s'immerger complètement dans l'univers esclavagiste pour l'exorciser. Ce sont donc réellement les textes littéraires à l'étude, plus que le cachot ou les grands-bois, qui apparaissent comme les lieux de la mémoire de l'esclavage laissés à la postérité qui, elle, l'actualise. En conclusion, le lieu de violence prend la forme, avec la transposition du topographique au littéraire, d'un dispositif narratif dont l'effet mémoriel est actualisé par une lecture médiatrice de la dimension monumentaire des récits.

## CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire a été de mettre en lumière les procédés littéraires à l'œuvre pour la fabrique mémorielle de l'esclavage dans deux romans marrons de Patrick Chamoiseau. En partant du constat de la démarche spécifiquement littéraire des narrateurs de *L'esclave vieil homme et le molosse* et d'*Un dimanche au cachot*, j'ai voulu interroger la capacité du discours romanesque à enclencher un travail de mémoire relatif à la violence esclavagiste et spécifier ainsi les particularités d'une poétique mémorielle chamoisienne. L'analyse, construite autour de trois axes principaux – les aspects narratifs, esthétiques et interprétatifs qui participent de la fabrique mémorielle de l'esclavage – a démontré la complexe et nécessaire intrication des dimensions critique et éthique dans la représentation littéraire de la violence et des processus de sa remémoration. La mémoire de l'esclavage qui se dégage des textes chamoisiens à l'étude procède en somme de l'intersection entre les dispositifs littéraires (ici narratifs et esthétiques) mis en œuvre par une écriture mémorielle et l'effort interprétatif d'un·e lecteur·rice qui adopte une posture critico-éthique spécifique pour sa réception.

La structure narrative enchâssée des deux romans, donnant lieu à une énonciation éclatée et polyphonique ainsi qu'à une redéfinition de l'expérience temporelle, engage une problématisation du rôle transmissif et mémoriel que joue le récit. En fait, cet enjeu se révèle à travers le discours des narrateurs, qui se présente alors comme un appareil discursif métalittéraire. Celui-ci accorde à la fiction, et plus largement à la littérature, la capacité, et même la responsabilité d'engager des processus mémoriels pour commémorer la violence esclavagiste. Loin de proposer une vision injonctive du passé, le discours métalittéraire pointe surtout vers la puissance de l'imaginaire pour représenter l'époque plantationnaire, puisque cette dernière est aux prises avec les écueils de l'inconnaissable. La littérature acquiert alors, à travers les commentaires métalittéraires, un statut privilégié dans la remémoration de la violence, parce qu'elle n'est pas basée sur des principes positivistes pour représenter le passé, mais bien sur la liberté imaginative.

La mémoire de l'esclavage, reposant ainsi sur le pouvoir de la littérature à imaginer le passé et à en proposer des interprétations, se construit à travers les principes esthétiques du clair-obscur. Ceux-ci, s'inscrivant en filiation au droit à l'opacité glissantien, opèrent un renversement entre la

transparence et l'opacité, autant sur le plan thématique (comme stratégie identitaire résistante) que formel (comme exhibition d'une poétique de réenchantement), et produisent un effet oxymorique qui valorise le caractère plurivoque de la mémoire de l'esclavage. Celle-ci véhicule alors une vision nuancée du passé, où le clair-obscur complexifie la compréhension de l'esclavage, plutôt que de l'élucider. L'esthétique du clair-obscur confère finalement une fonction philosophique à la poétique mémorielle de Chamoiseau, en mêlant à l'atrocité esclavagiste l'émerveille que suppose sa remémoration pour envisager le monde de manière consciente.

Si les principes discursifs permettant l'énonciation d'un commentaire métalittéraire découlent d'une approche narrativiste, et les principes oxymoriques du clair-obscur, d'une perspective esthétique, l'analyse interprétative permet quant à elle d'appréhender la fonction mémorielle des lieux et des récits qui les fondent à travers leur écriture et leur lecture. En effet, l'organisation diégétique des romans, faite à partir des lieux incarnant la violence esclavagiste, fait saillir leur fonctionnement proprement narratif. En portant en eux les récits préexistants de l'esclavage, ces lieux sont d'abord des lieux d'interprétation qui enclenchent les réécritures des narrateurs. Ainsi, nous sommes amené·e·s à considérer la fonction mémorielle des lieux non pas dans leur valeur monumentale au sens topographique, mais bien dans leurs dimensions narrative et monumentaire, en ce qu'ils transcendent l'expérience fictive à travers la construction d'un sens et l'orientation d'une réception éthique. Les récits, en tant que dispositifs similaires aux lieux de violence, exigent une démarche de lecture à la fois critique et éthique afin de faire la médiation entre l'univers tragique qu'ils représentent et la possibilité de lui rendre hommage.

Il ressort finalement de ces trois axes d'analyse que la poétique, entendue spécifiquement ici comme l'ensemble des procédés narratifs, esthétiques et interprétatifs en jeu dans les textes, prévaut pour appréhender la problématique mémorielle qui caractérise la violence esclavagiste. La mémoire, comme phénomène de représentation, convoque aussi ses problématiques, en ce qu'elle est médiatisée. Ainsi, lorsqu'elle concerne la remémoration de tragédies, elle se doit de faire face à l'inimaginable et d'engager une posture esthétique-éthique pour le concevoir. La mise en valeur d'une vision poétique de l'esclavage est alors la pierre angulaire du travail de mémoire qui est entrepris dans *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*, puisqu'elle permet de mettre en cause le système esclavagiste précisément par l'entremise de l'imaginaire et de la liberté.

L'importance d'une sensibilité poétique pour envisager le monde se renforce lorsque l'on met en perspective le projet littéraire esquissé dans *Écrire en pays dominé* – qui valorise la création déliée de la crainte de l'improbable ou de l'in vraisemblable et célébrant les nuances, l'ouverture à l'imaginaire, l'incertitude et la découverte – avec les deux romans à l'étude. Les réflexions poétiques en incubation dans *Écrire en pays dominé* sont alors mises en pratique dans les deux textes de fictions, créant alors un triptyque où l'imaginaire poétique est la clé de voûte d'un projet mémoriel qui concentre l'ambivalence et l'imprévisible d'un rapport au monde complexe qui mêle le clair et l'obscur, le passé et le présent, la désolation et l'émerveille, la totalité et la diversité. Comme le suggère Chancé (2013, §35), la question laissée en suspend dans les trois textes, « le monde a-t-il une intention? », semble alors être une invitation à envisager l'intention *poétique*, pour paraphraser Glissant, comme l'ultime gardienne d'une présence au monde consciente des horreurs perpétrées et résolue à les transcender. La poétique mémorielle chamoisienne s'arme alors de cette volonté d'instiller un souffle poétique dans la remémoration douloureuse, mais nécessaire, de la violence esclavagiste. L'imaginaire poétique, lorsque l'on s'ouvre à ses possibilités, devient un outil pour envisager l'inimaginable de la violence coloniale et pour réenchanter le monde grâce aux expériences sensibles que permettent l'écriture et la lecture.

Cette valorisation d'une dimension poétique dans l'appréhension du monde et de soi-même n'est d'ailleurs pas nouvelle. Elle rappelle les mots de Glissant, dans *Poétique de la Relation*, pour qui l'imaginaire est à la racine d'une complexification de notre rapport au monde et constitue, de par sa capacité de diffraction et de convergence, une connaissance poétique sur lui. « Mais en vérité, seul l'imaginaire humain n'est pas contaminable par ses objets. Parce que, seul, il les diversifie infiniment, les ramenant pourtant à tout éclat d'unité. Le dernier moment de la connaissance est toujours une poétique, écrit-il. » (1990, p. 154) Cette nécessaire connaissance poétique du monde avait aussi été effleurée par Chamoiseau et ses cosignataires dans *l'Éloge de la créolité* en tant que stratégie identitaire, lorsqu'ils écrivent que « Seule la connaissance poétique, la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref, la connaissance artistique, pourra nous déceler, nous percevoir, nous ramener évanescents aux réanimations de la conscience. » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p. 38) La sensibilité à des principes poétiques est alors conditionnelle à une conception du monde et de la violence consciente et complexe.

La poétique mémorielle chamoisienne se construit en somme sur les principes émancipateurs d'un imaginaire délié de la domination coloniale et esclavagiste, mais aussi, de façon plus abstraite, de celle relevant de la certitude et de l'univocité. En célébrant l'incertain et l'improbable, les œuvres proposent une appréhension de l'esclavage ouverte à la pluralité de ses significations et à l'invérifiable de ses récits. Pourtant, l'exposition des principes de cette poétique, notamment à travers le discours métalittéraire et l'esthétique du clair-obscur, si elle se veut libératrice et ouverte à l'ambiguïté de l'opacité, se présente dans les textes de manière parfois prescriptive. Comme le souligne Valeria Liljestrom, la poétique de Chamoiseau se retourne contre elle-même lorsqu'elle s'énonce explicitement et avec insistance (2015, f. 107-108). Le commentaire, en reprenant clairement ce que fait le texte, se présente alors comme une « grille de lecture » (2015, f. 107) qui peut porter atteinte à la liberté du lectorat, contrevenant ainsi à ce que l'auteur tente d'introniser.

Il n'en demeure pas moins que *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot* soumettent les lecteur·rice·s à un travail de mémoire lié à l'esclavage qui s'articule à travers les principes d'une poétique. Les résultats de l'analyse du troisième chapitre, concernant la connivence entre le lieu topographique monumental et le lieu littéraire monumentaire, sont sans doute les plus pertinents pour penser le travail de mémoire en lien avec la littérature, dans la mesure où ils proposent de l'appréhender à l'aune des théories de la lecture et de la réception. Un approfondissement de cette problématique pourrait s'avérer fécond et novateur, puisqu'il impliquerait de considérer non pas uniquement la mémoire en tant que phénomène esquissé à travers la poétique des récits, mais aussi à travers l'effet de lecture que ceux-ci procurent.

## BIBLIOGRAPHIE

### a) Corpus étudié

#### Corpus primaire

Chamoiseau, Patrick (2007), *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 355 p.

—— (1997), *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 146 p.

#### Corpus secondaire

—— (2023), *Faire-Pays. Éloge de la responsabilisation*, Ducos, Le Teneur, 124 p.

—— (2022), *Le vent du nord dans les fougères glacées*, Paris, Seuil, 330 p.

—— et Édouard Glissant (2021), *Manifestes*, Paris, Institut du Tout-Monde/La Découverte, 165 p.

—— (2021), *Le conteur, la nuit et le panier*, Paris, Seuil, 272 p.

—— (2017), *Frère migrants*, Paris, Seuil, 144 p.

—— (2016), *La matière de l'absence*, Paris, Seuil, 372 p.

—— (2012), *L'empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, 255 p.

—— et Ianna Andréadis (ill.) (2011), *Le papillon et la lumière*, Paris, Philippe Rey, 109 p.

—— (2010), « De la mémoire obscure à la mémoire consciente », *Le déshumain grandiose*, Paris, Gallimard, 22 p.

—— *et al.* (2009), *Manifeste pour les « produits » de haute nécessité*, Paris, Galaade Éditions/Institut du Tout-Monde, 14 p.

—— et Édouard Glissant (2009), *L'intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*, Paris, Galaade Éditions/Institut du Tout-Monde, 57 p.

—— (2009), *Les neuf consciences du Malfini*, Paris, Gallimard, 256 p.

—— et Édouard Glissant (2007), *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi?*, Paris, Galaade Éditions/Institut du Tout-Monde, 26 p.

—— ([2006] 2005), *Une enfance créole III. À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, 304 p.

—— (2002), *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 868 p.

—— (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 316 p.

- et Rodolphe Hammadi (1994), *Guyane : Traces-mémoires du bagne*, Paris, Caisse Nationale des Documents Historiques, 114 p.
- ([1994] 1996), *Une enfance créole II. Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, 202 p.
- (1992), *Texaco*, Paris, Gallimard, 497 p.
- ([1990] 1996), *Une enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, Gallimard, 192 p.
- (1988), *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 243 p.
- (1986 et 1988), *Chronique des sept misères* suivi de *Paroles de djobeurs*, Paris, Gallimard, 279 p.

#### **b) Travaux critiques sur l'œuvre de Patrick Chamoiseau**

- Auzas, Noémie (2009), *Chamoiseau ou les voix de Babel. De l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 301 p.
- Barbeau Bergeron, Gabrielle (2020), « Poétique du lieu dans *Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau », Département de littérature, théâtre et cinéma, Université Laval, 90 f.
- Barjon, Béatrice (2002), « Le temps sacré dans *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau », dans Jean-François Durand (dir.), *L'écriture et le sacré. Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, p. 183-202.
- Bessière, Jean (1995), « Patrick Chamoiseau et les récits de l'inédit. Poétique explicite, poétique implicite », dans Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht (dir.), *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », p. 279-292.
- Bojsen, Heidi (2002), « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n° 302, p. 230-242.
- Boucher, James (2019), « Radical Animism and the Geontological: An Ecocritical Reading of Patrick Chamoiseau's *Le vieil homme esclave et le molosse* [sic] », *Alternative Francophone*, vol. 2, n° 4, p. 42-60.
- Bruyère, Vincent (2007), « *Ossa Loquuntur!* : Sur une impression caribéenne », *Esprit Créateur*, vol. 47, n° 3, p. 155-167.
- Cailler, Bernadette (2012), « Le personnage historique en littérature antillaise : la question du genre (Delgrès, Schœlcher, L'Oubliée) », *Études littéraires*, vol. 43, n° 1, p. 117-133.
- (2011), « Palimpseste et métafiction historiographique : une lecture d'*Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau », *Œuvres et Critiques*, vol. XXXVI, n° 2, p. 57-66.
- Champagnat, Pauline (2022), « Mémoires marginales et contre-récits : Patrick Chamoiseau et Conceição Evaristo », *Revista Criação & Crítica*, n° 32, p. 111-124.

- Chancé, Dominique (2013), « Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau. Construire un paradigme antillais », dans Lise Gauvin *et al.*, *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécriture*, Lyon, ENS Éditions, p. 175-188.
- (2010), *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 386 p.
- (2003), « De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque? », *Modern Language Notes*, vol. 118, n° 4, p. 867-894.
- (2000), *L'Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 232 p.
- Chinien, Savrina Pevadee (2009), « L'art de l'“écrire” chez Patrick Chamoiseau », *Présence Francophone : Revue Internationale de Langue et de Littérature*, vol. 73, n° 1, p. 36-45.
- Chivallon, Christine (1996), « Éloge de la “spatialité” : conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau », *Espace géographique*, vol. 25, n° 2, p. 113-125.
- Crainic, Corina (2020), « D'une conscience du désastre à la poétique du réenchantement : *Biblique des derniers gestes*, *Écrire en pays dominé*, *Un dimanche au cachot* et *Les neuf consciences du Malfini* de Patrick Chamoiseau », *Francophonies d'Amérique*, n° 49, p. 57-85.
- Curtius, Anny Dominique (1995), « “Poétique forcée” et “poétique naturelle” dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », dans Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht (dir.), *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », p. 293-299.
- Danroc, Gilles (2002), « Métissage d'écriture et de sacré dans la Caraïbe francophone, Glissant, Chamoiseau », dans Jean-François Durand (dir.), *L'écriture et le sacré. Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, p. 235-245.
- Famin, Victoria (2008), « *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau, ou l'appropriation de la théorie d'Édouard Glissant », *Cahiers ERTA*, n° 1, p. 97-104.
- Faulkner, Morgan (2014), « Métatextualité et idée du romanesque dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, Ken Bugul et Marie NDiaye », thèse de doctorat, Département des littératures, Université Laval, 393 f.
- Figueiredo, Euridice (2018), « Brésil et Antilles : la littérature comme archive de l'esclavage », dans Zila Bernd, Patrick Imbert et Rita Olivieri-Godet (dir.), *Espaces et littératures des Amériques : mutation, complémentarité, partage*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Americana », p. 283-304.

- (1993), « La Réécriture de l'Histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago », *Études Littéraires*, vol. 25, n° 3, p. 27-38.
- Garraway, Doris Lorraine (2006), « Towards a Creole Myth of Origin : Narrative, Foundation and Eschatology in Patrick Chamoiseau's *L'esclave vieil homme et le molosse* », *Callaloo*, vol. 29, n° 1, p. 151-167.
- Gauvin, Lise (2007), « *Autor in fabula* : les contre-notes de Patrick Chamoiseau », dans *Écrire pour qui? L'écrivain francophone et son public*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », p. 39-49.
- Guérin, Geneviève (2009), « De *Solibo Magnifique* à *Biblique des derniers gestes*. Esquisse d'une poétique chamoisienne », mémoire de maîtrise, Département des Littératures, Université Laval, 118 f.
- Hél-Bongo, Olga (2011), « Quand le roman se veut essai : la traversée du métatexte dans l'œuvre romanesque de Abdelkébir Khatibi, Patrick Chamoiseau et V. Y. Mudimbe », thèse de doctorat, Département des littératures, Université Laval, 378 f.
- Hiromatsu, Isao (2012), « Mélancolie postcoloniale : Relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier », thèse de doctorat, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 302 f.
- Kassab-Charfi, Samia (2012), *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard/Institut Français, 176 p.
- Knepper, Wendy (2012), *Patrick Chamoiseau. A Critical Introduction*, Jackson, University Press of Mississippi, 274 p.
- Laberge, Francis (2020), « Polyphonie et complexité aux fondements d'une écriture de l'identité dans *Les neuf consciences du Malfini* et *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 98 f.
- Lagarde, François (2001), « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, p. 159-179.
- Lemoine, Geneviève (2006), « Polyphonie et décentrement dans le roman francophone. Étude comparative de *Texaco* de Patrick Chamoiseau et *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 114 f.
- Liljestrom, Valeria (2015), « Poétique de l'indicible dans *Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau », mémoire de maîtrise, Département de littérature, théâtre et cinéma, Université Laval, 120 f.
- Lynch, Molly (2008), « Les Guerriers généreux de Patrick Chamoiseau », dans Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent (dir.), *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary /*

- L'Ecrivain caribéen, guerrier de l'imaginaire*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 107-120.
- Myazhiom, Aggée Célestin Lomo (2009), « La force de l'imaginaire. Poétique de la Relation, imaginaires et résistance. Entretien avec Patrick Chamoiseau », *Présence Africaine*, vol. 1, n° 179-180, p. 97-110.
- McCusker, Maeve (2007), *Patrick Chamoiseau. Recovering memory*, Liverpool, Liverpool University Press, 184 p.
- (2000), « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : un entretien avec Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol. 73, n° 4, p. 724-733.
- Meylor, Kristen (2012), « Seeing eye-to-eye in Chamoiseau's *L'esclave vieil homme et le molosse*: a chiasm of evolving animal-men dialectics », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 1, p. 79-101.
- Milne, Lorna (2006), *Patrick Chamoiseau. Espace d'une écriture antillaise*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 226 p.
- (2003), « Metaphor and Memory in the Work of Patrick Chamoiseau », *L'Esprit créateur*, vol. 43, n° 1, p. 90-100.
- Monet-Descombey Hernández, Sandra (2017), « Poétiques mémorielles et imaginaire collectif : canne à sucre et émancipation en Caraïbe », *Caravelles*, n° 109, p. 45-62.
- Moudileno, Lydie (1997), « Patrick Chamoiseau : se faire "marqueur de paroles" », dans *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », p. 83-111.
- Ndiaye, Christiane (1995), « De la pratique du détour chez Sembène, Chamoiseau et Ben Jelloun », *Tangence*, vol. 49, p. 63-77.
- Panaïté, Oana (2008), « Poétiques de récupération, poétiques de créolisation », *Littérature*, vol. 3, n° 151, p. 52-74.
- Rajaonarivelo, Nelly (2010), « Représentations du marronnage dans deux récits fictifs d'esclaves fugitifs antillais (Cuba, Martinique) : l'homme, le chien et la nature », *Cahiers d'Études Romanes*, n° 22, p. 267-285.
- Réjouis, Rose-Myriam (2005), « Une lectrice dans la salle. Entretien avec Patrick Chamoiseau », dans *Veillée pour les mots. Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, Karthala, coll. « Lettres du Sud », p. 107-117.
- Roch, Alexandra (2015), « Le chronotope de l'enfermement dans *Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 7, p. 149-162.

Rochmann, Marie-Christine (2005), « *L'esclave vieil homme et le molosse*, roman de la réécriture », dans Judith Misrahi-Barak (dir.), *Revisiting Slave Narratives I. Les avatars contemporains des récits d'esclaves*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Horizons anglophones », p. 455-470.

Saint, Elizabeth Catherine (2013), « Oralité et figuration de la mémoire, chez Césaire, Chamoiseau et Monénembo », *Voix Plurielles*, vol. 10, n° 1, p. 35-45.

Selao, Ching (2015), « Enfermement et liberté dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », dans Isaac Bazié et Carolina Ferrer (dir.), *Écritures de la réclusion*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 27-45.

Vincenot, Stella (2009), « Patrick Chamoiseau and the Limits of the Aesthetics of Resistance », *Small Axe*, vol. 13, n° 3, p. 63-73.

## **b) Ouvrages consultés**

Antonioli, Manola (2016), « *Le Discours antillais* : antillanité et créolisation », *Chimères*, vol. 3, n° 90, p. 100-110.

Aquien, Michèle et Goerges Molinié (1999), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 753 p.

Bakhtine, Mikhaïl ([1975] 1978), *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Oliver, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 488 p.

Barthes, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 285 p.

Bazié, Isaac (2020), « Sites commémoratifs et fonctions des protorécits dans l'écriture des lieux de violence », dans Isaac Bazié, Fatou Ghislaine Sanou et Lamoussa Tiaho (dir.), *Perspectives critiques sur les littératures africaines*, Ouagadougou, Presses Universitaires, p. 131-151.

—— (2019), « Littérature africaine et lecture comme médiation », dans Isaac Bazié et Salaka Sanou (dir.), *Donko. Études culturelles africaines*, Éditions Sciences et Bien Commun, Québec, p. 95-120.

—— et Han-Jürgen Lüsebrink (dir.) (2011), *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit Verlag, 326 p.

—— (2004a), « Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire », *Présence Francophone*, vol. 63, n° 1, p. 29-45.

—— (2004b), « Texte littéraire et rumeur. Fonctions scripturaires d'une énonciation collective », *Protée*, vol. 32, n° 3, p. 65-76.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1989), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard/Presses Universitaires Créoles, 69 p.

- Bienenstock, Myriam (2010), « Le devoir de mémoire, un impératif? », *Les temps modernes*, vol. 4, n° 660, p. 98-115.
- Blanchot, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 376 p.
- Bokobza Kahan, Michèle (2009), « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, p. 113-129.
- Booth, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 421 p.
- Bouamama, Saïd ([2014] 2017), *Figures de la révolution africaine. De Kenyatta à Sankara*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « La Découverte Poche/Essais », 319 p.
- Bouju, Emmanuel et Alexandre Gefen (dir.) (2013), *L'émotion, puissance de la littérature*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 220 p.
- Brochot, Aline et Martin de la Sourdière (2010), « Pourquoi le lieu? », *Communications*, vol. 2, n° 87, p. 5-16.
- Burton, Richard D. E. (1997), *Le roman marron. Études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 282 p.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) (2012), « Monument », en ligne, <<https://www.cnrtl.fr/definition/monument>>, consulté le 21 novembre 2023.
- De Certeau, Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 358 p.
- Colbert, Jean-Baptiste, (1685), *Code noir ou Recueil d'édits, déclarations et arrêts concernant les esclaves nègres de l'Amérique*, récupéré de <<https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/esclavage/code-noir.pdf>>, consulté le 3 mai 2024.
- Davis, Collin (1999), « Littérature de l'holocauste et éthique de la lecture », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, p. 57-68.
- Donatien-Yssa, Patricia (2006), *L'exorcisme de la blès. Vaincre la souffrance dans Autobiographie de ma mère de Jamaica Kincaid*, Paris, Le Manuscrit, 211 p.
- Dulong, Renaud (2002), « La dimension monumentaire du témoignage historique », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 13, p. 179-197.
- Dumont, Jean-Claude (s. d.), « Jours fastes et néfastes », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/jours-fastes-et-nefastes/>>, consulté le 28 septembre 2023.
- Césaire, Aimé (1955 et 2004), *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la négritude*, Paris, Présence Africaine, 92 p.

- ([1939] 1990), *Cahier d'un retour au pays natal*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Guérin Littérature/Présence Africaine, 99 p.
- Chanady, Amaryll (1987), « Une métacritique de la métalittérature. Quelques considérations théoriques », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, p. 135-145.
- Chancé, Dominique (2005), *Histoire des littératures antillaises*, Ellipses, coll. « Littérature des cinq continents », 128 p.
- Chamoiseau, Patrick et Raphaël Confiant (1991), *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris, Hatier, coll. « Brèves Littératures », 225 p.
- Chivallon, Christine (2012), *L'esclavage, du souvenir à la mémoire. Contribution à une anthropologie de la Caraïbe*, Paris, Karthala, coll. « Esclavages », 618 p.
- Condé, Maryse (1998), « Créolité without Creole Language? », dans Kathleen M. Balutansky et Marie-Agnès Sourieau (dir.), *Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature and Identity*, Gainesville, University Press of Florida, p. 101-109.
- et Madeleine Cottenet-Hage (dir.) (1995), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 320 p.
- Confiant, Raphaël (1993), *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 359 p.
- Corcoran, Patrick (2007), « The Caribbean », dans *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 180-238.
- Curtin, Philip D. (1969), *The Atlantic Slave Trade: A Census*, Madison, University of Wisconsin Press, 338 p.
- Dällenbach, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 247 p.
- Degras, Priska (2011), « Au-delà de l'innommable de l'Histoire et contre la dictature du Même et du Nom unique : la "pensée archipélique" », dans *L'obsession du nom dans le roman des Amériques*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », p. 199-212.
- Di Liberti, Guiseppe (2013), « Fait/événement – Document/monument », *Images Re-vues*, vol. 11, s. p.
- Dupé-Vété-Congolo, Hanétha (2004), « Intertextualité et transtextualité : Problématiques de la réécriture dans le système littéraire de l'Amérique insulaire d'expression française, anglaise et espagnole », thèse de doctorat, Université des Antilles et de la Guyane, département de littérature générale et comparée, 450 f.
- Fanon, Frantz ([1961] 2002), *Les damnés de la Terre*, Paris, La Découverte/Poche, 313 p.
- ([1952] 2015), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 224 p.

- Galtung, Johan (1969), « Violence, Peace and Peace Research », *Journal of Peace Research*, vol. 6, n° 3, p. 167-191.
- Gefen, Alexandre (2017), *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions José Corti, 391 p.
- Genette, Gérard (2004), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 131 p.
- (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 573 p.
- (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 285 p.
- (1969), *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 293 p.
- Glissant, Édouard (2007), *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard/La Documentation française, 177 p.
- (1997), *Traité du Tout-monde (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 261 p.
- (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 144 p.
- (1990), *Poétique de la relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 248 p.
- (1981), *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 504 p.
- ([1969] 1997), *L'intention poétique (Poétique II)*, Paris, Gallimard, 240 p.
- Le Goff, Jacques (1978), « Documento/monumento », dans *Encyclopédia Einaudi t. 1*, Turin, Einaudi, p. 38-48.
- Gontran Damas, Léon ([1937] 2003), *Pigments-Névralgies*, Paris, Présence Africaine, 168 p.
- Halbwachs, Maurice ([1950] 1997), *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 295 p.
- Hutcheon, Linda ([1980] 2013), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 167 p.
- Inikori Joseph E., (1982), *Forced Migration. The Impact of Export Slave Trade on African Societies*, Londres, Hutchinson, 352 p.
- Jauss, Hans Robert ([1974] 1978), *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 305 p.
- Kanor, Fabienne (2022), *La poétique de la cale. Variations sur le bateau négrier*, Paris, Payot & Rivages, 429 p.

- Kesteloot, Lilyan (1987), *Anthologie nérgo-africaine. La littérature de 1918 à 1981*, Allieur, Marabout, 478 p.
- Laurette, Pierre (1995), « Poétiques et polyphonies francophones » dans Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht (dir.), *Poétique et imaginaire : francopolyphonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, p. 9-44.
- Lepaludier, Laurent (dir.) (2002), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 211 p.
- Lévesque, Katia (2004), *La créolité : Entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française*, Montréal, Nota Bene, coll. « Études », 190 p.
- Levi, Primo (1989), *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 210 p.
- Ludwig, Ralph *et al.* (1994), *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994, 190 p.
- Machado da Silva, Juremir (2015), « Qu'est-ce que l'imaginaire? Des multiples réalités imaginables », *Sociétés*, vol. 2, n° 128, p. 115-124.
- Merleau-Ponty, Maurice ([1945] 1976), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 560 p.
- Molinié, Georges (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 345 p.
- « Moreau de Saint-Méry ou les ambiguïtés d'un créole des Lumières » (*s. d.*), dans *France Archives*, 19 octobre 2022, en ligne, <<https://francearchives.gouv.fr/fr/article/94529661>>, consulté le 21 septembre 2023.
- Morin, Edgar (1990), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Éditions ESF, coll. « Essais », 158 p.
- Nora, Pierre ([1984] 1997), « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de la mémoire I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 23-43.
- (1994), « La loi de la mémoire », *Le Débat*, vol. 1, n° 78, p. 187-191.
- Parisot, Yolaine (2014), « Réactualisations de la mémoire de l'esclavage dans le roman haïtien ultra-contemporain », *Africultures*, vol. 2, n° 98, p. 66-75.
- (2006), « La polyphonie dans le roman haïtien contemporain : regards croisés, dédoublés, occultés », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, p. 203-224.
- Perret, Delphine (2001), *La Créolité. Espace de création*, Paris/Martinique, Ibis Rouge Édition, 313 p.
- Pougeoise, Michel (2006), *Dictionnaire de poésie*, Paris, Belin, 475 p.

- Prychodniak, Zbigniew et Gisèle Séginger (dir.) (2011), *Fiction et histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 304 p.
- Rabatel, Alain (2006), « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine », *Revue Romane*, vol. 41, n° 1, p. 55-80.
- Rasatie, Anne (2018), « Les 128 nuances de noir de Moreau de Saint-Méry », *Nofi Média*, en ligne, <<https://www.nofi.media/2018/03/128-nuances-de-noirs-de-saint-mery/49607>>, consulté le 19 décembre 2023.
- Ricœur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 689 p.
- (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 432 p.
- ([1983] 1991), *Temps et récit, t. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 404 p.
- ([1984] 1991), *Temps et récit, t. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 298 p.
- ([1985] 1991), *Temps et récit, t. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 533 p.
- Rochmann, Marie-Christine (2000), *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise. Sur la déclive du morne*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 408 p.
- Satyre, Joubert (2004), « La Caraïbe », dans Christiane Ndiaye, Nadia Ghalem, Joubert Satyre et Josias Semujanga, *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbes, Maghreb*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 141-196.
- Schmidt, Nelly (s. d.), « Victor Schœlcher (1804-1893). Une vie, un siècle. L'esclavage d'hier à aujourd'hui », *Sénat*, en ligne <<https://www.senat.fr/connaitre-le-senat/evenements-et-manifestations-culturelles/victor-schoelcher-1804-1893-une-vie-un-siecle-lesclavage-dhier-a-aujourd'hui/victor-schoelcher-1804-1893-biographie.html#375550>>, consulté le 19 décembre 2023.
- Sédar Senghor, Léopold (1974), « Negritude », *Indian Literature*, vol. 17, n° 1/2, p. 269-273.
- ([1948] 2015), *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, Presses Universitaires de France, 278 p.
- Stora, Benjamin (2007), *La guerre des mémoires. La France face à son passé colonial*, La Tour d'Aigues, 108 p.
- Tevanian, Pierre (2021), *Politiques de la mémoire*, Paris, Amsterdam Éditions, 175 p.
- Thomas, Hugh (1997), *The Slave Trade. The Story of the Atlantic Slave Trade : 1440-1870*, New York, Touchstone Rockefeller Center, 912 p.

- Toumson, Roger (2003), « Les littératures caribéennes francophones. Problèmes et perspectives », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 55, p. 103-121.
- Trouche, Dominique (2016), « La forme du monumental : usage et circulation dans les représentations des morts dus à la Seconde Guerre mondiale », *Nouvelles Perspectives en Sciences sociales*, vol. 12, n° 1, p. 111-132.
- (2006), « Les procédés contemporains de mise en scène des guerres », *Amnis*, n° 6, s. p.
- Urbain, Jean-Didier (2010), « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *Communications*, vol. 2, n° 87, p. 99-107.
- Waugh, Patricia (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres et New York, Routledge, 176 p.