

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

# LES ESPACES DIVERS DE LA COOLITUDE

Sous la coordination de  
Rohini Bannerjee



N° 5 MAI 2013

La Revue du Groupe de recherche et d'études sur les littératures  
et cultures de l'espace francophone (G.R.E.L.C.E.F.)

[www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers\\_intro.htm](http://www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm)



# Les Cahiers du GRELCEF



Les Cahiers du GRELCEF

# LES ESPACES DIVERS DE LA COOLITUDE

Sous la coordination de  
Rohini Bannerjee



N° 5 MAI 2013

## Les Cahiers du GRELCEF

Département d'études françaises  
Western University  
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716  
Fax : 519-661-3470  
Courriel : [cgrelcef@uwo.ca](mailto:cgrelcef@uwo.ca)  
Web : [www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers\\_intro.htm](http://www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm)

---

Montage & Infographie : Laté Lawson-Hellu

**ISSN 1918-9370**

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays.*

© Les Cahiers du GRELCEF. 2013

---

# Sommaire

## ÉDITORIAL

LA COOLITUDE ET LA QUESTION FRANCOPHONE. .... 9  
*LATÉ LAWSON-HELLU*

## PRÉSENTATION

LES ESPACES DIVERS DE LA COOLITUDE. .... 11  
*ROHINI BANNERJEE ET KHAL TORABULLY*

## DOSSIER THÉMATIQUE

LES VOIX DE LA COOLITUDE :  
ENTRE HARMONIE ET DISSONANCE. .... 19  
*ASHWINY O. KISTNAREDDY*

LA QUESTION ÉPISTÉMIQUE DE LA  
« DÉTERRITORIALISATION ». .... 37  
*LATÉ LAWSON-HELLU*

LA POÉTISATION DE LA MER DANS *LES ROCHERS*  
*DE POUVRE D'OR* DE NATHACHA APPANAH :  
UNE ESTHÉTISATION DE L'IMAGINAIRE ? .... 55  
*SONIA DOSORUTH*

COOLITUDE, L'AVENTURE DU SIGNIFIANT,  
L'ÉROTISME ET LA JOUISSANCE. .... 73  
*MANISHA GOODARY-TAUCKOOR*

## HORS-THÈME

PEINDRE EN PAYS DOMINÉ OU L'ESTHÉTIQUE  
DU MARRONNAGE CHEZ LE PLASTICIEN GUADELOUPÉEN  
JOËL NANKIN. .... 97  
*ALIX PIERRE*

**CRÉATIONS**

WARDROBES. .... 125  
*ANDIL GOSINE*

DES INDES AU PORTUGAL. .... 131  
*KHAL TORABULLY*

**APPEL D'ARTICLES**

PROCHAIN NUMERO – N° 6 (2014). .... 147

# Éditorial

---

## La Coolitude et la question francophone

Laté Lawson-Hellu  
Western University (Canada)

Si Khal Torabully, poète et théoricien mauricien et français du 20<sup>e</sup> siècle, est à l'origine du principe de la « Coolitude » dans la perspective de l'expérience indienne de l'histoire de la plantation dans les anciennes colonies européennes insulaires, c'est un principe qui vise également et plus généralement à formuler la rencontre des cultures résultant de cette histoire. S'il permet ainsi de théoriser la problématique identitaire plurielle de la migration indienne, il est aussi au cœur de la problématique identitaire insulaire et post-coloniale dont rendent compte par exemple les principes de l'antillanité, de la créolité, ou du « Tout-monde » de Glissant, principes par ailleurs définis par leur perspective francophone épistémique. En cela, c'est un principe qui n'infirme pas seulement le discours colonial, mais qui propose en outre la dynamique intrinsèque du fait identitaire. C'est la pertinence de cette portée plurielle du principe dans la question identitaire qui est à l'origine de ce numéro dont l'intention est d'en explorer les extensions soit dans la pensée et la poésie de Khal Torabully, soit dans ses divers espaces, esthétiques, théoriques ou discursifs d'appréhension. Les articulations épistémologiques de cette pertinence permettent ainsi d'envisager, entre autres, la relation entre la Coolitude et l'œuvre de Khal Torabully, entre les Indes ou l'« Inde plurielle » et le voyage, la relation entre les altérités au pays et à l'étranger, l'engagisme comme fait historique et source d'un humanisme de la diversité, la mer comme espace de déconstruction, reconstruction des imaginaires et des identités, la poétisation du *kala pani* lui-même comme une première en littérature avec l'œuvre du poète, la Coolitude comme espace de

mémoire entre l'esclavage et l'engagisme ou avec le néo-prolétariat de l'immigration aujourd'hui, la question des langues, où interviennent la polyphonie, la métonymie et la centralité du voyage océanique, la Coolitude en tant qu'espace possible de dialogue entre l'engagisme et l'esclavage, ou comme métaphore à partir du principe du corail – et non du rhizome – fondé sur la connectivité agglutinante, la Coolitude comme discours au-delà du principe du maître et de l'esclave, ou comme « relation » entre l'espace géographique et le fait littéraire, la Coolitude dans ses « voix », avec des écrivains et écrivaines comme V. S. Naipaul, Salman Rushdie, Natasha Appanah, Amal Sewtohol, Ananda Devi, Amitav Ghosh, Raphael Confiant, Maryse Condé, J.M.G. Le Clézio, pour ne citer que ces voix-là, la Coolitude dans ses filiations avec la créolité, avec la créolisation ou avec les imaginaires de la relation, la Coolitude en tant que discours matriciel entre la mère et l'espace d'origine, ou par rapport au principe de la mondialisation, ou encore dans la perspective théorique de sa portée herméneutique ou de son rapport à la théorie postcoloniale ; autant d'avenues que le principe ouvre pour la réflexion. Néanmoins, la question de la Coolitude, longtemps réservée à la réflexion circonscrite dans ses repères historiques, voire diasporiques, ne manque pas d'interpeler la problématique francophone dans son ensemble. C'est à ce titre que se comprennent également ses espaces d'intelligibilité désormais, des îles de l'Océan Indien à celles des Caraïbes. Si la Coolitude se décline ainsi dans l'espace insulaire de ses référents historiques, c'est également dans la spécificité francophone de ces référents qu'elle en vient à intégrer la réflexion d'ensemble sur la question identitaire dans le fait francophone, qu'il soit culturel, littéraire, épistémologique ou institutionnel. Les articles présentés dans ce numéro donnent un aperçu de ce rapport d'intelligibilité entre la Coolitude, dans ses discours, et le fait identitaire francophone. Comme d'usage, leurs contenus relèvent de l'entière responsabilité des auteur.e.s et ne sauraient refléter le point de vue du groupe ou de ses affiliations institutionnelles.

# Présentation

---

## Les espaces divers de la Coolitude

**Rohini Bannerjee**

Saint Mary's University (Canada)

**Khal Torabully**

Il y a une réciprocité, qui reste clairement personnelle et globale, entre l'art poétique et l'Histoire. La plume de Khal Torabully, poète et théoricien mauricien et français du 20<sup>e</sup> siècle, s'est amplement intéressée à retisser les anciens fils entre l'indianité perdue et la nouvelle identité née dans les vagues du kala pani. Ce tissu mélangé incorpore la souffrance du coolie et tous ces jahabhi bhai emmenés en tant que travailleurs en Afrique du Sud, aux Antilles et à l'île Maurice, mais aussi reste fluide, comme la mer traversée et vécue, qui reste sans doute une des inspirations la plus profonde pour Torabully.

En s'inscrivant dans la suite des travaux de Marina Carter effectués dans *Voices from Indenture : Experiences of Indian Migrants in the British Empire* (1996) et plus récemment de Véronique Bragard dans *Transoceanic Dialogues : Coolitude in Caribbean and Indian Ocean Literatures* (2008), le présent numéro entreprend d'explorer la pertinence de la portée plurielle du principe de la Coolitude dans la question identitaire. Dans une perspective ouverte, plusieurs questions se posent : quels sont les thèmes, problématiques, ou doutes qui ondulent entre les sonorités de la langue française et les silences de l'espace blanc chez Torabully ? Comme le poète le dit, « Nous tous sommes enfants d'océans » ; dans une perspective comparatiste ou contrastive, peut-on considérer que le « Tout monde » d'Édouard Glissant aille de pair avec la réappropriation du coolie chez Torabully ? Quelles en seraient les préoccupations thématiques ou idéologiques, sinon les tendances esthétiques entre les deux théoriciens ? Avons-nous

donc une nouvelle problématique identitaire plurielle de la migration indienne qui répond d'une insularité peu à peu réduite du fait d'une certaine mondialisation non seulement politique mais littéraire ?

Le premier article propose ainsi une comparaison des littératures mauriciennes, guadeloupéennes et trinitadiennes, particulièrement sur la base des écrits de quelques auteur-e-s bien connu-e-s. Se référant aux théoriciens des espaces caraïbes et indo-océanique, Ashwiny Kistnareddy entreprend de situer, surtout par rapport au mouvement global de la Coolitude, l'écriture respective d'Ananda Devi, de Maryse Condé et de Shiva Naipaul. Tout en prenant soin de relever et d'expliquer certaines particularités des voix de la Coolitude comme le traitement de l'Inde chez les trois écrivain-e-s, ce travail cerne les points de convergence et de divergence entre les romans étudiés.

La question de l'écriture et du concept de la « déterritorialisation » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, tout en permettant de cerner la pensée d'Édouard Glissant, est abordée dans l'article de Laté Lawson-Hellu. Dans le contexte de la Coolitude, l'analyse fait montre d'une connaissance approfondie de la question de la déterritorialisation et des enjeux qui l'entourent. Dans ses propos, l'auteur donne à parcourir un champ conceptuel qui à son tour éclaire sur les implications épistémiques des poétiques de la mise en relation, pour déboucher sur une problématisation du concept lui-même.

Pour sa part, Sonia Dosoruth se consacre à la notion de la poétisation de la mer. Se référant notamment à *Les rochers de poudre d'or* de Natacha Appanah, elle met en questionnement le sens de l'esthétisation et/ou de la poétisation de la mer, en particulier dans le contexte du kala pani, une voie privilégiée entre autres pour explorer les dimensions de la Coolitude. Sonia Dossoruth propose ainsi une lecture intéressante sur la mer comme esthétisation du réel. Cet axe d'approche du kala pani, espace créatif que l'imaginaire marronne, pour ne pas subir la pétrification des identités ataviques, questionne parfaitement le champ qui nous concerne. La coupure liée au voyage océanique, un thème central de la coolitude, est une blessure symbolique gravée dans l'inconscient collectif de l'engagisme. Et le fait que l'on puisse l'intégrer dans une démarche littéraire signifie que l'on a passé un cap supplémentaire dans son appropriation. En effet, il y a nécessité de raconter ce voyage sous forme de récits différenciés et non pas dans une logique de concurrence victimaire ou d'une sempiternelle nostalgie.

Manisha Goodary-Tauckoor s'intéresse, quant à elle, aux

représentations du langage et de ses métissages ainsi qu'au plaisir du texte dans la poétique de Khal Torabully. Selon l'article, ces représentations multilingues partagent une certaine jouissance de l'expérience, celle notamment qui permet de sortir des conséquences du traumatisme originaire. L'auteure rappelle que la poétique de la coolitude est fermement ancrée dans une création esthétique, accouplée à une littérature, et ce, parallèlement à son articulation avec les théories et concepts du champ de l'engagisme, des identités et des migrations. Pour l'auteure, il importe de l'aborder non pas telle qu'une écriture écrasée sur un signifié, mais sur un « signifiant métis » ou une signifiante ouverte sur une polylogie/polyphonie, doublée d'une géologie de sens, toutes deux vecteurs du plaisir du texte de la coolitude.

Dans l'article d'Alix Pierre, une contribution qui fait partie de notre section hors-thème, c'est le monde guadeloupéen de Joël Nankin qui fait l'objet de l'étude, dans l'optique de la quête identitaire créole. L'article cherche à illustrer en quoi les contributions artistiques de Nankin traversent les genres de la peinture et de la musique et l'activisme tout en étant elles-mêmes traversées par la multiplicité du motif du marronnage. La Coolitude, pourra-t-on dire, engage cette dynamique où le marronnage culturel et le bricolage mythique sont des moteurs de la création artistique.

Les dernières contributions à ce numéro sont des contributions artistiques et littéraires, des interventions aux multiples facettes, grâce à des plumes douées et précises, mais aussi libres et écarquillées. Selon Andil Gosine, les objets qu'il représente à travers ses œuvres retracent l'héritage des contrats synallagmatiques, le système dans lequel les Indiens de la Caraïbe se sont retrouvés comme esclaves de remplacement dans les plantations de canne à sucre. Visant en partie à vérifier cette hypothèse, ces contributions artistiques développent des explorations de travail, du désir et de déplacement à travers une tangibilité de perspective et de confiance.

La dernière contribution constitue tout simplement une continuation du chant retentissant qu'est la Coolitude. *Des Indes au Portugal*, qui sont des poèmes inédits généreusement et exclusivement offerts par Khal Torabully dans le cadre de ce numéro, outrepassent sans question toute supposition de la présence effective de la Coolitude sur l'échiquier mondial en intégrant jusqu'aux larmes des anciens jahabi bhai jamais essuyées. Entre les exploits historiques de Vasco de Gama et les aventures du marin fictif Sinbad, personne n'est oublié ni perdu.

L'Inde est le constant, encadré du mystère qui est la naissance, déplacé par la curiosité de prospection de la terre et de soi. Pour Torabully ou comme ses mots le laisseraient entendre, toute personne qui explore ses alentours par défaut nécessairement accepte le changement du soi, une telle renaissance du voyage intérieur.

Dédié à l'espace mondial de la Coolitude, ce numéro s'interroge non seulement sur ce qui caractérise les dimensions multiples de la Coolitude, mais aussi, et peut-être surtout, sur ce qui les rapproche les unes des autres. Les mots de circonstance de Khal Torabully repris ici, pour le numéro, en disent long :

« Ouvrir la coolitude aux universitaires francophones dans ce numéro de la revue du GRELCEF, dont la qualité est unanimement reconnue dans les milieux académiques, permettra d'exprimer une nouvelle catégorisation en prise avec les réalités multiculturelles et transculturelles du monde actuel.

Étant donné la prévalence grandissante des réflexions sur les mondialisations, les thématiques migratoires qui ne cessent d'interpeller le monde, les débats sur les cultures et les identités, la place grandissante de l'océan Indien dans les visions géopolitiques et économiques, ce paradigme offre un champ immensément riche au chercheur. Ces dernières années ont consacré l'engagisme comme vecteur de la modernité et façonneur des anthropologies sociales et culturelles des espaces dévolus à la Taylorisation internationale. Il indiqua la nécessaire rencontre (au lieu des concurrences) des mémoires des traites, de l'esclavage et de l'engagisme, soutenue par l'Unesco. Avec le classement de l'Aapravasi Ghat, premier site mondial à être classé pour sa symbolique liée à l'engagisme par l'Unesco en 1996, et la tenue de la Commission Justice et Vérité à l'île Maurice, l'apport de la coolitude comme espace de travail de mémoires et comme humanisme de la diversité a été intégré dans les visions culturelles et politiques. Cela a prévenu un affrontement autour des mémoires de l'esclavage et de l'engagisme et initié un ensemble de publications pour que l'engagisme soit aussi le vivier d'une approche créative par rapport au passé (notre dernière parution). Une faculté de l'Histoire de l'engagisme et de l'esclavage, inspirée par sa vision inclusive, a été créée, pour prévenir une binarisation de l'identité et une ethnicisation menant à l'émergence d'une culture et d'une identité sectaires. Nous n'avons pas, loin s'en faut, épuisé ses potentialités sociétales et théoriques.

Je suis convaincu que ce numéro contribuera à ouvrir un espace novateur dans les domaines de la littérature, de l'Histoire, des esthétiques migratoires et culturelles et de la dynamique des mondialisations liées aux transferts des mains-d'œuvre servile ou contractuelle. Comme les articles de ce numéro le démontrent, il articule des thématiques complexes, car l'Histoire, la mise en présence des géographies et des imaginaires, est tout, sauf une affaire simple. Et elle requiert une approche contrastée, loin des binarisations et des simplifications des phénomènes sociétaux.

Je vous souhaite une bonne lecture de ce travail et je remercie les contributeurs et contributrices de leurs réflexions aptes à ouvrir le champ de l'engagisme à des réflexions approfondies. Je remercie Rohini Bannerjee et le GRELCEF d'avoir initié cette traversée théorique et pédagogique de la coolitude dans ce numéro dont la texture corallienne me ravit. Je remercie aussi Andil Gosine pour ses œuvres picturales que j'ai découvertes à la suite d'un échange riche en promesses.» (*K. T., Juin 2014.*)

---

## Ouvrages cités

- BRAGARD, Véronique. 2008. *Transoceanic dialogues : Coolitude in Caribbean and Indian Ocean Literatures*. NY : P.I.E. Peter Lang.
- CARTER, Marina. 1996. *Voices from Indenture : Experiences of Indian Migrants in the British Empire*. Leicester UP.
- TORABULLY, Khal. 1999. *Chair corail, fragments coolies*. Guadeloupe : Ibis Rouge Éditions. 49.

## DOSSIER THÉMATIQUE

---



---

# Les voix de la Coolitude : entre harmonie et dissonance

**Ashwiny O. Kistnareddy**  
Nottingham Academy (UK)

Les voix de la Coolitude résonnent dans le monde aujourd'hui car les coolies se sont retrouvés dans diverses terres d'accueil de Trinidad à Fidji, en passant par les Antilles, l'île Maurice et la Réunion. Bien que la culture et le statut des descendants de coolies soient différents dans chacune de ces îles, Khal Torabully est d'avis que les voix de la Coolitude se rejoignent pour décrire les souffrances des coolies et la construction identitaire de leurs descendants. Cette étude propose une comparaison entre des œuvres d'une Mauricienne (Ananda Devi), d'une Guadeloupéenne (Maryse Condé) et d'un Trinidadien (Shiva Naipaul) afin de voir dans quelle mesure leur traitement de l'Inde, de l'aspect religieux et de l'identité converge ou diverge.

## INTRODUCTION

L'éclatement d'un peuple, sa dispersion, sa lutte pour se reforger une identité dans un pays d'accueil parfois hostile, d'autrefois entraînant dans son sillage l'intégration : diaspora. Il existe bon nombre de diasporas de nos jours : les Juifs d'avant et d'après-guerre étant en tête de liste. Mais cette dispersion aura été le sort de milliers d'esclaves à l'époque de la colonisation, et cette réalité, cette fraternité dans le malheur a été cernée dans le concept de la Négritude, notion familière théorisée par Aimé Césaire (1939) qui préconisait l'insoumission contre l'hégémonie coloniale, impératrice ou simplement politique. Suivant sa démarche, Edouard Glissant tissera pour sa part des liens entre les déracinés du monde sous le signe de la Relation dans *Poétique de la Relation* (1990). Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau (1989) proposent l'idée d'une Créolité, plaçant la descendance des

esclaves dans un monde en magma où la culture de la différence devient obsolète.

Dans un monde mobile, muable et mêlé, notre identité est maintes fois remise en question, si bien qu'il devient impératif aux théoriciens d'adapter leurs théories aux changements qu'apportent les migrations. L'hybridation, autrefois reniée et honnie, devient jouissive voire puissante. Homi Bhabha dans *The Location of Culture* (1994) souligne la contribution du concept d'hybridation dans un monde où l'identité est construite dans l'espace de l'entre-deux, de ce qui échappe aux classifications dichotomiques de la colonisation : blanc/noir, intérieur/extérieur entre autres. Néanmoins, l'identité hybride pose quelquefois problème dès lors qu'il sème la discorde : le manque d'appartenance est vécu comme une tare ou un malaise dans certaines sociétés, ainsi que le démontre Amin Maalouf dans son étude *Les Identités meurtrières* (1998). Inspiré des théories postcoloniales qui cherchent à cerner la notion identitaire dans un discours qui se veut réunificateur, Khal Torabully énonce une idée qui prend pour point de départ l'engagisme et la traversée des coolies ou travailleurs engagés indiens. Se réappropriant le terme « coolie », dérogatoire, comme l'avait fait Césaire avec le mot « nègre », Torabully invente la « Coolitude ».

## LA NAISSANCE DE LA COOLITUDE

Dès lors que les théoriciens énonçaient déjà la notion d'une identité métissée par la confluence de peuples jadis déracinés et par la suite enracinés dans leur terre d'accueil, il nous faut poser la question du besoin ressenti par Torabully d'ajouter sa théorie. Fils d'un Trinidadien marié à une Mauricienne, Torabully cherche à pallier un manque dans le système de penser postcoloniale : celui de ce travailleur engagé qui a quitté l'Inde pendant l'époque de l'engagisme avec un contrat de durée limitée. Dans son étude sur l'engagisme, *A New System of Slavery : Export of Indian Labour overseas 1830-1920*, Hugh Tinker démontre que les engagés étaient à priori mieux lotis que les esclaves, leurs prédécesseurs. Ainsi, ils avaient signé un contrat, les autorités britanniques leur avaient promis une rémunération précise et gagé un retour au pays natal. Cependant, ainsi que le démontrent Khal Torabully et Marina Carter, dans leur étude, *Coolitude : An Anthology of the Indian Diaspora* (2002), les engagés n'avaient pas toujours le choix. Les auteurs citent les témoignages de travailleurs engagés qui avaient été capturés ou

contraints à aborder les navires qui voguaient vers l'île Maurice et Trinidad. D'autre part, les conditions de travail étaient similaires à celles subies par les esclaves, et le coût de la traversée était déduit de leur salaire, conduisant à la pauvreté et finalement à l'impossibilité du retour en Inde. C'est dans cette optique que Tinker (1974) déclare qu'ils étaient devenus les nouveaux esclaves.

De plus, la promesse de richesses et d'or avait poussé beaucoup à faire fi de l'opprobre qu'engendre la traversée du Kala Pani (eau noire poisseuse de l'océan) qui encourait la perte de la caste et par conséquent de leur place dans la société matricielle en Inde. Or, ils sont restés imbus de l'amour de la patrie et ceci a perduré pendant des décennies, voire des siècles. Il faut souligner que la position du coolie n'était pas aussi précaire que celle des esclaves : ces derniers étaient séparés afin d'éviter rébellions et représailles, alors que les engagés étaient logés ensemble et dans bien des cas avaient libre cours de pratiquer leur religion. La langue maternelle des esclaves disparaissait donc dans un souci de communiquer avec l'autre. L'indien lui pouvait parler librement sa langue et, de ce fait, conserver sa culture. D'autre part, les engagés conservaient leur nom d'origine à l'arrivée tandis que les esclaves étaient affublés d'un numéro. Néanmoins, nous ne pouvons nier l'évidence que les coolies avaient aussi subi un anéantissement du soi, de leur identité lors du voyage en cale.

Discutant de sa notion de Coolitude dans un échange avec le poète et romancier Amitav Ghosh, Torabully déclare :

I carved it as the basis of a humanism of diversity born from the mosaic India migrating through indenture. I played with languages and archives, moved to silences of archives, sketched the centrality of the voyage of the coolie as a space of construction/ deconstruction of identities, giving a primordial role to the ocean so as to move away from the «Kala pani petrification»<sup>1</sup>

Cette « pétrification » du Kala Pani évoquée par Torabully a été une source de malaise pour les engagés qui encouraient le risque de devenir *achoot*, des intouchables, dénués de caste. En plaçant la traversée sous le signe d'une « déconstruction » qui mène à une reconstruction du « moi », Torabully se veut l'annonciateur d'une nouvelle conception de l'identité coolie. Cette identité se veut plurielle, fluide mais formatrice. Clare Anderson (2002), analysant cette théorie déclare que cette

---

<sup>1</sup> Échange électronique publié sur le blog de Amitav Ghosh en octobre 2011. Accédé en ligne le 31 janvier 2013.

traversée « is described as a decisive experience that left an indelible stamp on the « landscape » of Coolitude, a place for the destruction and creation of identities ». <sup>2</sup> S'appuyant aussi sur les théories de Torabully, Véronique Bragard (2008) est de même d'avis que le but de Torabully est d'éviter le piège de la nostalgie en se focalisant sur le voyage entre la terre de déracinement et le pays d'enracinement. Néanmoins, il serait difficile d'occulter le rôle que joue cette nostalgie dans la construction identitaire de l'engagé. Il nous faut donc procéder à une analyse des textes qui mettent en scène des travailleurs engagés ou leurs descendants afin de tirer des conclusions plus concrètes.

Dans un entretien réalisé par Marina Carter, publié dans leur étude (2002), Torabully définit l'œuvre placée sous le signe de la Coolitude ainsi : c'est une œuvre qui d'abord met en scène un coolie ou ses descendants et deuxièmement place le personnage face à l'histoire, la société et la culture de la terre d'accueil. Notons que les origines de l'auteur ne semblent aucunement prises en compte. Cette présente étude cherche donc à comparer trois romans qui traitent d'engagés ou de leurs descendants de même que leur positionnement dans la société d'accueil ainsi que son histoire et sa culture. Les textes choisis sont tous le premier roman des auteurs qui traitent de ce sujet. Les romans ont tous pour toile de fond des pays d'accueil de travailleurs engagés indiens : la Guadeloupe, Trinidad et l'île Maurice. *Fireflies* (1970) de Shiva Naipaul est le premier de deux romans phares de l'auteur qui est une esquisse de la société Indo-Trinidadienne des années soixante. *Le Voile de Draupadi* (1993) est le premier d'une série de romans d'Ananda Devi qui évoquent l'engagé et sa descendance à l'île Maurice. Quant à *Traversée de la Mangrove*, il est le premier et le seul roman de Maryse Condé qui mette en scène des descendants d'engagés Indiens. Étant donné la disparité anthropo-sociologique et géopolitique entre ces différents pays d'accueil, il est impératif de jauger à quel point la Coolitude et son implication de la traversée du Kala Pani comme étant positive est valable dans ces romans. De surcroît le choix de ces romans n'est point anodin : ils ont tous trois été écrits avant que le phénomène de la mondialisation permette un mouvement plus fluide et ouvre les frontières, menant ainsi à un foisonnement de conceptualisation de l'identité comme plurielle et placée dans l'interstitiel. La présente analyse propose donc de voir les conséquences de la traversée du Kala Pani sur

---

<sup>2</sup> Clare Anderson (2002) « From Négritude to Coolitude ». Accédé en ligne le 1er février.

les engagés indiens et leur descendance, en se focalisant surtout sur la place de l'Inde, la religion et les liens avec la construction identitaire. De ce point de vue, nous cernerons les points de convergence et de divergence entre les romans étudiés.

### « L'INDE ME SCINDE »<sup>3</sup> : LE MYTHE DU (NON) RETOUR

L'Inde est la terre matricielle qui connecte la mosaïque d'individus qui étaient engagés pour un contrat à durée limitée, mais qui au final n'ont presque jamais eu l'opportunité ni l'argent requis pour rentrer. Le mythe du retour n'est jamais loin de celui du départ et pour ceux à qui on avait promis un retour certain, la séparation d'avec la terre-mère a souvent été brutale. Or, Torabully (2001) déclare que la Coolitude est « l'acclimatation de la culture de l'Inde en terre plurielle. [...] l'identité coolie doit être exprimée aux prises avec l'altérité, sans renier ses racines ». Torabully désire rendre la position de l'engagé indien jouissive, lui attribuant une richesse culturelle puisqu'il puise de sa propre culture tout en s'acculturant. Néanmoins, la question qui se pose à nous est la suivante : les engagés indiens sont-ils vraiment forts de leur côtoiement d'autres cultures dans le pays d'accueil ? S'ils avaient reçu l'assurance d'un retour au pays natal, voulaient-ils apprendre et s'inspirer de la culture d'accueil ? Tout d'abord il nous faut penser à l'état mental de ceux qui avaient éprouvé un déchirement lors de la traversée.

« Mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as *one's country*, liberty, an ideal and so on », écrivait Freud (1922 : 243). Le deuil est donc naturel pour ceux qui perdent leur pays car ils transposent l'amour pour quelqu'un sur le pays d'origine lui-même. Ceci, en soi n'est pas problématique. C'est lorsque le deuil devient mélancolie que l'individu est sévèrement affecté. A priori, il y a peu de différences entre ces deux états : dans la mélancolie, le sujet éprouve l'esseulement qu'encourt une séparation forcée d'avec l'objet affectif. Dans les deux cas il existe une résistance à passer outre et se détacher de l'objet affectif. Cependant, là où le deuil prend fin après une certaine période, la mélancolie pousse le sujet à se rejeter soi-même et à éprouver une culpabilité qui finalement cherche une forme de punition. Selon Vijay Mishra (2007), c'est précisément ce sentiment d'avilissement, de

---

<sup>3</sup> Khal Torabully, *Odes à Pessoa*, inédit.

rejet de soi qui marque les engagés Indiens qui sont condamnés à rester dans la terre d'accueil et à se forger une identité nouvelle. La question qui se pose est la suivante : comment est-ce que les engagés ont-ils entrepris de se bâtir une nouvelle existence, voire une nouvelle identité dans le pays d'accueil ? Cette situation est agencée et vécue de manière différente dans chacun des romans étudiés.

Le premier mouvement est celui du désaveu. Dans *Le Voile de Draupadi*, roman dont le titre lui-même nous ramène à l'Inde, Draupadi étant une déesse figurant dans l'épique Mahabharata, l'Inde est symbole d'une déchirure. Le grand-père de la protagoniste est un engagé indien qui lègue à son fils sa culpabilité pour avoir entrepris la traversée du Kala Pani. Selon le roman (VD 1993 : 127), « le feu du « Kala Pani » [...] a effacé derrière eux toutes les traces, rompu toutes les attaches, englouti toute leur mémoire d'une manière tellement définitive que l'exil est devenu leur patrie ». Le coolie sans repères dans une terre dont il ne sait rien se retrouve dans la position d'invité permanent et se doit de réécrire son histoire. Or, le grand-père se cloisonne dans une prison intérieure. Il obsède sur son passé et ainsi que nous l'avons démontré dans notre précédente étude sur la dislocation psychologique des personnages d'origine indienne dans les romans d'Ananda Devi (Kistnareddy 2011), « il bascula dans la folie » (VD 1993 : 48). L'utilisation du verbe « basculer » n'est point anodin puisqu'il souligne la manière subite et involontaire de cet état d'esprit. Ce mouvement subit est l'infime frontière entre le deuil et la mélancolie chez les Jahaji Bhai, les frères du bateau. Le péché du père est transféré à son fils car son père a (VD 1993 : 127) « abandonné le passé », c'est-à-dire renoncé à l'idée même du retour en Inde. Cette notion est exacerbée par le choix de l'adjectif « effrayante » afin de qualifier la réalité du fait qu'il ne pourrait jamais (VD 1993 : 46) « revenir en arrière, refaire le trajet à l'inverse ».

Le personnage du grand-père représente donc la première vague d'immigration indienne à l'île Maurice. Néanmoins, bien qu'il soit marqué par un fort attachement à l'Inde, ses paupières sont décillées : il sait qu'il ne pourra jamais revoir l'Inde et de ce fait ressent une mélancolie qui l'empêche d'aimer son fils, Sanjiva. Sanjiva, qui porte ce fardeau devient prêtre hindou afin de faire pénitence. Nous notons cependant que cette option lui est possible étant donné que le nombre d'engagés indiens dépassait déjà largement celui des anciens esclaves, métisses ou colons. Les ressortissants indiens avaient leurs camps, leurs

idoles et leurs temples. Ils fonctionnaient comme une micro-société à l'intérieur même de la société de l'époque. Quoique ceci ait mené à des clivages sociaux, il y a aujourd'hui 70 % de Mauriciens d'origine indienne dans l'île, sans qu'il y ait eu métissage. Il leur a été donc plus facile de maintenir leurs rituels, leur culture et leur religion.

Tel ne fut pas le cas des autres terres d'accueil des travailleurs engagés indiens. Aux Caraïbes ces chiffres diffèrent vastement. Guadeloupe compte 15 % de personnes d'origine indienne, contre 3 % en Martinique. La Trinidad en compte 35.4 %. De plus, le fait que les Britanniques aient colonisé la Trinidad, l'île Maurice ainsi que l'Inde a joué un rôle pré-éminent dans cette distribution de la population, alors que la France ne possédait que Pondicherry, une petite enclave au sud de l'Inde. Voyons donc comment l'influence de l'Inde a perduré dans la Trinidad et la Guadeloupe et si nous pouvons voir des parallèles avec le roman de Devi.

Shiva Naipaul, l'auteur de *Fireflies*, est très peu connu, ayant publié trois romans et des travaux sur le voyage, ainsi que des articles de journaux. Ses deux premiers romans mettent en scène les descendants de travailleurs engagés indiens et leurs préoccupations dans une société Trinidadienne qui se veut occidentalisée. *Fireflies* est un roman important dans la mesure où il nous permet de contraster l'acculturation des Khojas et le manque d'acculturation chez le grand-père d'Anjali dans *Le Voile de Draupadi*. Dans le roman l'Inde est le pays des ancêtres certes, mais elle n'opère pas comme source de mélancolie ni même de deuil chez les protagonistes. La famille Khoja, sur laquelle l'histoire est axée est affluente et traditionnelle. Cependant elle est respectée particulièrement à cause de son attachement aux traditions, comme la grande exception au sein de la société, étant donné que la plupart des autres familles s'étaient converties au Christianisme et s'adonnaient à des carrières jugées « occidentales » comme le droit, la médecine entre autres (FF 1970 : 10) : « many of them had been converted to Christianity [...] marrying English wives, living in lavish houses in the city and speaking only English ». Cette citation pose deux problèmes à la Coolitude : si la Coolitude est « l'acclimatation de l'Inde en terre plurielle » elle n'existe que très peu dans la Trinidad de Naipaul. En effet, les traditions sont souvent perpétuées par les femmes et si les indo-Trinidiens épousent des Anglaises, la culture indienne périclète petit à petit. Deuxièmement, le langage Indien perd pied au profit de l'anglais, langue du colon, même si l'anglais employé par les protagonistes de

Naipaul est coloré d'un accent local. L'acculturation devient presque complète dans ce cas.

A l'opposé, les Khojas sont propriétaires comme leurs ancêtres indiens, des *zamindars* qui possèdent des terrains et mille petites entreprises. L'Inde est majoritairement présente sous la coupole de la culture, mais surtout à travers les noms des personnages tels Urvashi, Ram, Govind, Vimala, noms traditionnels hindous. De surcroît il est évident qu'une certaine nostalgie a frappé la première vague d'immigrés puisque certains villages de la campagne trinitadienne sont nommés comme des villes indiennes : Bengal et Calcutta sont deux villages que visitent Ram et Doreen, la femme avec qui il trompe son épouse Baby. Baby est-elle une Khoja et semble avoir le sens des affaires dans le sang. Par contre, la société que nous dépeint Naipaul, et surtout la famille Khoja est une société dans laquelle l'Inde et ses valeurs semblent désuètes. La famille Khoja s'écroule progressivement avec le temps de même que ses valeurs. Bragard (2008 : 51) est d'avis que la distance entre Trinidad, voire aux Caraïbes en général, et l'Inde a joué un rôle majeur dans la disparition progressive de l'Inde mère dans le discours Caribéen. A l'île Maurice, au contraire, il y a eu une amnésie historique, comme le décèle Karen Lindo dans sa thèse (2007). Cette amnésie a permis aux Mauriciens de voir la traversée entre l'Inde et l'île Maurice comme un continuum tandis qu'aux Caraïbes il était plus difficile pour les descendants indiens de maintenir leurs liens avec l'Inde. D'ailleurs les dernières vagues de l'immigration indienne à l'île Maurice ont eu lieu au début du vingtième siècle alors qu'à Trinidad elles ont eu lieu vers le milieu du dix-neuvième siècle, ce qui signifie que les descendants des engagés bénéficiaient encore du contact avec l'Inde et les Indiens. Néanmoins, avec les générations suivantes, comme le témoigne la situation d'Anjali dans *Le Voile de Draupadi*, comme nous le verrons plus loin, les données changent quelque peu.

Cet état des faits nous pousse à voir la différence avec la Guadeloupe dans le roman de Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove* (1989). Condé est d'origine africaine mais elle nous dresse un portrait de son île natale avec la richesse culturelle qui y existe, y compris les indo-guadeloupéens. La plupart des personnages ont des origines non Guadeloupéennes dans ce roman. Citons comme exemples Les Lameaulnes qui sont descendants de Français et d'esclaves, les Ramsaran, comme l'indique leur nom sont d'origine indienne, Francis Sancher a des origines obscures, entre autres. Pour la présente analyse, il

nous faut cerner l'importance de l'Inde dans ce roman pour les personnages d'origine indienne. L'Inde nous revient sous deux aspects : l'engagisme et les valeurs traditionnelles. L'engagisme n'est cependant pas détaillé. Il est simplement évoqué par Sylvestre Ramsaran qui rêve naïvement d'un retour à l'époque colonial puisqu'il serait alors placé à un rang supérieur que celui des esclaves. Ramsaran est frustré par son incapacité à devenir égal ou dépasser en rang social les Lameaulnes puisqu'il est de la mauvaise couleur. Dans une société où le 'coolie' est inférieur, la prospérité des Ramsaran crée déjà des envieux. Ici point de deuil de l'Inde, et encore moins de mélancolie envers l'Inde mère. Le travailleur engagé est remémoré simplement pour sa position sociale enviable comparé à celle des esclaves.

De plus, par trois fois Vilma Ramsaran, la fille de Sylvestre, évoque le rituel de Sati indien. Vilma, amoureuse de Francis Sancher, idéalise le cruel sacrifice de la femme indienne qu'on poussait à s'immoler, et le voit comme une preuve d'amour (TM 1989 : 185, 195) : « je voudrais être mon aïeule indienne pour le suivre au bûcher funéraire » Le rituel, considéré comme étant déshumanisant, reléguant la femme au statut secondaire à l'homme en Inde, est honni par les réformateurs indiens. Gandhi lui-même condamnait ceux qui forçaient les veuves à suivre leur mari au bûcher.<sup>4</sup> De toute évidence cette pratique n'était pas choisie par la femme qui commettait effectivement un suicide. La société lui imposait cette décision car elle devenait signe de mauvaise augure en tant que veuve. Vilma ne connaît pas la véritable situation de ces femmes condamnées à mort. Tout comme son père, son évocation de ses origines est erronée et ironique.

Nous voyons donc que la relation avec l'Inde matricielle varie selon le degré d'attachement avec l'Inde. Le grand-père d'Anjali lègue à son fils Sanjiva, un héritage de culpabilité, mais cette dernière est exacerbée par le biais de la présence majoritaire d'indiens dans l'île Maurice décrite par Devi. Sanjiva est entouré d'indiens qui conservent leurs valeurs traditionnelles et l'empêchent de passer outre les remontrances de son père. La famille Khoja est quant à elle figée dans une tradition qui est obsolète et la famille Ramsaran vit dans un passé qui est idéalisé. Loin de « s'acclimater » pour citer Torabully, les descendants d'indiens semblent se cloîtrer dans un monde dépassé.

---

<sup>4</sup> Gandhi, M.K, *Social Service, Work and Reform*, Vol. 2 Navajivan Publishing House, Ahmedabad, 1976, p. 228.

## LA RELIGION ET LA COOLITUDE

Ce monde dépassé trouve ses racines dans la culture et la religion emmenées par les travailleurs engagés dans leur terre d'accueil. Comme nous l'avons mis en exergue au début de la présente analyse, les indiens devenaient intouchables, hors caste dès lors qu'ils traversaient le « Kala Pani ». Or, dans aucun des romans les protagonistes n'est hors caste ou intouchable.

En fait, dans *Le Voile de Draupadi*, il devient évident que la famille d'Anjali a préservé son haute caste, sinon Sanjiva n'aurait jamais pu rejoindre le rang des prêtres qui sont d'ordinaire Brahmanes, la plus haute caste hindoue. De plus, dans *Le Voile de Draupadi*, Ananda Devi dresse le portrait d'une femme, Anjali, qui a été traumatisée par les excès religieux dès l'enfance lorsque sa cousine, Vasanti, est morte en accomplissant l'*agni pariksha*, la marche sur le feu. Ce sacrifice est demandé à la jeune cousine comme preuve d'amour, mais elle meurt au bûcher, comme les Satis de l'époque pré-datant la réforme hindoue en Inde, qu'on immolait sur le bûcher de leur mari décédé. Contrairement à Vilma dans *Traversée de la Mangrove*, qui idéalisait ce sacrifice, nous voyons qu'ici cette pratique est récusée. Anjali, ayant été témoin de cet incident, est terrifiée lorsqu'on lui demande d'entreprendre la marche sur le feu afin de supplier les dieux d'épargner son fils, Wynn, atteint de méningite. Ainsi que le remarque Srilata Ravi (2006) le rôle de la mère est celui du sacrifice et si elle choisit de ne pas se sacrifier, elle encourt la désapprobation de la société et risque d'être rejetée par la famille. Dans un entretien de Mar Garcia, Devi constate (2007)<sup>5</sup> : « Mes récits ont une dimension spirituelle et symbolique constante, ce qui n'exclut pas une forte critique contre l'aliénation de la religiosité, contre la religion comme forme de soumission de l'individu ». Contre la famille qui la pousse contre son gré à entreprendre ce sacrifice, Anjali, dont le nom lui-même signifie prière en hindi, oppose une résistance passive, mais évidente : elle pousse le jeûne jusqu'à l'anorexie. Le corps d'Anjali devient le biais par lequel elle proteste contre les valeurs de sa famille, de son mari éduqué et avocat, qui se replie sur des pratiques traditionnelles hindoues pour que son enfant survive, alors qu'il va dans d'autres circonstances « singer la civilisation occidentale » (VD 1993 : 48). Devi

---

<sup>5</sup> Mar Garcia (2007) «Entretien avec Ananda Devi», accédé en ligne le 25 janvier 2013.

dénonce cette religiosité qui nie à la femme ses droits humains, celui primordialement, du choix. De surcroît, l'échec de *Pagni pariksha* et la mort de Wynn nous permettent de questionner ces valeurs dépassées qui au final n'apportent qu'agonie et désespoir. Forte de sa quête de soi, Anjali prend la décision de quitter le domicile conjugal et de reprendre les rênes de sa vie.

Si l'île Maurice d'Ananda Devi est profondément marquée par une religiosité qui écrase l'individu au profit de la survie de la collectivité, il est intéressant de voir qu'à Trinidad, les descendants de coolies sont décrits d'une manière plutôt comique, voire satirique. Naipaul nous présente l'univers des Khoja qui attachent beaucoup d'importance au Cattha, grande prière familiale qui est organisée annuellement. Cependant, bien que cet événement représente un aspect important de leur identité hindoue et surtout leur classe sociale, Naipaul choisit de mettre en relief un aspect complètement dérisoire de cette prière, la fessée annuelle (FF 1970 : 54) :

No Khoja function was ever considered complete without a beating. Any infringement of the rules (they could be invented on the spur of the moment) could be made the occasion for one of these entertainments, and children who were rarely beaten at home would suddenly find themselves liable. The choice of the victim was, in the normal run of things, capricious. At such times the sisters became unpredictable forces and, a beating once administered, its influence percolated through the clan. Several more victims were hastily assembled, although none could surpass the grandeur of that first beating.

Les sœurs Khoja sont décrites comme étant des quasis déesses imprévisibles, prenant le rôle de juge des crimes au sérieux, alors que, normalement, elles ne punissent jamais leurs enfants avec des coups. Notons que la fessée revêt un aspect presque symbolique, qui est relevé par le choix du mot « grandeur » qui ajoute encore une fois à la comédie, mais donne aussi une dimension ironique au Cattha. Ainsi que l'explique Amit Chaudhuri (2012)<sup>6</sup> : « Shiva Naipaul's work is animated by a mad, destructive comedy, which is near-perfectly orchestrated by formal mastery ».

Par ailleurs l'ironie est récurrente dans la mesure où Govind Khoja, chef de famille qui cherche à maintenir les apparences, ne veut pas que sa femme laisse qui que ce soit entrer dans leur chambre puisqu'elle y a

---

<sup>6</sup> Amit Chaudhuri (2012), accédé en ligne le 28 janvier 2013.

accroché le Psaume 23 de la Bible. Khoja ne veut surtout pas que les autres membres du clan sachent que lui et sa femme croient en le Dieu des Chrétiens, car cela nuirait à sa réputation ainsi qu'à sa position sociale. De même lorsque Noël arrive avec ses connotations religieuses et symboliques, toutes les familles au sein du clan Khoja célèbrent Noël en se cachant les uns des autres. Pour citer Govind Khoja (FF 1970 : 155) : « Hindus should only celebrate the Hindu festivals. I don't want people to think me stingy. If someone decides to send me a gift for Divali, I will send them one too. But for Christmas ? No Sir ! ». Ce besoin de se cacher afin de célébrer une fête chrétienne est un emblème du malaise des sociétés traditionnalistes comme celle des descendants coolies qui ont peur des échanges culturels, alors que Véronique Bragard (2008 :132) soutient que « Coolitude needs to be read in these inbetween spaces of ambivalence where nostalgia is melted with the willingness to celebrate hybrid forms of culture ». Ici, les Khoja semblent renier cette part hybride de leur culture aux yeux des autres, bien qu'en vérité, ils se soient adaptés à la culture Trinidadienne et à ses us et coutumes.

Dans son manifeste sur la Coolitude (2001 : 148), Torabully met en relief la part restreinte de l'Inde dans son concept : elle n'est que « référence », car la Coolitude est avant tout un « processus » sans fin de construction. Dans le roman de Devi et celui de Naipaul, l'Inde est plus que référence : elle menace le processus de construction identitaire des femmes lorsque les descendants d'engagés indiens cherchent à préserver leurs valeurs morales en opprimant les femmes. Chez Naipaul, l'attachement aux rituels indiens et le rejet apparent de la culture trinidadienne entrave l'échange interculturel étant donné que la famille se diffracte lorsque Noël est célébré. Néanmoins, cette obsession de l'attachement à l'Inde leur a permis de conserver valeurs, mœurs et rites, alors que dans la Guadeloupe de Condé, les Ramsaran ne semblent avoir que très peu de culture indienne dans leur vie quotidienne.

Ainsi, à l'âge de dix ans, Sylvestre Ramsaran doit aller au temple pour la première fois. Sa réaction est révélatrice : « au temple ? ce mot n'évoquait rien » (TM 1989 :132). Sa connaissance des dieux et déesses hindous est limitée aux images « représentant des femmes aux mille bras sinueux [...] des personnages à tête d'éléphant » (ibid). Son expérience au « temple » qui se trouve n'être qu'une « case » (TM 1989 :133) est décevante car il mouille son pantalon à la vue des cabris qui sont décapités. Plus tard, jeune marié, il propose à sa femme, Rosa

d'entreprendre un voyage en Inde, mais au demeurant « l'Inde s'était réfugiée dans ce coin des rêves qui ne prendront jamais vie » (TM 1989 : 134). Rosa elle-même ne parle guère de l'aspect religieux. Sa famille lui signifie qu'ils la verront avec son mari à Noël et elle dit qu'elle « priait le Bon Dieu » (TM 1989 : 162), ce qui démontre qu'elle est chrétienne. La seule fois que nous comprenons qu'elle aussi a des origines indiennes c'est lorsqu'elle raconte son rêve : « J'étais en Inde, notre pays d'origine dont hélas, nous ne savons plus grand-chose » (TM 1989 : 64). Torabully et Carter (2002 : 110) ont cité une pétition des ressortissants indiens en Guadeloupe au gouverneur de Madras en 1884 qui explique cette lacune : « il n'y a ni temples, ni fêtes, ni adorateurs, ni bons, ni mauvais jours ». La détresse de ces coolies se lit à travers leurs références à la religion. L'hindou surtout serait affecté s'il n'y a pas d'endroit où prier, pas de jours saints, aucune congrégation pour la prière et aucun calendrier et prêtre pour lui dire si une date serait propice ou non. Sans aucun doute les coolies de Guadeloupe ont souffert un déracinement brutal, et ceci explique le fait que le mariage avec d'autres communautés aient lieu, même dans le roman de Condé. L'inconvénient : la culture hindoue en pâtit, l'avantage : l'ouverture à la culture du pays d'accueil en est facilitée.

### **LA COOLITUDE : « LA PART INDIENNE DE LA CREOLISATION » ?**

Cette citation de Torabully (2000 : 32) demande une réflexion sur la notion de créolisation et sa définition même. Pourquoi Torabully voudrait-il donc ajouter une « part indienne » à la créolisation ? La créolisation se définit comme une notion de métissage, de contact entre cultures et langues qui mènent à une nouvelle langue, une nouvelle construction identitaire dans la pluralité. Au premier abord, la créolisation se veut salvatrice, aléatoire et permet une relation muable avec les autres. Cependant le terme 'créole' poserait peut-être problème ici. Alors que dans les sociétés Caribéennes le 'Créole' est celui qui est né dans les îles, soit descendant d'Européens, soit métisse, 'Créole' à l'île Maurice est un mot dérogatoire utilisé pour les descendants d'esclaves. La nomenclature est problématique à Trinidad aussi étant donné que les descendants d'engagés se considèrent comme étant séparés des autres de par leurs origines indiennes. Pour Torabully, « le voyage réfléchi, consenti, du coolie est déjà *métissage*, c'est-à-dire frottement de son

existence avec une poétique, une vision du monde différente ». Bien qu'il ait employé le terme « métissage » signe d'impureté à l'époque coloniale et synonyme de mélanges prolifiques depuis (Bernabé, chamoiseau et Confiant 1989, Glissant 1990), Torabully précise que ce « métissage » reste au niveau de la « poétique » et de la perception du monde, ce n'est pas la perte de la culture d'origine. Cependant, la question qui se pose est la suivante : comment s'ouvrir à une autre culture, s'adapter à sa vie quotidienne, à sa cuisine et à son langage, sans perdre sa propre culture ?

Dans la société mauricienne, les descendants des travailleurs engagés se sont inventé une identité qui est fluide sans être hybride. Dewoo remarque (2012 : 17-18) :

At times Indian, at times Mauritian, the Indo-Mauritian personality would not be a hybrid identity. It was a transoceanic echo, an aesthetic of migration mapped onto those born in Mauritius and whose ancestors were from India. Indo-Mauritians simply created a new identity. [...] The Mauritian identity had become a harmonious multicultural construct that allowed everyone to be who they wanted to be.

Dewoo parle d'une identité qui est parfaite parce qu'elle convient à ceux qui y adhèrent : tour à tour Mauriciens ou Indiens, ils possèdent une notion fluide de l'identité, qui leur permet de ne pas souffrir de non-appartenance. *Le Voile de Draupadi* témoigne de ceci à travers le langage : les villageois utilisent le Bhojpuri, la jeune cousine défunte Vasanti, se moque des villageois en les imitant. De même, le plat de jeûne que prépare Dev pour sa femme, Anjali, est un mets typiquement mauricien. Mais, les descendants de coolie que dépeint Ananda Devi souffrent de cette double appartenance. Il ne leur est pas permis de privilégier une identité à l'autre. Dès lors que l'identité collective est en danger, les valeurs indiennes sont prioritaires.

De la même manière, parlant de la construction identitaire des indo-Trinidadiens, Viranjini Munasinghe (2001) souligne le continuum identitaire : «They don't see these two identities as necessarily in contradiction. They insist they can be Indian and Trinidadian at the same time». Tout comme les Mauriciens, les Trinidadiens ne semblent pas envisager de problème en ce qui concerne la négociation de leur identité, selon Munasinghe, et ceci est évident dans *Fireflies*, où à aucun moment les personnages ne font des réflexions sur leur identité individuelle ou collective. D'ailleurs, Naipaul accorde peu d'importance aux personnages périphériques comme le collègue d'origine africaine de

Ram, Wilkinson. Doreen, l'Européenne avec qui Ram trompe Baby, est la seule non Indienne qui a un rôle important dans le roman, mais même ce personnage est décrit comme quelqu'un de frivole qui n'a pas de vraies attaches (Ram aussi se lasse d'elle bien vite), voguant d'une vocation à l'autre.

Selon D.B Gavani (2011), « Baby's prosperous relatives' [...] slow decline mirrors the decline of the whole Indian community as a culturally distinct entity ». Pour lui, l'identité même des Khoja et de la société traditionnaliste est remise en cause car le clan n'existe plus et les enfants partent tous. Cependant, notons que le titre du roman, *Fireflies*, est révélateur : malgré la tendance à l'emprisonnement dans le carcan des traditions, « they [fireflies] are some of the strongest insects of the islands » (FF 1970 : 247). Les libellules que Khoja lui-même enfermait dans une bouteille dans son enfance, deviennent une métaphore pour décrire les Indiens de Trinidad qui se cramponnent aux traditions. Eux aussi témoignent d'un repli identitaire qui ne favorise pas l'échange interculturel, la Coolitude.

De plus, Torabully (2001) décrit la situation aux Antilles de la sorte : « aux Antilles, la distance avec les Indes prédétermine un sens souvent diffus ou parfois plus prononcé, de la perte des cultures indiennes ». Comme nous l'avons démontré plus haut, il a été difficile pour les coolies indiens de maintenir leurs pratiques culturelles et religieuses en Guadeloupe. Au lieu d'une identité composite, les membres de la famille Ramsaran conçoivent leur identité indienne soit comme problématique puisqu'ils sont lésés à cause de la couleur de leur peau, et leur Coolitude se limite au « Kouli malaba » (Condé 1989 : 186), insulte envers Vilma à l'école. L'Inde est une terre de nostalgie, une partie de leur passé qu'ils ne semblent nullement associer à leur présent dans l'île sauf, comme nous l'avons remarqué plus tôt, pour se différencier des descendants d'esclaves qu'ils considèrent comme étant au-dessous d'eux. Les descendants de coolies chez Condé symbolisent le côté extrême de la créolisation qui ne laisse que très peu de place aux cultures d'origines.

Pour Munasinghe (2001), « The terms creole and creolization, however, emphasize primarily the synthesis of African and European Old World elements, thereby excluding Indians », et Torabully a essayé de réapproprié le terme « coolie » pour inclure les Indiens sans toutefois essentialiser leur identité. Ainsi, il a proposé l'image du corail pour emblématiser cette identité, tout comme Glissant,

inspiré des théories de Deleuze et Guattari (1980) a utilisé le rhizome avant lui, mais la question que l'on doit se poser est surtout si les autres peuples en mouvance ne récuseront pas la Coolitude puisque eux aussi se sentiront exclus comme les coolies se sentaient exclus de la créolité. Bernabé, Confiant et Chamoiseau avaient aussi tenté d'inclure toutes les cultures appelées à être en contact avec autrui dans leur concept. Peut-être ne faut-il simplement pas chercher à assimiler tous les types de voyages/mouvements/errances et leur laisser libre choix de cerner leur moi. Pour citer Devi (LD 2004 : 36), « pourquoi toujours poser la question d'identité ? Je suis ».

---

## Ouvrages cités

- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël Confiant. 1989. *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard.
- BHABHA, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London : Routledge.
- CARTER, Marina et Khal TORABULLY. 2002. *Coolitude : An Anthology of the Indian Diaspora*. London : Anthem Press.
- CÉSAIRE, Aimé. 1939. *Le Cahier du retour au pays natal*. Paris : Présence africaine.
- CHAUDHURI, Amit. 2012. « Re-reading *Fireflies* and *Chip-chip Gatherers* by Shiva Naipaul ». En ligne 1er février 2013. <http://www.guardian.co.uk/books/2012/mar/23/shiva-naipaul-fireflies-chip-chip-gatherers>
- CONDÉ, Maryse. 1989. *Traversée de la mangrove*. Paris : Folio.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Minuit.
- DEVI, Ananda. 1993. *Le Voile de Draupadi*. Paris : L'Harmattan.
- . 2003. *Le Long Désir*. Paris : Gallimard.
- . 2007. « Entretien avec Ananda Devi » (entretien de Mar Garcia). *La Tortue verte*. Revue en ligne le 25 janvier 2013.
- DEWOO, Tina. 2012. « The Coolitude of Coolitude : The (Re)negotiation of the Indian Identity in Mauritius ». *Postamble*. 8 (1). En ligne le 1er février 2013 <http://postamble.org/wp-content/uploads/2013/01/DewooFinal.pdf>
- GAVANI, Dr D.B. 2011. « Post-Imperialism in Shiva Naipaul ». En ligne le 30 janvier 2013. <http://gavani-gavani.blogspot.co.uk/2011/04/post-imperialism-in-shiva-naipaul.htm>
- GHOSH, Amitav. 2011. « Coolitude ». Blog. En ligne le 2 février 2013. <http://amitavghosh.com/blog/?p=1210>.
- GLISSANT, Edouard. 1990. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.
- KISTNAREDDY, Ashwiny. 2011. « Interrogating Identity : Psychological Dislocations in Ananda Devi's Novels ». *Dalhousie French Studies*. 94, 27-38.

- LINDO, Karen. 2007. « States of Shame : Women, Affect, Transnationalisms ». Thèse de Doctorat. Los Angeles : University of California.
- MAALOUF, Amin. 1998. *Identités meurtrières*. Paris : Grasset.
- MISHRA, Vijay. 2007. *The Literature of the Indian Diaspora : Theorizing the Diasporic Imaginary*. London : Routledge.
- MUNASINGHE, Viranjini. 2001. « The Indian Community in Trinidad : An Interview with Viranjini Munasinghe » (entretien de Michelle Caswell). En ligne le 2 février 2013. <http://asiasociety.org/policy/indian-community-trinidad-interview-viranjini-munasinghe>
- NAIPAUL, Shiva. 1970. *The Fireflies*. London : Penguin.
- RAVI, Srilata. 2006. "Religion, Health and the Hindu woman in Mauritius in Ananda Devi's *Le Voile de Draupadi*", *Kunapipi*. XXVIII.1 : 67-78.
- TINKER, Hugh. 1974. *A New System of Slavery : the Export of Indian Labour Overseas 1830-1920*. London : Oxford University Press.
- TORABULLY, Khal. 2000. "L'île intérieure : entretien avec Ananda Devi". *Notre Librairie*. 142, 58-65.
- . 2001. "Coolitude". En ligne 1er février 2013. <http://www.mondialisations.org/php/public/art.php?id=20762&clan=FR>

---

# La question épistémique de la « déterritorialisation »<sup>7</sup>

**Laté Lawson-Hellu**  
Western University (Canada)

C'est dans le cadre des imaginaires de la relation, quant à la question de la coolitude et de ses filiations, que se situe l'intelligibilité de la réflexion présentée ici. En soi, il s'agit d'une réflexion sur le cadre épistémique d'intelligibilité du paradigme de la « déterritorialisation », tel que ce paradigme a pu servir, par exemple, à la conceptualisation de la question identitaire antillaise dans la réflexion théorique d'Édouard Glissant. Si c'est à travers le paradigme de la « déterritorialisation », en effet, paradigme développé dans la perspective philosophique des suites de la modernité « occidentale », que se reconceptualise dorénavant – pour ne prendre que cet exemple – la question de la résistance à l'hégémonie, ou encore au fait colonial, c'est un paradigme qui, du point de vue épistémologique, finit par s'établir en équivalence à des paradigmes tels que celui de la coolitude qui, comme ceux de la créolité ou de l'antillanité, vise à penser la question identitaire de l'espace insulaire dans son rapport au fait hégémonique de l'histoire coloniale de la plantation. Si ce paradigme, dans son intelligibilité épistémique, pose cependant des questions éthiques au point de l'invalidier dans son applicabilité à toute démarche de formulation de la perspective ontologique devant le fait de pouvoir, à l'exemple du fait colonial, c'est dire combien sa pertinence herméneutique pour le fait « humain », comme la question identitaire, ou, plus particulièrement, pour le fait littéraire francophone profondément informé par la question idéologique coloniale, demeure problématique. Ce sont les termes de

---

<sup>7</sup> Texte initialement présenté en conférence à l'Université Western, en avril 2011, dans le cadre du *Forum* du Département d'études françaises, et qui s'inscrit dans le cadre du projet de recherche financé par le C.R.S.H. (2006-2010), « Langue(s) et écriture chez Félix Couchoro (1900-1968) » à l'Université Western.

cette dimension problématique du paradigme qui sont évoqués ici, dans ses limites épistémiques.

À l'orée du propos, il convient de s'intéresser un tant soit peu au passage ci-après tiré du « roman d'anticipation » de Cyrano de Bergerac paru en 1657, *Les États et Empires de la Lune*, et présenté dans un manuel de littérature française publié en 1994, comme inspiré par le démon ; la notice de présentation du passage intitulé « *Écouter tout un livre...* » indique notamment ceci : « *Dans ce roman d'anticipation, l'auteur présente une invention extraordinaire : c'est le démon qui l'a offerte au narrateur...* » (Sabbah, 1994 : 103). Pour l'intelligibilité du propos, nous reprenons le passage dans son intégralité :

Mais il fut à peine sorti, que je me mis à considérer attentivement mes livres, et leurs boîtes, c'est-à-dire leurs couvertures, qui me semblaient admirables pour leurs richesses ; l'une était taillée d'un seul diamant, sans comparaison plus brillant que les nôtres ; la seconde ne paraissait qu'une monstrueuse perle fendue de ce monde-là ; mais parce que je n'en ai point de leur imprimerie, je m'en vais expliquer la façon de ces deux volumes.

À l'ouverture de la boîte, je trouvai dedans un je ne sais quoi de métal presque semblable à nos horloges, plein de je ne sais quelques petits ressorts et de machines imperceptibles. C'est un livre à la vérité, mais c'est un livre miraculeux qui n'a ni feuilles ni caractères ; enfin, c'est un livre où pour apprendre, les yeux sont inutiles ; on n'a besoin que des oreilles. Quand quelqu'un donc souhaite lire, il bande avec grande quantité de toutes sortes de petits nerfs cette machine, puis il tourne l'aiguille sur le chapitre qu'il désire écouter, et au même temps il en sort comme de la bouche d'un homme, ou d'un instrument de musique, tous les sons distincts et différents qui servent, entre les grands lunaires, à l'expression du langage.

Lorsque j'ai depuis réfléchi sur cette miraculeuse invention de faire des livres, je ne m'étonne plus de voir que les jeunes hommes de ce pays-là possédaient plus de connaissances, à seize et à dix-huit ans, que les barbes grises du nôtre ; car, sachant lire aussitôt que parler, ils ne sont jamais sans lecture ; à la chambre, à la promenade, en ville, en voyage, ils peuvent avoir dans la poche, ou pendus à la ceinture, une trentaine de ces livres dont ils n'ont qu'à bander un ressort pour en ouïr un chapitre seulement, ou bien plusieurs, s'ils sont d'humeur d'écouter tout un livre : ainsi vous avez éternellement autour de vous tous les grands hommes, et morts et vivants, qui vous entretiennent de vive voix. Ce présent m'occupe plus d'une heure ; enfin me les étant attachés en forme de pendants d'oreilles, je sortis pour me promener. (1994 : 103-104)

Un tel passage, qui renvoie au principe de l'inspiration poétique développé plus loin dans le propos, de même que l'objet décrit par

Cyrano de Bergerac, ne sont pas sans former écho avec les gadgets multimédias que connaît la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Il faut rappeler, dans ce sens, que ce qui est d'usage courant désormais d'appeler la *nanotechnologie* et qui est au cœur de tels gadgets, connaît des usages autant civils que militaires, et parfois au détriment de l'intégrité de l'individu. Si le principe de l'inspiration poétique, dans le texte de Cyrano de Bergerac, permet ainsi d'expliquer l'intervention d'une instance extérieure à l'individu-auteur ou à sa volonté dans le processus de la création de l'œuvre d'art, il est aussi en étroite relation avec la problématique abordée ici. De même, si cette instance externe au processus individuel de la création artistique permet d'expliquer la portée « prophétique » du contenu du texte de Cyrano de Bergerac, elle pose en même temps la question éthique du Bien et du Mal dans un tel processus, et la propre question, juridique cette fois-ci, de la responsabilité de l'individu, telle qu'elle est soulevée au terme de l'analyse. Le principe de la « prophétie », il convient de le rappeler également, est au cœur des faits religieux consacrés en « Occident », à l'exemple du christianisme.

## LA PROBLÉMATIQUE

La réflexion présentée ici participe, de fait, d'un projet de recherche qui vise à étudier les valeurs d'usage esthétiques et discursives, identitaires, de l'hétérogénéité linguistique dans l'œuvre littéraire de l'écrivain Félix Couchoro, un des tout premiers écrivains du champ littéraire francophone en Afrique au sud du Sahara. Elle constitue également l'un des aspects des résultats de cette recherche. L'une des incidences épistémiques de l'analyse de la question linguistique en tant que modalité de la résistance anti-colonialiste dans l'œuvre de cet écrivain voudrait en effet que cette résistance remette en cause le fait colonial et ses principes distinctifs, que ce soient ses fondements ou ses expressions historiques. Il s'agit donc d'une démarche qui non seulement, chez l'écrivain, remet en cause le principe hégémonique et son arbitraire, du fait de sa négation de l'intégrité fondamentale de l'être humain, mais permet aussi, et par extension, de mettre en questionnement les principes épistémologiques contraires à l'intégrité fondamentale de l'être humain, que ces principes soient d'ordre littéraire ou esthétique, social ou politique, religieux ou philosophique. Le principe de l'errance, qui trouve un écho dans la réflexion de Gilles

Deleuze et Félix Guattari, dans *Mille Plateaux* (1980), figure au nombre de ceux de ces principes épistémologiques liés au fait littéraire ou esthétique. Ainsi, dans les principes de conceptualisation d'un paradigme comme celui du postmodernisme, tel qu'il apparaît dans la réflexion de Gilles Deleuze et Félix Guattari, le rhizome, comme principe épistémologique, se substitue au discours monologique au nom de la « multiplicité », mais présuppose également, et de manière paradoxale, la dilution de l'identité de l'individu, sur la base du déracinement corrélatif au principe de la « multiplicité » ; le principe de l'errance, ou du nomadisme, est à associer, dans ce sens, à celui du déracinement :

Il n'y a pas d'énoncé individuel, il n'y en a jamais. Tout énoncé est le produit d'un agencement machinique, c'est-à-dire d'agents collectifs d'énonciation (par « agents collectifs », ne pas entendre des peuples ou des sociétés, mais les multiplicités). Or le nom propre ne désigne pas un individu : c'est au contraire quand l'individu s'ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part, à l'issue du plus sévère exercice de dépersonnalisation, qu'il acquiert son véritable nom propre. Le nom propre est l'appréhension instantanée d'une multiplicité. Le nom propre est le sujet d'un pur infinitif compris comme tel dans un champ d'intensité. (1980 : 51)

Dans une telle situation épistémologique aux incidences importantes, puisqu'il est question d'un des discours de base de la réflexion occidentale de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, réflexion que subsume son principe directeur, celui de la « déterritorialisation », il convient d'en interroger les conditions d'intelligibilité, ou d'acceptabilité, dans sa qualité de discours fondateur. L'objectif d'ensemble du propos ici est ainsi posé, qui part de l'hypothèse que ces conditions d'acceptabilité ne peuvent être dissociées de la problématique énonciative interne de l'essai qui porte cette réflexion, chez G. Deleuze et F. Guattari, ainsi que de son cadre épistémique et de ses fondements éthiques. En termes méthodologiques, il s'agira dès lors d'identifier l'énonciateur présupposé de l'essai, lequel diffère des énonciateurs-auteurs, pour déterminer sa position éthique, puis celle du paradigme de la déterritorialisation dont se fait porteur cet énonciateur. Il s'agira également de déterminer, à partir de cette herméneutique du paradigme, sa pertinence dans le cadre de la réflexion philosophique qu'il induit, ou de son appropriation herméneutique et épistémologique dans des champs du savoir en Europe ou en Amérique du Nord, à l'exemple de son intégration aux catégories méthodologiques de la critique littéraire. Il s'agira, enfin, de

déterminer la pertinence de ce paradigme dans le cadre épistémologique du fait théologique qu'il induit également.

Le principe de la déterritorialisation au cœur de la réflexion de G. Deleuze et de F. Guattari dans *Mille Plateaux*, pose notamment un problème éthique foncier, car il s'agit d'un principe anti-ontologique et d'un principe qui se pose « contre » Dieu, dans l'acception du rapport de Dieu à la Création, c'est-à-dire à la vie. Pour le premier cas, on lit ceci dans l'essai :

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et... et... et... ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. Où allez-vous ? d'où partez-vous ? où voulez-vous en venir ? sont des questions bien inutiles. Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement (méthodique, pédagogique, initiatique, symbolique...). (1980 : 36)

Pour le deuxième, on lit ceci :

Résumons les caractères principaux d'un rhizome : à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ( $n + 1$ ). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à  $n$  dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ( $n - 1$ ). (1980 : 31)

L'analyse de la question de l'énonciateur implicite de l'essai, dans les sections qui suivent, est complétée par celle des conditions et incidences épistémiques du principe, à l'exemple de son intégration à la conceptualisation de la question identitaire antillaise chez Édouard Glissant.

## LA QUESTION DE L'ÉNONCIATEUR IMPLICITE DE MILLE PLATEAUX

Il s'agit d'étudier donc les modalités énonciatives de prise en charge du principe de la déterritorialisation dans l'essai, notamment à partir de la question de cette voix énonciative implicite, de sa position théologique puis éthique, car identifiable au diable, et des conditions méthodologiques de sa distinction d'avec les voix des énonciateurs-auteurs, la parole de l'essai comme genre étant traditionnellement attribuable à l'auteur, au contraire de la fiction.

Les conditions d'identification de cet énonciateur implicite se trouvent en effet dans la mise en scène énonciative du texte autour d'un personnage de l'essai, personnage fictif donc, appelé Pr. Challenger, que la voix énonciative implicite de l'essai invective et à partir duquel elle prend en charge l'ensemble de la réflexion qui fait l'objet du livre :

Le professeur Challenger, celui-là qui fit hurler la Terre avec une machine dolorifère, dans les conditions décrites par Conan Doyle, ayant mélangé plusieurs manuels de géologie et de biologie suivant son humeur simiesque, fit une conférence. Il expliqua que la Terre – la Déterritorialisée, la Glaciaire, la Molécule géante – était un corps sans organes. Ce corps sans organes était traversé de matières instables non formées, de flux en tous sens, d'intensités libres ou de singularités nomades, de particules folles ou transitoires. Mais là n'était pas la question pour le moment. Car, en même temps, se produisait sur la terre un phénomène très important, inévitable, bénéfique à certains égards, regrettable à beaucoup d'autres : la stratification. Les strates étaient des Couches, des Ceintures. Elles consistaient à former des matières, à emprisonner des intensités ou à fixer des singularités dans des systèmes de résonance et de redondance, à constituer des molécules plus ou moins grandes sur le corps de la terre, et à faire entrer ces molécules dans des ensembles molaires. [...] Elles opéraient par codage et territorialisation sur la terre, elles procédaient simultanément par code et par territorialité. Les strates étaient des jugements de Dieu, la stratification générale était le système entier du jugement de Dieu (mais la terre, ou le corps sans organes, ne cessait de se dérober au jugement, de fuir et de se déstratifier, de se décoder, de se déterritorialiser). (1980 : 53-54)

À partir de là, il devient possible de définir les caractéristiques distinctives de cet énonciateur, qu'elles soient théologiques ou éthiques, comme retenues ici.

En effet, dans la perspective axiologique de son énonciation, c'est un énonciateur qui s'installe « contre » Dieu et la Création et qui, de ce

fait, circonscrit le cadre épistémique ou d'intelligibilité du principe de la déterritorialisation dont il se fait porteur, dans celui de la théologie, cadre où il circonscrit également sa propre voix d'énonciateur, et par lequel il devient assimilable au diable ; car pour lui, dans l'essai :

Dieu est un Homard ou une double-pince, un *double-bind*. Ce n'est pas seulement les strates qui vont par deux au moins, mais d'une autre façon chaque strate est double (elle aura elle-même plusieurs couches). (1980 : 54)

Du point de vue éthique, la posture théologique de cet énonciateur implicite n'est pas sans incidence sur le problème éthique posé par le principe de la déterritorialisation. Il s'agit en effet d'une voix qui, par le biais du principe de la déterritorialisation, infirme par exemple, pour les énoncés littéraires, leur portée idéologique, énonçant de ce fait une aporie :

L'erreur serait donc de croire que le contenu détermine l'expression, par action causale, même si l'on accordait à l'expression le pouvoir non seulement de « refléter » le contenu, mais de réagir activement sur lui. Une telle conception idéologique de l'énoncé, qui le fait dépendre d'un contenu économique premier, butte sur toutes sortes de difficultés inhérentes à la dialectique. D'abord, si l'on peut concevoir à la rigueur une action causale allant du contenu à l'expression, il n'en est pas de même pour les *formes* respectives, la forme de contenu et la forme d'expression. [...] De même, si les expressions sont dites idéologiques, la forme d'expression ne l'est pas, et se trouve réduite au langage comme abstraction, comme disposition d'un bien commun. Dès lors, on prétend caractériser les contenus et les expressions par toutes les luttes et conflits qui les traversent sous deux formes différentes, mais ces formes mêmes sont pour leur compte exemptes de toute lutte et de tout conflit, et leur rapport reste tout à fait indéterminé [...]. On ne pourrait le déterminer qu'en remaniant la théorie de l'idéologie, et en faisant déjà intervenir les expressions et les énoncés dans la productivité, sous forme d'une production de sens ou d'une valeur-signé. (1980 : 113)

C'est aussi une voix qui, par le biais du principe de la déterritorialisation, infirme les « codes » génétiques de la vie, et célèbre cette infirmation, avalisant de ce fait des principes négateurs de la vie comme le cancer :

Il fallait déjà toute une population moléculaire pour être codée, et les effets du code ou d'un changement dans le code s'évaluaient au niveau d'une population plus ou moins molaire, en vertu de son aptitude à se propager dans le milieu, ou à se créer un nouveau milieu associé dans lequel la modification serait popularisable. Oui, il fallait toujours penser en termes de meutes et de multiplicités : si un code prenait ou non, c'est

bien parce que l'individu codé faisait partie d'une population, « celle qui habite un tube à essai, une flaque d'eau ou un intestin de mammifère ». Mais qu'est-ce que signifiait changement dans un code, ou modification d'un code, variation de parastrate, d'où provenaient éventuellement de nouvelles formes et de nouveaux milieux associés ? Eh bien, le changement lui-même ne venait évidemment pas d'un passage entre formes préétablies, c'est-à-dire d'une traduction d'un code dans un autre. Tant que le problème était posé ainsi, il était insoluble [...]. Mais le problème se pose tout autrement dès que l'on voit qu'un code est inséparable d'un processus de décodage qui lui est inhérent. Pas de génétique sans « dérive génétique ». (1980 : 69)

Et, d'ajouter :

La théorie moderne des mutations a bien montré comment un code, forcément de population, comporte une marge de décodage essentielle : non seulement tout code a des suppléments capables de varier librement, mais un même segment peut être copié deux fois, le second devenant libre pour la variation. Et aussi des transferts de fragments de code se font, d'une cellule à une autre issues d'espèces différentes, Homme et Souris, Singe et Chat, par l'intermédiaire de virus ou par d'autres procédés, sans qu'il y ait traduction d'un code à un autre (les virus ne sont pas des traducteurs), mais plutôt phénomène singulier que nous appelons plus-value de code, communication d'à-côté [...]. (1980 : 69-70)

Si de telles positions éthiques « négatives » qui participent de l'intelligibilité du principe de la déterritorialisation sont largement contestables et semblent difficilement assimilables aux propres positions éthiques des auteurs de l'essai, c'est par le biais de leur dissociation d'avec cette voix que l'analyse peut s'en charger et en déterminer les conditions de recevabilité.

Dans leur présentation de l'essai, les auteurs – les énonciateurs-auteurs, donc – invoquent le principe connu de l'inspiration poétique par lequel l'hypothèse de la voix énonciative diabolique implicite prend alors toute sa pertinence :

Nous écrivons ce livre comme un rhizome. Nous l'avons composé de plateaux. Nous lui avons donné une forme circulaire, mais c'était pour rire. Chaque matin nous nous levions, et chacun de nous se demandait quels plateaux il allait prendre, écrivant cinq lignes, ici, dix lignes ailleurs. Nous avons eu des expériences hallucinatoires, nous avons vu des lignes, comme des colonnes de petites fourmis, quitter un plateau pour en gagner un autre. Nous avons fait des cercles de convergence. Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place, et mis en rapport avec n'importe quel autre. Pour le multiple, il faut une méthode qui le fasse effectivement ; nulle astuce typographique, nulle habileté lexicale, mélange ou création de

mots, nulle audace syntaxique ne peuvent la remplacer. Celles-ci en effet, le plus souvent, ne sont que des procédés mimétiques destinés à disséminer ou disloquer une unité maintenue dans une autre dimension pour un livre-image. (1980 : 33)

Pour la réflexion théorique, ainsi que les réponses diverses proposées par les poètes eux-mêmes en Europe depuis l'Antiquité grecque, l'inspiration poétique est à la fois inspiration mystique ou mystérieuse – avec l'intervention des dieux –, retour du passé mythique chez l'individu ou dans la conscience collective universelle, et expression exacerbée du moi ou de l'inconscient. Dans sa présentation du numéro de la revue *Noesis* consacré, en 2000, au thème de l'inspiration poétique, de l'Antiquité grecque à la période contemporaine du XX<sup>e</sup> siècle finissant, Jacqueline Assaël (2000) souligne notamment que le principe de la transcendance dans la volonté de l'individu créateur artistique, quant à la question de l'inspiration poétique, relève en effet de déterminations observables qui excèdent foncièrement la seule volonté ou le seul savoir de l'individu, et cela, par-delà les conceptions ou acceptions qu'une telle question a pu susciter dans l'histoire européenne ou « occidentale » :

Dans ce volume de *Noesis*, hellénistes, latinistes, philosophes et littéraires conjuguent leurs efforts pour faire face à la complexité d'un problème qui consiste à décrire et à expliquer les caractéristiques et la nature d'un phénomène d'inspiration généralement réputé pour être indéfinissable. La réunion de spécialistes ayant des formations différentes permet l'application de méthodes variées, voire le risque d'expérimentations savantes : car si la mise en cause des Muses peut être dénoncée comme une allégation trompeuse et si les mots sont des leurres, l'étymologie et, plus largement, la philologie ou la linguistique permettent de mettre en évidence des faits de langue et des effets de sens qui révèlent le contenu d'intuitions et de conceptions poétiques allant au-delà de la simple dénomination d'une transcendance et suggérant le type des rapports entretenus par les artistes avec des temps et des espaces inconnus. (2000 : 6)

Une telle question de l'inspiration poétique, dans la problématique de l'énonciateur implicite de *Mille Plateaux*, ou dans celle de la création artistique en général, repose donc sur un principe qui inscrit la problématique de la création artistique ou littéraire dans le domaine de la responsabilité juridique de l'individu.

## LE RECOURS ÉPISTÉMOLOGIQUE À LA « DÉTERRITORIALISATION »

Dans la mesure où il est admis que les conditions épistémiques d'intelligibilité du principe de la déterritorialisation probléatisent sa recevabilité du point de vue éthique, il paraît tout à fait approprié d'interroger les incidences également épistémiques de telles conditions. Ici, il ne sera évoqué que son incidence en tant que paradigme critique dans les exemples de la conceptualisation de la « résistance » ou de celle de la question identitaire comme chez Édouard Glissant, de même que son incidence épistémique dans la réflexion sur la question éthique et théologique du Bien et du Mal, ou encore dans la prise en compte du discours fondateur judéo-chrétien de la « Chute ».

En tant que paradigme critique ou catégorie épistémique, le principe de la déterritorialisation, du fait de son association au diable, conformément à ses propres cadres épistémiques de formulation, devient associable au principe du Mal par lequel se définit le diable dans le même cadre épistémique que présuppose le principe. C'est à ce titre qu'il s'invalide dans ses différents usages herméneutiques, heuristiques ou simplement épistémologiques actuels. Le principe devient inadéquat ainsi à servir de cadre herméneutique ou heuristique pour la formulation ou la conceptualisation de la résistance en tant que principe ontologique antinomique à l'hégémonie, c'est-à-dire au Mal, comme il en est le cas, par exemple, dans la critique littéraire francophone par rapport à la problématique de l'hétérogénéisation linguistique, ou encore dans la corrélation d'usage entre la résistance et la « déterritorialisation » des formes du Pouvoir. De même, le principe devient inadéquat à servir de cadre herméneutique ou heuristique pour la formulation ou la conceptualisation de la question identitaire fondée, elle, sur les modalités d'expression du rapport ontologique de l'individu à son environnement ou au réel, c'est-à-dire à la Vie, comme il en est le cas, par exemple, dans la reprise du principe du rhizome, associé à la déterritorialisation, dans la théorisation de la question identitaire antillaise chez Édouard Glissant.

Pour Édouard Glissant (1992), notamment, c'est par le principe du rhizome emprunté aux travaux de G. Deleuze et de F. Guattari, qu'il convient de penser la réalité identitaire antillaise :

Il nous faut revenir sur ce que j'ai proposé dans le premier exposé. En particulier à ce que nous savons des problèmes d'identité. Quand j'ai abordé la question, je suis parti de la distinction opérée par Deleuze et

Guattari, entre la notion de racine unique et la notion de rhizome. Deleuze et Guattari, dans un des chapitres de *Mille Plateaux* (qui a été publié d'abord en petit volume sous le titre de *Rhizomes*), soulignent cette différence. Ils l'établissent du point de vue du fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. J'ai appliqué cette image au principe d'identité. Et je l'ai fait aussi en fonction d'une « catégorisation des cultures » qui m'est propre, d'une division des cultures en cultures *ataviques* et cultures *composites*. (1992 : 59)

Et, de poursuivre :

La notion d'identité racine unique, qui n'a pas toujours été une notion mortelle, qui a produit des œuvres magnifiques de l'histoire de l'humanité, est liée à la nature même de ce que j'appelle les cultures ataviques. Et j'ai eu l'occasion d'expliquer que pour moi la culture atavique, c'est celle qui part du principe d'une Genèse et du principe d'une filiation, dans le but de rechercher une légitimité sur une terre qui à partir de ce moment devient territoire. Je ferai l'équation « terre élue = territoire ». On sait les ravages ethniques de cette conception magnifique et mortelle. J'ai lié le principe d'une identité rhizome à l'existence de cultures composites, c'est-à-dire de cultures dans lesquelles se pratique une créolisation. Mais dans ces cultures, très souvent, on se trouve en présence d'une opposition entre l'atavique et le composite. (2000 : 59-60)

Dans sa formulation, cependant, par les deux énonciateurs-auteurs de l'introduction de *Mille Plateaux*, le principe même du rhizome est fondé sur l'incertitude et remet en cause l'intégrité de l'être dans son essence :

Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à  $n - 1$ . Un tel système pourrait être nommé rhizome. Un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicules. Les bulbes, les tubercules sont des rhizomes. Des plantes à racine ou radicule peuvent être rhizomorphes à de tout autres égards : c'est une question de savoir si la botanique, dans sa spécificité, n'est pas tout entière rhizomorphique. Des animaux même le sont, sous leur forme de meute, les rats sont des rhizomes. Les terriers le sont, sous toutes leurs fonctions d'habitat, de provision, de déplacement, d'esquive et de rupture. Le rhizome en lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. Quand les rats se glissent les uns sous les autres. Il y a le meilleur et le pire dans le rhizome : la pomme de terre et le chiendent, la mauvaise herbe. Animal et plante, le chiendent, c'est le crab-grass. (Deleuze et Guattari, 1980 : 13)

Il s'agit, dès lors, dans le cas de la saisie de la pensée d'Édouard Glissant, d'un changement épistémique important à introduire, puisque le

principe du rhizome, qui n'est intelligible qu'à partir de celui de la déterritorialisation, ne saurait rendre compte d'un processus foncièrement d'*enracinement* identitaire, en réponse à un contexte historique de dissipation identitaire, comme vise à le théoriser Édouard Glissant ; c'est le sens de l'analyse que propose Françoise Simasotchi-Brones (1999), dans le cadre de la construction du discours identitaire antillais dans l'œuvre d'Édouard Glissant :

À la différence de l'Afrique, qui a connu les Indépendances, les Antilles sont encore rattachées à la France ; elles sont départements français, ce qui rend très spécifique la réalité antillaise. Et ce n'est pas sans influence sur la manière dont vont se percevoir spatialement les Antillais. Peuvent-ils se sentir « maîtres » de leur espace ? Cette appropriation différée est-elle achevée, dès lors que la dépossession n'a pas vraiment pris fin ?

L'espace fut donc avant tout un espace subi, lieu de la servitude et de la souffrance, un espace où l'être était nié dans son humanité même. À l'arrivée sur l'île le personnage romanesque n'en connaît qu'une petite partie, enfermé qu'il est dans l'espace de la plantation. Dans le *Quatrième siècle* [d'Édouard Glissant ; 1964] les personnages sont ainsi répartis en deux groupes : ceux qui ont refusé l'asservissement et donc qui ont marronné, arpentant l'île et prenant possession des hauteurs, abandonnant le bas à ceux (bien plus nombreux) qui ont accepté (mais ont ainsi résisté). (1999 : 85)

Puis, d'ajouter :

Il apparaît clairement que, pour le personnage romanesque antillais, la reconnaissance de l'espace au sens de « lieu » – la « territorialisation » [...], au sens où l'entendent Deleuze et Guattari<sup>8</sup> –, se fera de manière très tardive et très progressive. L'être romanesque antillais est un déraciné, pour reprendre la très belle image d'E. Glissant, « un homme qui n'avait plus de souche ayant déroulé dans l'unique vague déferlante du voyage » [1964 : 83], pour qui la nécessité de « la prise en charge » [...] de l'espace n'est pas seulement existentielle mais vitale [...]. Ce mouvement de *territorialisation*<sup>9</sup> passera par l'ancrage à la terre ; d'où peut-être la prépondérance des romans ruraux et l'entrée assez tardive de l'espace urbain dans l'écriture romanesque. L'appropriation lente et progressive de cet espace fera de lui un espace accepté, conquis et finalement revendiqué

---

<sup>8</sup> Référence ici à l'acception du mot « territoire » chez Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka* (1975), c'est-à-dire « Tout domaine, tout sol (social, familial, langagier...) où le sujet vient se rassurer, se protéger contre les inquiétantes dérives qui menacent de l'emporter » (Simasotchi-Brones, 1999 : 85, note 12).

<sup>9</sup> Nous soulignons.

comme élément fondamental dans la construction de l'identité antillaise. (1999 : 85-96)

Ce discours d'enracinement identitaire fondé sur l'appropriation de la terre par l'individu antillais ou martiniquais, plus précisément, figure également dans la propre réflexion d'Édouard Glissant dans son *Discours antillais* (1981). Pour lui, en effet :

L'espace martiniquais est un anti-espace, limité au point de rogner sur l'être, mais divers au point de le multiplier infiniment. Ambiguïté. C'est là une île qui est comme une anthologie des paysages qu'on appelle tropicaux. Mais il n'est pas indifférent de reprendre ici la constatation que jamais le Martiniquais n'a le pressentiment ni l'inconscient tremblement de maîtriser cet espace. Toute collectivité qui éprouve la raide impossibilité de maîtriser son entour est une collectivité menacée. (1981 : 471)

Tout indique donc qu'Édouard Glissant aura recouru au principe de la déterritorialisation sans en avoir exploré les implications théoriques et éthiques. En cela, il aura intégré un principe défini par la configuration éthique du Mal dans une démarche visant au contraire à inscrire le principe du Bien (la reconstruction identitaire) dans un contexte historique marqué éthiquement par le principe du Mal (l'esclavage et la colonisation). Tout indique, par ailleurs, que la propre formulation du paradigme de la « déterritorialisation », dans son fondement éthique associé au principe du Mal, « échappe » à la réflexion épistémologique d'ensemble de ses deux auteurs, comme peut en témoigner leur travail antérieur évoqué, par exemple, dans la réflexion de F. Simasotchi-Brones sur la question identitaire dans l'œuvre d'Édouard Glissant. Il s'agit notamment ici de l'acception que G. Deleuze et F. Guatari proposent de la notion de « territoire » et qui constitue en soi une antinomie à la « déterritorialisation » (voir Simasotchi-Brones, 1999 : 85, note 12, notamment). Le principe de l'inspiration poétique, en permettant de lever l'équivoque entourant ainsi la formulation du paradigme dans cette réflexion d'ensemble, et en conférant au récit de Cyrano de Bergerac évoqué en début de propos sa portée « prophétique », ouvre la porte à la propre constitution de la figure du diable en paradigme critique dont la pertinence ne se limite plus au seul champ épistémologique de la théologie, car touchant de près à la notion juridique de la responsabilité de l'individu.

## LE DIABLE COMME CATÉGORIE HERMÉNEUTIQUE NON-THÉOLOGIQUE

C'est donc en tant que paradigme critique ou herméneutique dans le champ du savoir non-théologique que le paradigme du diable permet de reconsidérer la problématique éthique du Bien et du Mal qui fonde les cultures européennes de la « modernité », par exemple, et qui remonte au discours fondateur qui en problématise les termes, le discours biblique notamment. Il en est ainsi de l'aporie que constitue, dans ce discours, l'association d'usage de la catégorie de Dieu au Bien et au Mal, comme dans le mythe de la Création, c'est-à-dire l'association de Dieu à la fois au Bien (Dieu-Créateur) et au Mal (Dieu auteur de l'arbre de la tentation), ou dans le principe grégaire attribué à la catégorie de Dieu et dont rend compte une notion comme celle de Dieu-guerrier traduite par l'acception largement retenue d'« Éternel des armées » ; le principe grégaire est antinomique à la Vie dont l'origine est également attribuée à l'incidence divine, dans le même discours biblique. De telles apories ont pu fonder – et justifier – des faits historiques comme l'esclavage, ou comme la colonisation, foncièrement antinomiques à l'intégrité humaine, sans que leur validité ait pu faire l'objet – en dehors du discours théologique – de questionnement dans le sens de l'incidence du diable dans leur formulation. La levée de telles apories passe ainsi par la nécessité de prise en compte du diable comme catégorie épistémologique en dehors de seul cadre théologique usuel, et, en tant que tel, associé au Mal, ou en tant que principe négateur de la Vie, particulièrement dans toute épistémologie faisant référence au principe de Dieu.

C'est dans les termes de cette redéfinition épistémologique qu'il convient de situer par exemple le mythe judéo-chrétien de la « Chute », notamment sa prise en compte en tant que discours fondateur pour les cultures européennes ou « occidentales ». De l'infirmité nécessaire de ce mythe de la « Chute » fondé sur la même aporie de l'association de Dieu à la fois au Bien et au Mal, la réflexion débouche ainsi, par garder ce seul exemple, sur l'invalidation de l'infirmité du principe féminin, telle que cette infirmité se retrouve dans un tel mythe et telle qu'elle informe la perception de la femme dans le cadre culturel européen ou « occidental ». Ici, le principe féminin, dans la réalité de son importance cardinale pour la perpétuation de la vie des espèces vivantes sur la

planète, reprend son essence comme fondement de la vie, en mettant en questionnement l'ensemble du discours biblique qui l'aura ainsi infirmé.

Il en va ainsi également de la problématique épistémique et épistémologique de la déterritorialisation, qui informe l'évolution de la modernité européenne au XX<sup>e</sup> siècle, et dont la prise en compte ne manque pas d'influer sur l'évaluation de principes consacrés comme la modernité européenne elle-même et son rapport au Bien, c'est-à-dire une modernité qui intègre le Mal comme condition nécessaire de l'existence, ou, pour notre propos, l'un des corollaires de cette modernité, le colonialisme, et son rapport au Bien, c'est-à-dire un discours qui intègre le Mal comme condition nécessaire de l'existence et de la prospérité. Une telle prise en compte influe surtout sur la question, fondamentale pour les sociétés issues de la modernité européenne, de l'inconscient et de la responsabilité juridique de l'individu, ne serait-ce qu'à la lumière de la question ponctuelle de l'inspiration poétique.

Si, en effet, pour Jean-Marc Lemelin (1996), la question de l'inconscient débouche sur celle de la responsabilité juridique de l'individu, la problématique de l'inspiration poétique s'inscrit au cœur de cette question de l'inconscient, et, partant, au cœur de celle de la responsabilité juridique de l'individu. Pour J.-M. Lemelin, notamment :

De manière dynamique, l'appareil psychique comprend une fonction première, les *processus primaires* de transposition, et une fonction seconde, les *processus secondaires* de position. L'inconscient y est oubli ou proprioception et disposition au monde intérieur psychique ; le préconscient est mémoire ou intéroception et sensation du monde organique ; le conscient est souvenir ou extéroception et perception du monde extérieur. Entre l'inconscient et le préconscient, la censure se voit abaissée dans le sommeil ; entre le préconscient et le conscient, la censure se trouve amplifiée dans l'état de veille. [...]

Notons, pour clore ce chapitre, que la distinction juridique ou judiciaire d'un meurtrier au premier degré et d'un meurtrier au second degré consiste, en gros, à déterminer si le meurtrier a été poussé à l'acte par des processus secondaires (réfléchis) ou par des processus primaires (irréfléchis), mais que les processus secondaires sont toujours conditionnés par des processus primaires : un tueur à gages est d'abord un psychopathe. (1996 : 18)

Pour le champ littéraire et la réflexion philosophique ou théorique, également, dans les sociétés « occidentales » ou issues de la modernité européenne, une telle question devient cruciale puisque le principe de l'inconscient et ses acceptions depuis les travaux de Sigmund Freud, informe de telles réflexions. Pour J.-M. Lemelin :

La théorie du désir de la psychanalyse est une théorie dialectique ; elle a ses fondements chez Platon et chez Hegel : il y a une dialectique entre la loi du désir (l'affect, la pulsion) et le désir de la loi (la représentation, l'interdit) ; il y a un désir parce qu'il y a un manque, un objet perdu. Pour la théorie machinique du désir, de Spinoza et Nietzsche à Deleuze et Guattari ou à Laruelle, le désir ne manque de rien : il est « volonté de puissance » ; c'est une nouvelle version de la conception individuelle ou individualiste de l'inconscient. Au contraire, pour la théorie mimétique du désir, qui remonte peut-être à Aristote et qui connaît son aboutissement chez Girard, le désir est faible, il ne peut rien sans l'imitation de l'autre ; c'est une nouvelle version de la conception collective ou collectiviste de l'inconscient. (1996 : 74)

De même, pour J.-M. Lemelin :

Le freudo-marxisme, inspiré en partie de Reich, a pu conduire Deleuze et Guattari à critiquer les schémas œdipiens et l'inconscient comme profondeur ; Deleuze refuse la dialectique du sadisme et du masochisme et il associe le masochisme à l'humour et le sadisme à l'ironie ; la schizoanalyse délaisse la paranoïa pour s'intéresser davantage à la schizophrénie, précédée en cela par l'anti-psychiatrie de Laing, Cooper et Esterson, elle-même influencée par Sartre et par Bateson. Pour le marxisme, il y a un primat de la classe sur le sexe, un primat de l'espèce sur l'individu, un primat de la transcendance (de l'histoire) sur l'immanence, un primat de l'acquis sur l'inné. Le féminisme met de l'avant le primat du genre sexuel sur l'individu et reproche à Freud d'être misogyne et sexiste et à Lacan d'être phallogocentriste ; Cixous, rejetant l'envie de pénis chez la femme, propose que « la femme ne manque pas de manque » ; Irigaray en arrive, elle, à une sexualisation du cerveau, prônant que la différence sexuelle est une différence cérébrale. Le postmodernisme, enfin, considère que nous assistons à la fin des « grands récits », le marxisme et le freudisme, dans la société postmoderne ; mais Lyotard a oublié un troisième grand récit, dominant en Amérique du Nord, le darwinisme... (1996 : 75-76)

Si, dans les termes de la réflexion menée ici, des incidences externes à la volonté de l'individu peuvent influencer sur ses actes – poétiques, artistiques ou autres – et donc sur sa responsabilité juridique, telles que ces incidences peuvent relever des assises éthiques du Bien et du Mal, au moins pour la culture judéo-chrétienne de référence de l'Europe ou de l'« Occident », c'est-à-dire relever de la distinction entre le Bien comme principe, *dès lors*, de Dieu, et le Mal comme principe du diable, cette responsabilité juridique de l'individu s'en trouve affectée, tout autant que la section pénale ou judiciaire des systèmes juridiques qui s'y réfèrent.

La question des identités collectives dans le contexte de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> se pose, il faut en convenir, en termes de relation de pouvoir qui permettent au discours de pouvoir d'en formuler les configurations en « minorités » tant juridiques qu'ontologiques... Une telle aporie trouve ses meilleures formulations dans le cadre de l'État moderne où la notion de cultures locales – ou traditionnelles – est en soi invalidée au nom de la conscience identitaire nationale à forger, et se trouve, de ce fait, inscrite dans le paradigme de la « minorité collective ». Si le paradigme de la coolitude insiste sur la validité du cadre identitaire collectif « local », c'est-à-dire dans le cadre épistémologique et éthique du Bien, il en va de même de ceux de la créolité, ou de l'antillanité naguère, que la réflexion d'Édouard Glissant a pu circonscrire sous le principe de la relation, mais dans les termes du droit – inaliénable – à l'opacité. Il n'est pas étonnant qu'une telle réflexion, inscrite dans le principe du Bien, puisse remettre en question le principe même de l'État moderne, dans son invalidation du fait culturel au profit du fait idéologique, c'est-à-dire dans son accréditation de principes « diaboliques », désormais, ou relevant du principe du Mal, comme le paradigme de la « déterritorialisation ».

---

## Ouvrages cités

- ASSAËL, Jacqueline. 2000. « Avant-Propos ». *Noesis*. 4, 7-10.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Éditions de Minuit.
- . 1975. *Kafka*. Paris : Éditions de Minuit.
- GLISSANT, Édouard. 1992. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- . 1964. *Le Quatrième Siècle*. Paris : Seuil.
- . 1981. *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard.
- LEMELIN, Jean-Marc. 1996. *Le Sujet ou Du nom propre*. Montréal : Éditions Triptyque.
- SIMASOTCHI-BRONES, Françoise. 1999. « Espace et roman antillais : d'un espace problématique à un espace emblématique ». Jean BESSIÈRE et Jean-Marc MOURA (éd.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*. Paris : Honoré Champion. 83-98.
- SABBAH, Hélène. 1994. *Littérature. Textes et méthode*. Ville LaSalle : Éditions Hurtubise HMH.

---

# La poétisation de la mer dans *Les rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah : une esthétisation de l'imaginaire ?

**Sonia Dosoruth**

Université de Maurice (Île Maurice)

Plusieurs grands auteurs ont choisi la mer comme thème central de leurs œuvres ; nous pouvons en répertorier une longue liste dont font partie Homère, Joseph Conrad, Daniel Defoe, Pierre Loti, Ernest Hemingway ou encore Jules Verne. Leur manière particulière d'aborder la mer relève de sa poétisation, dans sa définition même de « transfigurer, embellir, idéaliser » (<http://www.cnrtl.fr/definition/po%C3%A9tiser>). Ainsi, on pourrait dire que la poétisation de la mer trouverait source dans la littérature des voyages, qui, elle-même, aura connu une grande évolution et un cheminement particulier ; des pèlerinages médiévaux à la civilisation exotique, en passant par l'utopie (annonciatrice de cette « vogue de voyages imaginaires ») où le réel se mêle à la fiction (Gallica). Si une étude diachronique des voyages – à l'époque effectués par la mer – confirme la présence sans conteste de l'élément eau aussi bien que sa poétisation, comment pourrait-on en expliquer sa présence dans la littérature contemporaine ? À qui l'écrivain rend-il hommage en 'utilisant' la mer comme mode opératoire pour la rédaction de son œuvre ?

Nous articulerons notre analyse autour du roman *Les rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah, publié en 2003, qui relate l'histoire des immigrants indiens (*coolies*) venus travailler les terres de l'île Maurice, au lendemain de l'abolition de l'esclavage, lorsque les colonisateurs avaient besoin d'une main-d'œuvre peu coûteuse pour remplacer les esclaves devenus libres. Il s'agit d'un roman qui permet aux lecteurs de revivre les souffrances subies par les ancêtres indiens : avant leur départ de l'Inde, pendant le voyage à bord des navires affrétés

exprès, et, à l'île Maurice. Poétiser la mer relève du fait essentiel que l'Océan Indien a une valeur affective dans l'imaginaire de ceux qui habitent dans ses eaux : le *kala pani* ou « l'eau noire » (en hindi) qui borde les côtes indiennes, a longtemps été considéré comme un espace maléfique pour quiconque qui voulait le traverser. La poétisation de cette eau par l'auteure est tellement symbolique que l'acte même de la rendre poétique transmet à cette eau une somme infinie de références (imaginaire ou réelle) pour ceux qui l'ont traversée. Dans l'inconscient collectif soit dans l'esprit des descendants d'immigrants indiens, et, *in extenso*, dans celui de l'auteure elle-même (car elle-même arrière-petite-fille d'immigrant), il y a comme un télescopage entre le monde de la fiction et celui de la réalité car l'imaginaire qui est traduit dépasse, bien vite, le simple cadre de la narration textuelle pour être la reproduction calquée d'un certain vécu. On pourrait alors dire que la narration se double d'une forme de réel, donnant à l'écriture sa valeur historiographique.

Cette étude s'articulera également autour de la poétisation de la mer pour tenter de voir si elle sert essentiellement à une esthétisation de l'imaginaire. L'expression « esthétisation de l'imaginaire » sera utilisée, au cours de cette analyse, pour faire référence au processus qui tend à rendre beau tout ce qui est issu de l'imaginaire de l'écrivaine. Dans ce cas, l'expression permet de rendre compte du monde inventé par l'écrivaine, monde qui n'est toutefois pas totalement dénué de références précises à la réalité. Au premier abord, notre analyse sera axée autour du *kala pani* comme source d'inspiration pour l'écrivaine Appanah. Deuxièmement, nous verrons si l'insertion de la mer dans l'écriture sert à esthétiser l'imaginaire. En dernier lieu, nous établirons un parallèle entre la mer et l'histoire afin de déduire si la poétisation (de la mer) a lieu pour dire la poétisation du réel.

## LE *KALA PANI* COMME SOURCE D'INSPIRATION POUR L'ÉCRIVAIN

Tout lecteur qui lit *Les rochers de poudre d'Or* pourra être tenté de voir, à travers ce texte, un véritable roman historique qui rendrait hommage aux engagés recrutés pour travailler à Maurice. Or, dans un entretien accordé à *Indes réunionnaises*, Nathacha Appanah ne semble pas adhérer à cette proposition. L'auteure dit d'ailleurs avoir « un peu de mal à voir cet ouvrage comme un roman historique » et affirme avoir

d'abord souhaité « raconter une histoire » (*Indes réunionnaises*). Par ailleurs, elle avoue que ce qui l'aurait influencée à se mettre à l'écriture serait la nostalgie d'avoir quitté son île et que « l'histoire des engagés indiens [lui] paraissait tout à coup moins banale qu'elle ne l'était à Maurice » (*Indes réunionnaises*). Si le rapport de force exil-attraction (exil du pays et attraction pour le pays) habite l'auteure, il n'en demeure pas moins qu'un autre thème – la mer – sera le centre de son roman.

En effet, la mer qu'elle abordera n'est point une référence anodine car l'océan Indien, que les Indiens devront traverser, représente le *kala pani*. Cette poétisation du *kala pani* comme source de l'esthétisation de l'imaginaire d'Appanah semble, au premier abord, justifiée. Pourquoi ? Parce que le *kala pani* a longtemps été un tabou pour les Indiens. Dans le *Baudhayana Sutra*, un des *Dharmasutras*<sup>10</sup> (Eliot, 1998 : 102), entreprendre des voyages par mer est un péché pour l'homme et provoque la perte de sa caste. Pour se purger, il y est mentionné :

Ils mangeront chaque quatrième repas en petite quantité, se doucheront à l'heure des trois ablutions (matin, midi et soir), en passant la journée en étant debout et la nuit assis. Ce n'est qu'après les trois années que leur péché est pardonné » (Gopalakrishnan, 2008).

Fait marquant : il est tout de même à noter qu'on peut retrouver un nombre considérable de marins dans le *Rigveda*<sup>11</sup>. Le péché de « la traversée des mers » (*samudrayana*) s'explique, en outre, par le fait qu'en quittant son pays, la personne va commettre un second péché : celui du « *mleccha samparka* »<sup>12</sup> (Gopalakrishnan : 2008) c'est-à-dire « se mélanger aux étrangers ». Ce sera d'ailleurs les raisons qui expliquent le fait que les Indiens objectent à migrer par le biais des voyages en mer (Bass, 2013 : 27). Cette eau, colorée très négativement pour les adeptes de ces croyances, aura alors des répercussions bien plus conséquentes que l'on pourrait l'imaginer. John Riddick ne manque pas de souligner comment, le 25 juillet 1856, la Compagnie anglaise des Indes orientales émet le *Général Service Enlistment Act* qui ordonne aux cipayes de

<sup>10</sup> Les *Dharmasutras* sont les livres sacrés les plus importants après les *Vedas*, et sont considérés comme étant le foyer de tout ce qui touche à l'homme et ce qu'il doit accomplir de bon en société.

<sup>11</sup> II. 48,3 ; I. 56, 2 – I. 116, 3. Cela se passe dans le *Mahabharata* (épopée de la mythologie hindoue) et les *Jatakas* (littérature bouddhiste) quand, obnubilés par l'amour du gain, on envoie des convois maritimes à travers les mers et aux épaves.

<sup>12</sup> En des termes plus crus, le mot « *mleccha* » fait référence à un « barbare » car il ne partage pas les mêmes valeurs que l'Indien, ne mange pas les mêmes aliments, ce qui lui fait perdre de sa pureté.

traverser les eaux. Si tous estiment que l'ordre représente une menace directe pour leur croyance hindoue, les cipayes de la haute caste ont, quant à eux, peur que cette loi ne soit appliquée à eux aussi (Riddick, 2006 : 53). L'Histoire verra comment cette croyance pourrait être l'une des causes ayant mené à la mutinerie des Indiens en 1857. Mais il y a également la mutinerie à Barrackpore, le 2 novembre 1824, durant la Première Guerre anglo-birmane. L'armée birmane avait été sommée de se rendre à Chittagong. Les Indiens se rendent compte qu'ils ne pourront faire le trajet à pied à défaut de montures et, par peur d'être obligés de traverser la mer, ils refusent aussi de marcher pour arriver à l'endroit recommandé. Lorsque les cipayes du 47<sup>e</sup> Régiment obtempèrent, cela donne lieu à ladite mutinerie (Ramchandani, 2000 : 165).

Le choix porté de la traversée du *Kala pani* pour les Indiens recrutés pour venir travailler les terres de l'île Maurice s'avère nécessaire car il illustre bien des réalités vécues, réalités elles-mêmes fondées sur des croyances religieuses. Khal Toorabully n'hésite pas à mentionner le fait qu'effectuer la traversée du *Kala pani* relève d'une décision existentielle très importante, la croyance voulant que les eaux étaient possédées par des « houglis, des esprits maléfiques et des monstres » (Carter and Toorabully, 2002 : 164). Ainsi, puiser dans un passé chargé de références culturelles est certes un atout pour l'écrivaine, Nathacha Appanah, qui s'aventure, pour la première fois, dans l'arène de l'écriture. Entre son statut d'agriculteur indien et celui de laboureur exilé, le roman met bien en évidence l'opposition entre pureté originelle et hybridité culturelle (Khan, 2004 : 123).

## LA MER POUR ESTHÉTISER L'IMAGINAIRE

Alors que la mer est la toile de fond sur laquelle s'insère la narration, peut-on dire que le rôle de la mer est d'esthétiser l'imaginaire ? La mer embellit l'acte même de l'écriture puisque l'activité esthétique est inhérente au fait même d'avoir intégré la mer comme arrière-plan ; même si, comme point de départ, la mer peut paraître un élément neutre. Cela corroborerait d'ailleurs ce que précise Dominique Château :

Pour Benjamin, l'esthétisation est ce qui rend esthétique ce qui ne l'est pas *a priori* ou n'a pas vocation à l'être... (Château : 2009). Et la poétisation de la mer relève du fait de l'importance de la mer dans

L'Histoire de Maurice et le traitement du sujet du passé des Indiens à Maurice. Ce qui fait que ce texte a une forte valeur émotionnelle pour le lecteur d'origine indo-mauricienne. Comme nous l'avons précédemment vu, l'eau noire est hautement symbolique pour l'Indien et la traverser est équivalent à lui accorder une valeur esthétique. En même temps qu'elle est poétisée, la mer a une fonction religieuse dans l'aspect ritualisé qui la caractérise. Nous pouvons constater que la mer reste l'ancrage malgré l'évolution des personnages ; elle est comme le pivot de l'histoire. Cela concerne précisément l'embarquement des passagers de l'*Atlas*, pendant le long voyage à travers l'Océan Indien et une fois à l'île Maurice. La mer, élément naturel, vient contradictoirement, dans son déchaînement, faire ressortir chez l'homme, son caractère le plus monstrueux et le moins banal. Il est intéressant de noter le jeu d'antinomies qui est accentué, dès le départ, par une mer indienne qui, à l'origine, est pourvoyeuse de vie :

Seeram avait connu la mer et la pêche toute sa vie. Jamais il n'avait travaillé la terre (...). Son père et son grand-père avant lui étaient des pêcheurs, ils savaient reconnaître les viviers à poissons, ils savaient patienter jusqu'à la veille de la mousson pour que les vagues gonflées fassent remonter les poissons et alors, alors seulement ils menaient leur barque par-dessus l'écume blanche tels des conquérants. Ils avaient fait des filets de pêche toute sa vie, vendu des poissons dès le pied posé sur la plage, fait des courses de voiliers quand le vent était gonflé de promesse de mousson... Il savait faire ça, le vieux. Mais les cannes à sucre, non » (2003 : 156-157).

Alors que le narrateur s'attarde à (sur)développer la description de la vie des pêcheurs, dans un style fort poétique qui ne manque d'ailleurs pas de souligner les qualités des pêcheurs, ce sera dans un style plus laconique, fait d'une phrase de six mots, que l'élan scriptural de l'écrivaine s'abrège brutalement (« Mais les cannes à sucre, non »). L'esthétisation passe, dans cet exemple, par la recherche de l'effet et la mer comme substrat la définit le mieux puisqu'elle est opposée à l'élément terre (« cannes à sucre »). Ainsi peut-on dire que l'aspect négatif que le narrateur met en avant, après une longue présentation positive, marque surtout la victoire de l'espace irréel sur l'espace réel, du monde illusoire sur le monde de la réalité. C'est l'imaginaire de l'écrivaine qui permet le mieux d'imaginer et d'esthétiser l'imaginaire dans son sens le plus large. Ce faisant on favorise l'art pour l'art. L'écrivaine existe en tant qu'écrivaine et n'hésite pas à s'effacer pour mettre en avant une expression, qui devient vite l'expression de son âme.

Au cours de l'histoire, nous verrons que c'est cette même 'mer' nourricière qui arrache la vie avec : « ...des morts qu'on balance par-dessus bord par dizaines, parfois » (2003 :79). Cette mer qui allie la beauté à l'angoisse fait aussi montre des formes variées et esthétisantes de l'imaginaire :

Ce matin, le soleil semblait vouloir tout irradier. Je ne sais pas pourquoi j'ai pensé que le bateau pouvait prendre feu et les histoires que les Indiens racontent sur le *kala pani* me sont revenues. Le ciel était blanc de lumière et on n'arrivait pas à regarder la surface de l'eau tant elle brillait (2003 : 100).

L'isotopie des mots aux couleurs chaudes « soleil... irradier... blanc de lumière... brillait » donne une impression de gaieté, d'ouverture et de clarté. Certes le seul rappel du *kala pani* au centre de cet extrait ramène très rapidement le lecteur à une vérité sans fard : les croyances liées à ce « mythe », doublées par la cale du bateau suffisamment glauque et infecte qu'elle provoque la sensation de dégoût mêlé à la frayeur :

Quand, entassés dans la cale... ils subissaient la colère de la mer qui grondait comme cent orages à leurs oreilles, quand leurs corps roulaient tels des bouts de chiffon d'un bout à l'autre de la sombre prison, quand ils cherchaient désespérément à s'accrocher pendant les pires tangages pour ne pas se fracasser la tête contre la coque ou pour éviter d'écraser leurs propres enfants, quand la nuit était emplie des craquements de l'*Atlas*, comme les cris d'une forêt pliant sous les assauts d'un cyclone, quand ils avaient peur d'être emportés dans l'enfer du *kala pani*, ils fermaient les yeux et pensaient à Merich<sup>13</sup>. (Appanah : 130).

Frédéric Abraham pense, à juste titre, que la nature, « libérée de toute signification en elle-même, [...] peut constituer ainsi, dans l'expérience esthétique, comme un miroir des états d'âmes de tout observateur » (Abraham : 2007). Cette image de l'état d'âme du narrateur est autant traumatisante que magnifique ; les effets souvent opposés de la mer semblent doublés par l'*Atlas*. Ce « bateau à vapeur » (2003 : 80) est un véritable monde en soi, si bien qu'il peut faire alterner frayeur, « sous les assauts d'un cyclone » (2003 : 130), et émerveillement, lorsque Vythee Sainam découvre le salon :

Son regard s'agrandissait à mesure qu'il faisait le tour de la pièce et sa mâchoire tombait de plus en plus. L'officier lui a crié d'avancer mais c'était comme s'il n'osait rentrer tout à fait dans le salon. Sooresch s'est approché de lui et l'a secoué (2003 : 102).

---

<sup>13</sup> Maurice.

On serait même tenté de dire que la rythmique d'Appannah, lorsqu'elle décrit la tempête, semble capter l'universalité de la vie extérieure, et démontre un caractère poétique particulier qui vient donner une dimension encore plus singulière à l'imaginaire de l'écrivaine. Son esthétique repose sur la notion multiforme de ses descriptions (à narrateurs variés, focalisations changeantes et perspectives objectives et subjectives), d'où l'originalité même de son mode opératoire.

Au décor esthétisant l'imaginaire que l'on a vu, vient s'ajouter la psychologie d'un personnage particulier en l'occurrence le Dr Grant. Le portrait de ce personnage vient confirmer la prégnance de la représentation esthétisante de la mer. L'imaginaire fertile de l'écrivaine qui lui permet de rendre beau même l'aspect le plus laid, se précise dans la description de ce rustre personnage. Et ce procédé esthétisant serait spécifique au texte d'Appannah car, rares sont les auteurs de la littérature francophone mauricienne disposés à rendre beau la laideur ou la violence de l'écriture. On pourrait même y voir l'existence d'une représentation littéraire linéaire et monotone, ce qui rend l'écriture francophone mauricienne dans son ensemble dépourvue d'éléments fondamentaux qui lui garantiraient une authenticité.

Dès le voyage de l'*Atlas* pour Maurice, la focalisation change et devient homodiégétique avec un narrateur qui est également personnage du roman. Le « je » du narrateur n'est pas anodin et confirme dès lors, une forme de moi complexifié, un moi qui n'a de cesse de s'occuper que de son bien-être personnel. Ce changement soudain de perspective vient jouer un autre rôle important : celui de ce personnage qui, à lui seul, est l'incarnation de multiples facettes de la race humaine. D'abord, parce qu'il est blanc, le Dr Grant, pour le lecteur qui connaît l'Histoire de l'engagement et de l'esclavage, est presque automatiquement catégorisé comme le colon dominant. Paradoxalement aussi, il est médecin mais foncièrement raciste ; le qualificatif ne pouvant normalement être rapproché de ce nom commun « médecin » dont la solennité n'est jamais remise en cause. N'empêche qu'il n'hésite pas, dès son apparition dans l'œuvre, à qualifier l'*Atlas* de « maudit bateau » (2003 : 77). Cela dépeint le moral du narrateur qui est marqué par une certaine tristesse voire une souffrance indescriptible. Alors que son rôle de médecin est, au premier abord, de venir en aide aux souffrants, nous décelons que son choix de faire le voyage Calcutta-Maurice relève d'un fait particulier : sa durée est de « six semaines de mer » (2003 : 79) alors qu'il ne « supportai[t] pas une autre traversée vers les îles britanniques

de la Guyane ! Cinq moins ! Cinq mois avec des Indiens qui geignent du matin au soir, non merci » (2003 : 79). Doit-on alors supposer que c'est la mer qui décèle le diable en la personne du médecin, qui, à son tour, dissimule, sur terre, sa véritable personnalité ? Une fois de plus, Appanah démontre comment la mer esthétise et poétise le texte car elle permet à une lecture interstitielle d'avoir lieu mais autorise également une relation authentique avec la nature d'avoir lieu. On ne contemple plus la nature qui devient partie prenante d'un système rigoureusement mis en place par l'auteure dans le but de mieux mettre en exergue l'analyse des personnages.

Ce qui fait du Dr Grant un personnage encore moins attachant est qu'il n'apprécie pas la complaisance voire la familiarité des autres Britanniques à l'égard des Indiens car, dans son for intérieur : « ... ces peuples-là sont nos esclaves, que nous (...) avons vaincus » (2003 : 91). Nous assistons alors à une véritable « diabolisation » de ce personnage qui passe d'un simple statut de colon à l'incarnation du monstre. Alors qu'il ordonne de jeter par-dessus bord le vieil homme – même après le rappel de Vythee Sainam qu'il est toujours en vie (« Not dead » [2003 : 110]) –, Grant sera, dès lors, « hanté » par cet homme. Sa déchéance commence lorsqu'il « [croit] l'entendre crier à nouveau » (2003 : 111) et peu à peu, il croit que le bateau est hanté par des morts :

Ils se promènent là où ils sont interdits. Hier, j'ai vu un vieux qui fumait à trois pas de moi. Je lui ai dit de déguerpir, ici c'est la place des Anglais, il n'avait qu'à aller à l'arrière se souiller de suie. L'officier qui m'accompagnait se tenait à la barre et m'a demandé à qui je parlais. Le bateau rentrait dans les vagues et bondissait dessus avec des claquements. Le pont était trempé. Le vieux s'est retourné et j'ai vu qu'il n'avait pas de visage. Il avait des trous à la place des yeux, du nez et de la bouche.

C'était le vieux pêcheur » (2003 : 124).

Selon toute évidence, le décor semble faire le jeu de cette lente dégénérescence de celui qui se croyait invincible. Alors qu'il ordonne de jeter le vieux pêcheur à l'eau, plus tôt, une « pluie [les] noyait et la mer ouvrait sa gueule béante pour avaler et recracher le bateau » (2003 : 111). Nous pouvons voir comment la mer, si calme et « plate comme une feuille de papier » (2003 : 81) lorsque l'*Atlas* vogue vers le port de Madras, se caparaçonne autrement tel un tourbillon prêt à happer sa proie. Le délire du Dr Grant se termine par son suicide, lorsqu'il se jette par-dessus bord.

L'image de cette mer qui rend esthétique l'imaginaire est d'autant plus frappante qu'elle nous éclaire davantage sur la triste condition

humaine à l'époque du recrutement des Indiens destinés à venir travailler les terres agricoles de Maurice. Le personnage Dr. Grant est particulier à plus d'un titre de par l'ambiguïté qui entoure ce personnage, reposant elle-même, et d'abord, sur la notion de double opposé qu'elle véhicule. Mais on ne peut mettre à l'écart l'analyse d'autres personnages dont le rôle reste stratégique pour l'élaboration de la trame narrative.

Vijaya Teelock, historienne, précise que le système contractuel auquel allait être soumis l'immigrant, à partir de 1858, serait semblable à celui d'avant, alors que le gouvernement britannique, en Inde, prévoyait de garantir une loi qui protégerait les émigrants<sup>14</sup> (2001 : 2008). Aussi, entre 1834 et 1838, les abus dont étaient victimes les Indiens étaient conséquents. C'est ainsi que tous les contrats allaient désormais être signés à Maurice (2003 : 230). Cependant, la sélection ne se faisait pas en respect de cette nouvelle loi ; les planteurs voulaient que les travailleurs qui travaillaient déjà dans l'île y restent pour encore plus de temps et travaillent à un prix moins coûteux. En 1858, le travailleur allait signer une fois de plus son contrat en Inde. Cela l'obligerait à travailler pendant trois ans, ce qui rendrait sa tâche encore plus délicate dans la mesure où il allait travailler avec un employeur avec qui il n'a jamais pu discuter des conditions de travail (2003 : 232). Ce pan de l'Histoire de Maurice est représenté par les « maistrys » ou 'recruteurs pour les colonies' qui sont « employé[s] par les autorités mentionnées compétentes afin d'embaucher des agriculteurs pour le gouvernement de l'île Maurice, connue sous le nom de l'île de France, dans l'océan Indien » (2003 : 36). Puis viennent ceux pour qui la promesse d'un « merveilleux destin » (2003 : 26) était symbole de réussite sociale. Tel est le cas de Badri Sahu, joueur de cartes, qui croit naïvement dans les belles paroles de Bim, le voyageur. Ce dernier fait croire à son ami que « les bateaux sont aussi grands que [son] champ » et que « Les Anglais distribuent des pourboires énormes comme ça, à tous ceux qui transportent leurs valises !... » (2003 : 22).

Mais entre la naïveté d'un adolescent et la déchéance spectaculaire d'une jeune princesse : où est la marge frontalière ? Ce que ce roman sait mettre en évidence est bien une déchéance non consentie du personnage Ganga qui ne peut se défaire de son destin. En effet, Ganga, la fille du Rajah de Sira, devient veuve quelque temps après son mariage

---

<sup>14</sup> Traduit de l'anglais : « The Government in India, for its part, was encouraged to set up protective legislation and administrative measures for the emigrants ».

avec le fils du Rajah de Bangalore. Pourtant, elle n'avait pas voulu croire à ce destin prédit par ce « maudit sage » (2003 : 69), la veille de son mariage. Effectivement, alors que le sage lui prédit un « veuvage » et pire, un « bûcher » (2003 : 68), elle puisera dans sa bonne étoile, elle « prénommée comme le fleuve sacré » (68), pour tenter de contrecarrer son destin en le prenant en main. Ayant pu s'enfuir du palais grâce à l'aide d'une servante, Tara, la « maudite » (2003 : 71), elle ne peut néanmoins s'échapper de la fatalité inexorable de son destin. Avec l'aide de la cousine de Tara, Roopaye (femme maistry), Ganga arrive à monter sur l'*Atlas* pour Maurice. Lorsqu'elle échappe au viol du Dr Grant et après le suicide du médecin, elle parvient à « [dormir] en paix » (2003 : 159) ayant intérieurement « [souhaité] cette mort » (2003 : 159). Ganga vénère cette mer protectrice car « [e]lle savait que le ventre de la mer l'avait avalé et ne le rendrait jamais » (2003 : 159). Nous nous rendons compte que la mer la sauve en deux occasions ; d'abord, des affres du bûcher et de l'horreur du viol manqué sur le navire. En premier lieu, cette mer salvatrice nous informe sur le fait que la femme est parvenue à fuir son destin, et en deuxième lieu, le « colonisateur » en Grant, qui, comme ses confrères blancs, colonisaient les îles afin d'en tirer profits même au détriment des autres. La mer fait ressortir, une fois de plus, la matière qui nourrit l'imaginaire. Elle s'inscrit comme élément salvateur en comparaison à la terre qui, en définitive, tue. Ganga, qui porte pourtant le prénom sacré de la déesse de la mer, n'en sera pas épargnée : elle ne peut s'imaginer que son calvaire est loin d'être fini à Maurice. Elle sera violée sans pouvoir éviter la fatalité du destin cette fois. Est-ce, peut-être, la malédiction d'avoir osé traverser le *Kala pani* ou serait-ce encore que la femme demeure la plus grande victime d'une société enfermée dans l'univers dominant de l'homme ? En tout cas, Nathacha Appanah donne matière à réflexion dans la description suivante :

(...) dans une chambre du premier étage, Ganga était allongée sur le lit, nue, les cuisses en sang. C'était Mme Rivière qui lui avait dit d'attendre là. Quand le maître était rentré, elle avait su tout de suite ce qu'il voulait. Il disait des choses en français qu'elle ne comprenait pas. Il avait une haleine forte mais pas désagréable. Il avait tenu à ce qu'elle soit entièrement nue. Avec Shiva, son mari tué par le tigre blanc, elle gardait toujours son corset. Elle avait fermé les yeux quand il avait parcouru son corps de ses grandes mains blanches comme les saris des veuves. Quand il l'avait pénétrée, la brûlure était semblable à celle qu'elle avait imaginée dans ses cauchemars. Mais alors, elle n'était pas sous le poids d'un corps lourd qui

ahanait. Dans ses cauchemars, elle était la fille du Rajah de Sira qui brûlait sur le bûcher des veuves (2003 : 227).

Il n'empêche que la mer agit comme une passerelle, un instant de bonheur, même futile, dans un espace externe destructeur. L'eau y devient presque purificatrice et lave l'être des démons obsédants et destructeurs qui l'entourent et la harcèlent. Nous pourrions même faire une comparaison avec les trois concepts fondamentaux de l'eau tel que nous le démontre Gaston Bachelard : les eaux imaginaires, les eaux composées et les eaux purifiantes. Les eaux imaginaires sont divisibles en deux catégories, notamment en eaux dites « profondes » et eaux « claires ». Si les « eaux claires » font référence à l'effet miroir que procure l'eau lorsqu'on voit se projeter son image, ce sont les « eaux profondes » qui attirent le plus notre attention car « cette eau rêvée devient l'élément primordial, l'eau substantielle à partir de laquelle toute réalité peut non seulement émerger (naissance) mais aussi s'écouler, se dissoudre et donc mourir » (Olivaux : 2010, 36). Par extrapolation, nous pourrions faire le rapprochement entre la terminologie « eaux profondes » et le « kala pani » (l'eau noire), ce qui nuancera tout ce qui touche à la notion de réalité et ce qu'elle implique donc : naissance, dissolution et mort, tel le destin de Ganga qui renaît sur le bateau pour mourir sur terre.

Dans ces modèles de représentation que nous voyons de la mer, cette dernière est symbolique à bien des égards. Cela lui confère de manière juste d'ailleurs le rôle de l'esthétisation de l'imaginaire. L'esthétisation est partie intégrante de l'art ; son mode de représentation est fait de manière pertinente qui allie l'aspect théâtralisé du décor, l'embellissement du dire et la transformation même du banal.

## LA POÉTISATION DE LA MER POUR DIRE UNE POÉTISATION DU RÉEL

La poétisation de la mer – à travers son esthétisation – sert également à poétiser le réel. Le 23 avril 1892, l'*Atlas* est au port de Calcutta (2003 : 77). Ce bateau va, en réalité, devenir un des bateaux les plus connus de l'Histoire de l'île Maurice car il transportera les immigrants dont le flux changera, de manière conséquente, la démographie de l'île.

Les différentes dates que précise le narrateur dans la première partie du livre (1892 : 23 avril, 25 avril, 28 avril, 2 mai, 6 mai, 10 mai,

11 mai, 12 mai, 15 mai, 20 mai, 22 mai, 26 mai, 28 mai, 30 mai, 2 juin et 4 juin) donnent au texte l'aspect d'une rétrospective chronologique même si Nathacha Appanah précise, comme mentionné préalablement, qu'il ne s'agit pas d'un roman historique. Cela permet dès lors de voir la fiction se démarquer de la réalité. Alors que les deux parties précédentes ont, d'une part, mis en relief la mer comme source d'inspiration pour l'écrivaine et, de l'autre, comme substrat de l'esthétisation de l'imaginaire, la troisième partie démontrera comment la poétisation de la mer peut dire d'une poétisation du réel. En tout cas, cette chronologie des événements nous permet de saisir les ressentis de chacun des personnages. Elle agit aussi comme une analepse, nous ramenant dans le passé comme au moment où les immigrants traversaient le *kala pani*. Principalement, cette poétisation du réel permet de décrypter – pour un lecteur en décalage avec les réalités d'alors – les sous-entendus et autres non-dits qui sous-tendent l'engagisme. Cette vaste mise en relation des personnages issus des différentes régions de l'Inde, qui se fait le temps d'un long voyage par bateau, permet d'analyser l'organisation de la vie 'forcée' en communauté. Elle permet de réunir des personnes et couples les plus improbables : Soorash (l'assistant-cuisinier) et Sherwood (l'officier gradé), le très efféminé Edward (l'assistant du capitaine) et l'antipathique Dr Grant. Même le Dr Grant ne peut croire que Ganga soit l'épouse de Vythee Sainam :

Je lui ai demandé : « Est-il ton mari ? » Elle a levé des yeux un peu brumeux vers Sainam et a hoché la tête. Ça devrait m'être égal mais je ne la crois pas. Elle ne porte ni le point rouge ni le trait vermillon des épousées de ce pays et leur peu de contact est très significatif (2003 : 114).

On peut dire que la mer permet d'unir ce que l'homme a toujours séparé ; et, il y a là les catégorisations créées par l'Homme comme les castes, la couleur de peau ou autre hiérarchie sociale qui engendrent toutes ces séparations. La mer devient cet élément qui donne lieu à ce mélange des ethnies et est donc précurseur de l'avènement du métissage de l'île. Plus encore, cette mer sur laquelle vogue l'*Atlas* transporte les Indiens aux rêves pleins la tête comme Vythee Sainam comme qui rêve de retrouver son frère, Jay, parti travailler pour M. Desveaux. La poétisation de la mer par Appanah permet de mettre au jour plusieurs aspects de la vie humaine tels que l'ont vécue les immigrants.

En s'opposant à l'élément terre, l'eau marque clairement, par l'effet d'opposition provoquée, la fin d'un instant, d'un moment, d'une période. Finies les difficultés que les Indiens avaient vécues en Inde.

Nous pouvons citer la douloureuse expérience que vit Chotty Lall, « un kamiati ; lié corps et âme à son Maître » (2003 : 41), lorsque son père n'a pu honorer une dette contractée :

Quand il emprunta cinquante roupies au zamindar, les deux hommes étaient convenus d'un kamia. C'était un contrat où l'on tronquait sa chair, son labeur et parfois la chair et le labeur de ses enfants contre de l'argent » (2003 : 40).

Comment oublier la pénible expérience du bûcher évitée de justesse par Ganga et la raclée qu'allait se prendre Badri Sahu lorsqu'il a misé l'argent de sa mère au jeu de cartes, à Sampor Khiro, et qu'il avait tout perdu ? Peut-être pourrions-nous voir que par l'écriture d'Appanah se construit une poétisation du réel. Dans la douloureuse expérience de l'humanité, s'appropriier les mots justes pour l'exprimer permet de diminuer son impact ou, du moins, la tempérer voire la poétiser.

Même le fait de traverser la mer noire – *le kala pani* – ne diminue guère les croyances ancrées chez les Indiens. De manière presque intuitive, l'homme ressent une peur de l'espace qu'il ne maîtrise pas. Jules Michelet, dans *La Mer*, précise :

L'eau de la mer ne nous rassure aucunement sur la transparence. Ce n'est point l'engageante nymphe des sources, des limpides fontaines. Celle-ci est opaque et lourde ; elle frappe fort. Qui s'y hasarde, se sent fortement soulevé. Elle aide, il est vrai, le nageur, mais elle le maîtrise ; il se sent comme un faible enfant, bercé d'une puissante main, qui peut aussi bien le briser. (Michelet, 1980 :28)

L'opacité de la mer a un effet sur ceux qui osent s'aventurer dans les profondeurs de l'océan. La mer est si imprévisible qu'on ne saurait la sonder. D'ailleurs, comme elle maîtrise l'homme qui s'y hasarde, *le kala pani*, dans toute sa noirceur et l'opacité qu'elle convoque, contrôle l'*Atlas*. D'un point de vue physique, l'eau est horizontale. Mais malgré la position horizontale de l'eau, le navire qui est dans une position verticale – ce qui, *a priori*, peut donner l'impression de domination vu la hauteur de l'appareil – n'a aucune supériorité sur la mer car il tangue au gré de cette dernière qui l'agite. Cette agitation se fait à deux niveaux ; d'abord, physique, puis, psychique, quand la mer agite aussi les personnages, le temps de la traversée. Il semble y avoir alors une fusion espace-temps : le temps imparti pour la traversée ainsi que l'espace restreint où évoluent les personnages, fusionnent pour donner lieu à un espace-temps complexe. Au lieu d'inscrire ce binôme comme duo, nous interpréterons son rapprochement comme duel pour la raison suivante : il s'agit, dans un contexte déjà préétabli par des oppositions, de

structures difficilement fusionnelles. Nous constatons comment le texte met en évidence des données qui confirment la hiérarchisation sociale, à commencer par la hiérarchisation des ethnies. En ce sens, dire de ces structures qu'elles ont la fonction d'un « opérateur de lisibilité fondamentale » (Hamon, 1993 : 108), précise leur importance dans l'espace romanesque. Aussi, dans :

... mais la plupart du temps, c'était la mer qui battait les côtés du bateau. Elle prenait ici un ton grave, menaçant, loin du crépitement et des bruits secs qu'elle peut faire du pont. Ici, on côtoyait son ventre sombre et menaçant... (Appanah : 107),

il serait réducteur de penser que la personnification de la mer (« prenait... un ton grave, menaçant... son ventre sombre et menaçant ») démontre la supériorité et domination de la mer sur le sujet et objet qu'est le navire. La personnification, figure utilisée par Appanah, dénote une forme de monstruosité présentée dès l'incipit de la partie où le médecin devient narrateur de l'histoire. Ici, la rhétorique se décline sous la forme distincte d'une putréfaction latente, qui s'intensifie au fil de la trame narrative :

... J'ai pris mes quartiers tôt le matin, avant la chaleur de Calcutta et l'odeur de cette ville, où les morts sont plus nombreux que les vivants, ne réveillent les mouches.

Plus que toute autre chose de ce pays, je ne supporte pas les mouches. Elles sont noires, grasses, velues et rien ne les arrête. Dès que la ville s'éveille, les mouches sont aux aguets, prêtes à s'envoler en nuées, à foncer sur un visage luisant, à tourbillonner autour d'un casse-croûte. (Appanah : 77).

La mort devient alors le résultat direct de la monstruosité, qui se manifeste aussi à travers la croyance dans « des âmes maléfiques qui croupissent sous l'eau » (81). Peut-être s'agit-il, ici, d'une technique narrative appanahesque qui consiste à faire articuler l'humain de l'inhumain, le vrai de l'immonde et la réalité de l'illusion. Le monde strictement binaire voire réductionniste, car trop simpliste, mettant en avant la dualité personnification-monstruosité, démontre que poétiser la mer joue, en fait, d'un code qui régit l'univers opposé de l'auteure : dominant/dominé, terre/mer, Blancs/Indiens, entre autres. Ce monde des oppositions est accentué lorsque, par effet inverse à la personnification, il y a l'autre métamorphose, quand l'homme devient animal :

Je crois que c'était Prospero ou le vieil Indien qui me transformait en rat, je me souviens de mes mains qui devenaient des pattes ridées, c'était horrible (Appanah : 87).

Est ainsi mis en évidence le réel qui s'extirpe lui-même d'un contraire : la poétisation de la mer. Peut-être peut-on même dire au final que la poétisation de la mer donne lieu à la poétisation du réel et qu'elle sert de terreau à son épanouissement. La monstruosité que décrit Appanah, dans le mouvement de la mer, embellit poétiquement le réel ; l'artiste entretient avec la mer une relation fusionnelle. Il faudrait se rappeler qu'Appanah est née dans une île, ce qui explique sans doute cette fascination pour l'élément qui entoure l'île, au-delà du fait qu'elle inscrit son roman dans une perspective affective (comme lorsqu'elle précise aborder le thème de l'île parce qu'elle s'en est éloignée dans *Indes réunionnaises*<sup>15</sup>). L'effet néfaste de la mer sur l'homme – ce qui lui attribue la caractéristique de poétiser le réel –, s'inscrit sur le fait que la mer semble avoir un effet sur la psyché de l'homme. Le cas du Dr Grant, qui, à force de n'avoir qu'à subir la claustration du décor morbide sur l'*Atlas*, commence par « observ[er] les femmes » (Appanah : 89), suppose l'étouffement généré par la longue traversée avec des malades et des morts dans un espace restreint. L'unique espoir qui vient affaiblir les méfaits de la mer sera la mort du personnage Lall, qui exorcise la mort mais la conjuration de cette mort sera de courte durée car le Dr Grant va tout de même sombrer dans la folie. On peut dire, dans ce cas, que l'ավիլissement de l'homme se précise par le biais de la mer. Pendant la tempête, la mer fera revivre chez le Dr Grant le traumatisme d'avoir jeté le vieil homme encore vivant à l'eau. La folie qui s'ensuivra chez cet homme sera un processus particulièrement lent. Le réel poétisé sera l'interface qui sert à briser les idées préconçues de l'homme par rapport à la mer. Autant la mer est sublimée à travers l'écriture, autant elle recèle une facette destructrice. Sa nature néfaste permet de révéler son apparence illusoire, pourtant trahie par des éléments qui l'inscrivent dans un espace bien réel.

En dernier lieu, il convient aussi de souligner que, tout comme le mystère entourant le *Kala pani*, le voyage en mer aide à poétiser un autre aspect du réel. Après qu'un vieil homme se soit jeté par-dessus bord, c'est dans « un silence un peu irréel » (2003 : 85) que les Indiens

---

<sup>15</sup> Nathacha Appanah dans *Indes réunionnaises* précise : « ... L'exil, la distance et la nostalgie un peu, peut-être, ont conçu ce roman. J'ai été beaucoup soutenue par mon mari qui n'a pas cessé de m'encourager à me remettre à l'écriture. L'histoire des engagés indiens me paraissait tout à coup moins banale qu'elle ne l'était à Maurice, plus romanesque que jamais. Pour un premier roman, je trouvais que ce thème, qui finalement m'était familier, était parfait pour se jeter à l'eau ! ».

Entretien consultable sur : <http://www.indereunion.net/actu/NAM/intervnam.htm#Jean>.

n'ont pas voulu regagner leur cale malgré les admonestations du capitaine. L'assistant cuisinier qui était devenu interprète dit alors que les Indiens « [n'ont] pas le droit de toucher aux rats. C'est très mauvais pour [le] Karma ! » (2003 : 86). Après la perte de la caste en traversant l'eau, doublée par l'atteinte à la loi du l'action (karma), il y aura également le refus de « laver la merde des autres [qui est] considéré comme un péché » (2003 : 90). Entre rituels, croyances et réalité, la marge est si grande que la poétisation de cette « réalité » vient nuancer toute le mécanisme qui entoure la vie du simple Indien.

## CONCLUSION

Cette étude nous a permis de constater qu'au regard de la poétisation de la mer, une certaine esthétisation de l'imaginaire a lieu. Rendre esthétique l'imaginaire a un rôle fondamental pour l'écrivaine car elle parvient subrepticement à traduire les vicissitudes de la vie des Indiens/immigrants. De fait, l'esthétisation de l'imaginaire passe par une esthétisation de la plume de l'écrivaine qui, aux moyens de qualificatifs précis, de la description du décor, de la peinture de personnages – entre autres – peut provoquer des sentiments autrement ineffables à travers des pures faits historiques. Dans ce texte, lu comme un roman historique, la part de l'imaginaire (et de créativité) vient donner une nouvelle dimension à la poétisation de la mer. On croit par exemple dans l'existence d'esprits maléfiques qui sommeillent dans l'océan et toute personne qui le traverse court le risque de mourir. Cette même mer est un symbole lorsqu'elle devient un espace en même temps de la convoitise que de la hantise ; d'une part, les Indiens rêvent d'un avenir meilleur une fois à Maurice alors que, d'autre part, la traversée s'apparente à un cauchemar tant les conditions à bord du navire sont presque indicibles. La mer poétisée est un miroir sans fard des réalités de l'époque et, en ce sens, structure l'imaginaire de l'auteure en esthétisant son écriture. Dans la mesure où elle permet de comprendre certaines réalités sous-jacentes, cela nous permet de confirmer que la poétisation de la mer dit largement d'une poétisation du réel.

---

## Ouvrages cités

- ABRAHAM, Frédéric. Summer/Été 2007. *La valeur esthétique de l'environnement chez Martin Seel : Une question d'humanité*, (Récipiendaire du Prix Étudiant 2006 de la CSA/Recipient of the CSA's 2006 Essay Award).
- APPANAH, Nathacha. 2003. *Les rochers de Poudre d'Or*. Paris : Gallimard.
- BASS, Daniel. 2013. *Everyday Ethnicity in Sri Lanka, Up-country Tamil identity politics*, Oxford : Routledge. Contemporary South Asia Series.
- CARTER, Marina et Khal TORABULLY. 2002. *Coolitude : An Anthology of the Indian Labour Diaspora*. London : Wimbledon Publishing Company.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [www.cnrtl.fr/definition/po%C3%A9tiser](http://www.cnrtl.fr/definition/po%C3%A9tiser).
- CHATEAU, Dominique et Leonard OLATS. 2009. *L'esthétisation de l'art et ses conséquences éthiques*, Artmedia X, *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*. XIII. Site : [http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2008/t\\_dChateau.php](http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2008/t_dChateau.php)
- ELIOT, Charles. 1998. *Hinduism and Buddhism : An Historical Sketch*. UK : Curzon Press.
- KHAN, Aisha. 2004. *Callaloo Nation : Metaphors of Race and Religious Identity among South Asians*. USA : Duke University Press.
- RAMCHANDANI, Indu. 2000. *Britannica India*. Hongkong : C&C Offset Printing CO. Ltd. I.
- RIDDICK, John. 2006. *The History of British India : A chronology*. USA : Praeger Publishers.
- GOPALAKRISHNAN, Vrindavan S. Traduit du texte original en anglais « Crossing the ocean ». Mis en ligne juillet/août/septembre 2008. <http://www.hinduismtoday.com>
- GALLICA, [gallica.bnf.fr/dossiers.html/dossiers/VoyagesEnFrance/thèmes/Recit1.htm](http://gallica.bnf.fr/dossiers.html/dossiers/VoyagesEnFrance/thèmes/Recit1.htm), 12 février 2013.
- HAMON, Philippe. 1993. *Du Descriptif*. Paris : Hachette.

- MICHELET, Jules. 1980. *La Mer*. Belgique, Lausanne : Editions l'Age d'Homme.
- OLIVAUX, Yann. 2007. *La nature de l'eau*. Belgique, Embourg : Edition Marco Pietteur, Collection : Résurgence – Médecine et environnement.
- TEELOCK, Vijaya. 2001. *Mauritius History, from its beginnings to modern times*. Moka, MGI.
- [www.indereunion.net/actu/NAM/intervnan.htm#Interview](http://www.indereunion.net/actu/NAM/intervnan.htm#Interview), novembre 2003.

---

# Coolitude, l'aventure du signifiant, l'érotisme et la jouissance

**Manisha Goodary-Tauckoor**  
Melville, Grand-Gaube (Île Maurice)

Du fond de la cale, Khal pousse son cri poétique pour accéder au langage, une nécessité vitale pour dire son étant au monde spécifique (sa coolitude). Dans la réalisation du cinquième fantasme de l'auto-engendrement qui lui confère une impulsion créatrice, il réussit à passer outre l'obsession de l'identification et la peur de la castration, deux conséquences du traumatisme originaire. En écrivant il métisse la langue française pour l'habiter du bruissement et de l'ailleurs dont il est lui-même constitué. Le multilinguisme qui rend possible l'imbrication de plusieurs codes linguistiques dans sa poésie indique une surconscience linguistique qui se traduit par la constitution d'une interlangue (third code). Sa poésie, où est mis en scène le langage, devient le lieu d'une aventure du signifiant et sa coolitude, propice à la jouissance du langage et à l'érotisme et au plaisir du texte, permet à Khal de faire l'expérience de la jouissance.

## INTRODUCTION

Le poids de l'histoire coloniale pèse lourdement encore aujourd'hui dans les sociétés postcoloniales. Les écritures ou les poétiques contemporaines issues des régions autrefois sous l'oppression coloniale témoignent d'une plaie toujours ouverte, d'un deuil encore inachevé de la perte provoquée par l'arrachement brutal au sol ancestral, bien que l'esclavage fasse désormais partie de l'Histoire.

Plus récemment la coolitude de Khaleel Torabully, poète originaire de l'île Maurice, venue s'inscrire aux côtés de la négritude d'A. Césaire et de L. S. Senghor, de l'indienocéanisme de Camille de Rauville, de la créolité de R. Confiant, P. Chamoiseau et J. Bernabé, de la créolisation

d'E. Glissant, de la békénitude, de la sinitude, de la syro-libanitude, apporte son indispensable pierre à la réflexion sur une identité métisse avec deux textes fondateurs : *Cale d'Etoiles*, *Coolitude*<sup>16</sup> écrit en 1992 et *Chair Corail Fragments Coolies* en 1999.

Une constance traverse ces discours identitaires et les réunit : tous s'évertuent à donner la parole à l'homme écorché par l'exil forcé longtemps demeuré hors parole et exclu du langage. La quête identitaire, passant nécessairement par une revalorisation de l'identité communautaire, vise également à se forger une parole esthétique à l'image de son Moi sensible et de son vécu sociohistorioculturel, le but étant de se réinscrire, mais aussi de réinscrire toute sa communauté, dans l'espace et le temps, dans le monde et dans l'Histoire. En effet, le sentiment qu'on lui ait volé son histoire domine chez l'écrivain qui s'insère dans une écriture postcoloniale. Pour lui, parler ne saurait exister ailleurs qu'au-delà d'un abîme.

Khal, dans *CEC* et *CCFC*, chante le voyage transocéanique des coolies et évoque la traversée oubliée que chaque exilé qui porte en lui le sentiment de la perte cherche à exprimer à un moment de son parcours de vie. Il essaie par le biais d'une écriture rétrospective de retracer l'itinéraire du coolie sur la carte imaginaire de sa mémoire et de remonter jusqu'aux étapes initiales du métissage culturel, aux premiers heurts entre cultures indiennes, occidentales et africaines, aux balbutiements de la créolisation, processus amorcé lors de la traversée du *Kala Pani*<sup>17</sup> dans la cale, cette « *barque ouverte* » (1998 : 18) comme le caractérise E. Glissant dans *Poétique de la Relation*, et qui s'est poursuivi au cœur de l'île sur la Plantation, ce « champs de la modernité [où] dans l'écart qu'elle constituait, l'emmêlement toujours multilingue et souvent multiracial a noué de manière indémêlable le tissu des filiations et cassé par là l'ordonnance claire, linéaire, à laquelle les pensées de L'Occident avaient donné un tel éclat » (1998 : 86).

Coolitude est un néologisme inventé et poétisé par Khal, poète métis au flux de la mondialisation et ouvert aux multiples courants culturels. De préciser l'origine de l'auteur serait de le restreindre et de

<sup>16</sup> Les abréviations *CEC* et *CCFC* seront employées pour se référer à *Cale d'étoiles*, *Coolitude* et *Chair Corail Fragments Coolies* respectivement.

<sup>17</sup> Littéralement Eaux Noires. C'est ainsi que les Indiens appelaient l'océan, ce lieu inconnu et craint auquel étaient attachées de nombreuses superstitions et légendes effrayantes. Qui s'aventurerait dans les Eaux Noires perdait sa pureté et risquait sa place au paradis.

l'emprisonner dans une identité monoculturelle tout à fait contraire à ses revendications d'être une conscience transculturelle. Pour décrire son identité, Khal choisit la métaphore du corail.

De concevoir une poétique identitaire et de la métaphoriser témoignent d'une nécessité vitale chez l'écrivain de se fabriquer ailleurs, un être autre, un être en mouvement, en raison « d'un registre de bord absent » (1992 : 7).

L'invention de la coolitude c'est la façon de Khal de gérer le traumatisme originaire, de faire face à l'Histoire, d'appréhender l'espace et de dire son rapport à l'Autre. Tout cela se traduit dans *CEC* et *CCFC* écrits en français, langue qui n'est point sa langue maternelle mais qu'il s'approprie en insérant ses sensibilités métisses dans le tissu linguistique.

La perte est certes au commencement de la poétique de la coolitude, mais, au lieu de sombrer l'écrivain dans la mélancolie, elle lui confère une impulsion créatrice. L'espace textuel devient pour lui l'espace d'une négociation, d'une redéfinition, d'une réappropriation et d'une redistribution de sens visant à sortir l'être métis (culturel) d'une anomie initiale. Il s'agit pour Khal de redonner cohérence et sens à la vie. La coolitude étant un processus de création et de recréation, d'engendrement et d'auto-engendrement, cela permet, d'une part de supposer la prédominance de l'Eros et, d'autre part, la rupture avec une représentation tautologique. Cet article propose de voir de quelle façon la coolitude entraîne l'écrivain non seulement dans un nouveau rapport au monde mais également dans un nouveau rapport à l'écriture, à la langue et au langage et comment la coolitude peut être propice à l'érotisme et à la jouissance.

## 1. COOLITUDE, AUTO-ENGENDREMENT ET AUTO-ÉROTISME

Khal, dans sa quête identitaire, passe outre les schémas traditionnels de représentation pour créer le sien et, ainsi, il réalise ce que Elizabeth Bizouard, dans son ouvrage *Le Cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice* (1995), qualifie de Cinquième fantasme (à la suite des quatre fantasmes originaires décrits par Freud : séduction, castration, scène primitive et retour dans le sein maternel). D'après elle, ce Cinquième fantasme résulterait d'une nécessité puissante chez certains individus d'exister par auto-engendrement et elle explique

que ce fantasme concernerait surtout les individus dont la souffrance est de ne pas se sentir exister. Ses recherches avancent que l'objet du fantasme de ces individus est de s'auto-créer, afin de naître autre, fils de leurs   uvres.

En effet, nous observons chez Khal une dynamique de constitution de soi comme sujet parfaitement indépendant, libéré de tout cadre généalogique et ethnique, en vue d'une création qui serait à la fois création de soi et création d'une œuvre. Selon Martine Reid :

Au commencement [est] le nom. En ouverture du livre, le nom de celui ou de celle qui l'a écrit, en principe sans mystère. Ce nom se réfère à une personne réelle et constitue son état civil. Au-delà de sa valeur référentielle, le nom est lourd de sens : il raconte une histoire de famille et inscrit cette histoire dans l'Histoire ; patronyme, il s'hérite, se donne et se transmet. Pris dans la chaîne continue des générations, il est l'objet d'un investissement affectif particulier. On y adhère, on s'y reconnaît (comme on le fait de son image dans le miroir), on s'en accommode avec plus ou moins de bonheur ou d'indifférence, à moins qu'on ne lui voue quelque détestation particulière et qu'on ne cherche à en changer. (2003)

*Cale d'étoiles, Coolitude* (1992), premier texte fondateur de la coolitude, est signé non pas Khaleel Torabully mais « Khal »<sup>18</sup>, un diminutif du prénom. En tronquant et en altérant le nom, le poète lui refuse sa fonction, celle d'être le représentant de soi dans la langue. Se désigner par son diminutif, c'est obscurcir la question de l'origine, ruser avec l'identité comme donnée existentielle et inaliénable.

L   même où le coolie apparaît comme « l'homme écorché, /   court  ,   court   [...] / Un homme tombé à la chair ! » (1992 : 18), Khal semble écorcher volontairement son nom puisque la signature relève d'un acte volontaire, individuel voire personnel. Donc, la prise d'un diminutif, dans le cas du poète métis, ne peut relever d'un simple accident littéraire ou d'une fantaisie. Il est à noter que « Khal » est également en rapport homonymique avec « cale », le premier des trois termes constituant le titre du recueil poétique de la coolitude mais aussi le lieu du bateau propice aux métissages et en même temps douloureux souvenir d'une perte irrémissible. Si d'une part Khal semble avoir

---

<sup>18</sup> Dans une correspondance privée avec Khal (mail datant du 01/09/2008) voici ce qu'il m'avoue : « Ce souci de signer Khal vient d'un surnom que j'avais de ma petite s  ur, depuis l'enfance. Je signalais cela pour que le nom f  t le plus discret possible. Pour la signature du patronyme, c'est après *Cale d'étoiles*, pour donner un ancrage aux textes car le nom fixe davantage les signifiants et souvent on me posait la question du patronyme, qui n'est pas neutre ».

intériorisé cette perte, d'autre part en abandonnant le nom de famille, il semble renoncer au confinement que suppose l'idée de racine unique. De Khaleel Torabully, il devient Khal. De l'Être, il devient Etant :

Coolitude : parce que je suis créole de mon cordage, je suis indien de mon mât, je suis européen de la vergue, je suis mauricien de ma quête et français de mon exil. Je ne serais toujours ailleurs qu'en moi-même parce que je ne peux qu'imaginer ma terre natale. Mes terres natales. (1992 : 105)

Dans *CCFC* à l'instar de Protée, dieu mythologique pouvant prendre toutes les formes possibles, l'identité de Khal apparaît comme dotée d'une capacité de métamorphose infinie : « Je suis père des métamorphoses » (1999 : 101). Ainsi, comme Protée, le poète diffère de Narcisse qui acquiert une image de lui-même lui permettant de s'appréhender comme sujet unifié.

En outre, l'altération onomastique nous rappelle que la littérature autorise d'autant plus volontiers cette métamorphose qu'elle-même est affaire de langue et que dans la langue elle crée et invente tout à loisir. La transformation du prénom montre la fiction d'une identité, liée intrinsèquement à la vision poétique et esthétique que le poète a du monde, et désigne l'inquiétante étrangeté du diminutif dans sa capacité de créer du propre avec de l'impropre : « Cale est ma chair d'épice / Cale est ma chair d'espace ; / pour le mot intact / ma peau est coupable / Cale est mon cri d'espèce / Cale est ma mémoire de face » (1992 : 75). Khal n'est plus que Khaleel Torabully mais en se désignant comme « cale », il devient lui-même l'objet de son écriture. En ce qui concerne le poète, c'est dans cette invention, et non la relation patronymique, que figure désormais l'identité. Ainsi, le diminutif met en concurrence le principe de plaisir et le principe de mort. Eros, pulsion de vie, domine Thanatos, pulsion de mort, et ceci est intensément ressenti dans toute la poésie du poète en coolitude conscient que « posture coolie est courbature » (1999 : 33), autrement dit le repli communautaire ainsi que le repli sur un passé révolu confine l'être à une identité à racine unique et n'est donc point fécond en Relation. La coolitude qui permet à Khal de penser sa place au sein du Tout-monde lui accorde la possibilité de mourir (en tant qu'Être à racine unique) pour renaître en littérature. Cette renaissance suppose en effet que le champ littéraire lui offre la possibilité d'une valorisation personnelle particulièrement forte, valorisation nécessaire pour un écrivain issu d'un peuple longtemps meurtri dans son humanité et refusant désormais, pour « ne plus être intouchable des mots », de « prendre caste/en langage » (1999 : 56).

En outre, la réduction construit l'auteur comme œuvre. Il devient l'autre qu'il a fabriqué. Ce choix, qui suppose des liens complexes entre soi et la mise en fiction du monde, entre identité et création, devient l'indice le plus voyant d'une radicale transformation de soi. Dans le cas de Khal, l'on est tenté de confondre création littéraire et (re)création de soi. Pour réaliser sa coolitude, Khal doit délocaliser son être en quelque sorte et refuser la légitimité d'une filiation généalogique. L'autocréation lui permet particulièrement d'échapper à l'ensemble fusionnel qu'il forme avec son père, sa mère, sa famille, voire avec sa communauté. Il ressent la nécessité de se fabriquer, ailleurs, un être autre, un être en mouvement, un être pluriel. Sa coolitude « corail entre pierre et rhizome » (1999 : 81) comprend une dynamique rhizomienne et coraliennne. Seul ce mouvement assure la vie, qui permet de reconstruire l'identité menacée en d'autres lieux. La migration onomastique se pose comme condition vitale au sentiment d'être soi et d'être du Tout-monde. A la lumière de ces réflexions, l'autogenèse par la fiction de soi apparaît comme une phase d'auto-érotisme intense et donc, le métis apparaît comme sujet auto-érotique par excellence. Une fois avoir traversé cette phase, Khal peut alors concevoir sa coolitude et s'investir ailleurs comme sujet actif dans la totalité-monde.

## 2. COOLITUDE, LE SIGNIFIANT MÉTIS, L'ÉROTISME ET LA JOUISSANCE

Si l'on considère à l'instar de R. Toumson que « l'érotisme est une activité physique qui, comme l'a montré Bataille, instaure un déséquilibre dans lequel le sujet se met en question consciemment » (1998 : 264), nous pouvons avancer que la coolitude, outre d'être auto-érotique, est également projection des fictions érotiques du poète métis sur l'Autre, objet du récit. Alors même que R. Toumson démontre l'impossibilité de la rencontre avec l'Autre dans *Mythologie du Métissage* (1998), la coolitude réalise ce fantasme et ce qui était fantasme s'inscrit désormais dans la possibilité d'une réalisation éventuelle. En effet, le texte, devenu alors le lieu d'une fiction érotique entre l'Autre (la langue française) et le Moi sensible de Khal, met en scène cette rencontre.

Dans la mesure où l'identification ne se fait plus selon le schéma freudien qui la pose comme processus dont les effets sont déterminés par une norme paternelle, le plaisir et la jouissance peuvent alors s'installer. Dès lors Khal, poète métis, échappe à cette identification

normative et de là disparaît la peur de la castration. La question posée n'est plus celle du Nom du Père : « What's in a name » (1999 : 30). Sa disponibilité, « Chair Corail Fragments Coolies », annule la possibilité d'une problématique classique de l'identité. Poète en coolitude, Khal s'inscrit au-delà de la hantise liée au nom du père.

N'étant plus concerné par la préoccupation du Nom, il échappe à la loi du père. Cela dit, est-ce pour autant qu'il se rabat sur le versant maternel ? D'après R. Toumson, « le métis est la figure symbolique d'une passion du traumatisme » (1998 : 261). Il rajoute que « cette passion est maternelle. Ce qu'il connaît et fait connaître, dans l'expérience vécue de cette passion, est de l'ordre de la perte » (*Ibid.*) et il faut dire que la notion de perte est fortement accentuée dans CEC et CCFC. Le coolie confronté à la diversité linguistique et culturelle au cœur même de la Plantation n'exclame-t-il pas « j'apprends sa langue verte en argot patois / de canne amère » (1999 : 60) ? L'expression « canne amère », n'est-elle pas un oxymore qui souligne et met en exergue la perte ? En outre, à plusieurs reprises, le poète nous parle de « blessure marine » (1992 : 38) en évoquant la traversée océanique. Il est intéressant de noter que le sentiment de la perte est au commencement de la poétique de la coolitude de Khal, lui qui intitule son discours préfaciel dans CEC « Pages d'un registre de bord absent » (1992 : 7) et qui se dit dans CCFC : « Je suis braconnier / j'écris l'histoire d'arracheurs de pages / de courtiers marrons apposant le codicille / de ma reddition / (...) / j'écris une lourde écriture que notre fatalité ordonne / à sa raison indifférente d'effacer notre sang » (1999 : 39).

Cependant, Khal ne se satisfait pas seulement de crier et d'écrire ce traumatisme originaire. Il dépasse cet état de perte qu'il compense par la création et la transformation verbale. J. Kristeva avançait que « si je ne consens pas à perdre maman, je ne saurai ni l'imaginer ni la nommer » (2005 : 53) en parlant du sujet qui ayant surmonté la mélancolie fait preuve d'une grande capacité de « transposition »<sup>19</sup> (*Ibid.*) dans la langue. Aussi dans l'acte de marauder ou de braconner, il surmonte la

---

<sup>19</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, 2005, p. 53. « Trans-poser, en grec métaphorein : transporter – le langage est d'emblée une traduction, mais sur un registre hétérogène à celui où s'opère la perte affective, le renoncement, la cassure ». La transposition indique la capacité d'élaborer un deuil fondamental et des deuils successifs. Contrairement au sujet que décrit Kristeva, Khal ne fait aucune dénégation de la perte fondamentale et chez lui le deuil est achevé.

hantise du nom du père ainsi que le sentiment à la fois déchirant et douloureux que suppose la perte.

Etant donné que Khal réussit à passer outre l'obsession de l'identification et la peur de la castration, deux conséquences du traumatisme originaire, et dans la mesure où il trouve satisfaction dans la réalisation du Cinquième fantasme de l'auto-engendrement qui lui confère une impulsion créatrice, il entretient un rapport très différent au langage. Pour Khal, Etre habité par le multilinguisme, rien ne fait vérité puisque le langage n'est fait que de différences. Dans la mesure où la langue française se pose symboliquement comme autorité paternelle, et que ses autres langues (créole, bhojpuri, persan, hindi et arabe), connotées subjectivement et affectivement, témoignent de sa passion du traumatisme relevant de l'ordre maternel, l'identification n'est pour lui qu'une illusion. A cet égard, Khal écrit : « Tu es pur nomade des signes / clé en lèvres pour ouvrir les paroles verticales, / celles qui poussent des gorges mêmes des morts, / Tu es à naître dans le frottement des feuilles / de nos syllabes impossibles d'insulares » (1992 : 15). Dans l'effet du signifiant, pour lui, il ne peut rien avoir de réel. Aussi sa névrose ne sera-t-elle pas celle de la chose et donc, il ne cherchera pas de façon absolue à transformer le signifiant en un référent.

Selon J. Kristeva, « l'ordre symbolique dont relève la subjectivité métisse n'est pas celui de la sacralisation mais de la désacralisation du signifiant » (2005 : 53). Le terme de « désacralisation » est à comprendre comme réappropriation du signe linguistique chez Khal. Certes, lors du processus de réappropriation, il bouscule la langue française touchant ainsi à son essence et à sa pureté. Roger Caillois ne nous affirme-t-il pas que, synonyme de trouble, de désordre et de confusion, le « mélange » est prohibé et que « la plupart des interdits en vigueur dans les sociétés primitives sont en premier lieu des interdits de mélange » car « le mélange [...] intéresse l'essence même des corps. Il la trouble, l'altère, introduit en elle une souillure, c'est-à-dire un foyer contagieux d'infection, qu'il faut sans tarder détruire, éliminer ou isoler » (1961 : 27, 28). Même si Khal « désacralise » la langue, néanmoins, la subversion n'est jamais pervertie. Il ne « désacralise » pas dans le sens où l'acte supposerait une opposition violente et agressive, mais, il redéfinit le sacré et c'est ainsi qu'il arrive, « homme-voilier », à s'insérer dans une trajectoire circulaire et nomade :

Et si j'ai choisi une nef avec d'étranges accents de mer, c'est pour être chez moi partout et ailleurs, même dans les mots les plus éloignés de mon âme

d'emprunt. Les portes du monde ont été abattues pour moi par une navigation coulée-de-sang et dérive-de-chair.

Coolie, parce que ma mémoire perdue choisit ses racines dans mes vérités. Mais je ne prends la langue que pour autant qu'elle m'adopte, pour ne plus être coupé à la parole.

Et, au seuil de la langue française, je frappe aux voyelles et aux consonnes différemment. Car j'aime les mots d'abord, plus que mes blessures.

Et je dis ma langue française pour indiquer mon port d'attache sur la carte de mes découvertes.

Hymen enfin entre mes océans et mes continents. (1992 : 98)

Khal, amoureux des « mots d'abord », instaure une véritable conversation avec la langue. Il ne souhaite ni l'atteindre ni la pervertir. Si l'on devait donner une description imagée de l'acte d'écrire chez le poète métis l'on serait tenté de le comparer à un tango, cette danse d'improvisation, au sens où les pas ne sont pas prévus à l'avance pour être répétés séquentiellement, mais où les deux partenaires marchent ensemble vers une direction impromptu à chaque instant, l'un guidant le poids du deuxième, lequel suit, en laissant aller naturellement son poids, le corps du premier, sans chercher à deviner les pas. Dans la mesure où la langue, matière malléable et muable, semble suivre naturellement l'élan du poète métis, la réconciliation des influences multiples, « hymen enfin entre mes océans et mes continents », s'inscrit dans le domaine du possible. C'est dans cela et dans l'imprévisible qui en découle que d'une part, le poète métis fait bruire la langue en frappant « aux voyelles et aux consonnes différemment », et de l'autre, l'écriture devient une entreprise physique et érotique.

Dans quelle mesure, l'érotisme s'installe-t-il ? Si la langue française est cet Autre qui s'oppose au Moi sensible du poète, alors « l'autre est cet être qui est extérieur à Moi et que, sujet regardant, je regarde » (R. Toumson, 1998 : 264). En effet, la loi du regard a pour règle d'application réciprocité et mutualité. Toutefois, la langue française n'étant point la seule référence linguistique que Khal possède, l'écriture prend la tournure d'un branle-bas de combat lors duquel pénétrant l'intimité de la langue, sans pour autant vouloir « [percer] son secret », il essaie de l'amener à lui pour qu'un équilibre s'instaure et qu'il soit accepté par l'autre autant qu'il l'accepte : « je ne prends la langue que pour autant qu'elle m'adopte » (1992 : 98).

L'écriture du poète métis semble indiquer un nouveau rapport à la langue. En effet, dans l'esprit de la coolitude, il ne peut exister de langue

maternelle ou de langue père<sup>20</sup> (en tout cas, de telles dénominations ne sont pas possibles car, sinon, on ne dépasse pas le rapport dominant-dominé). D'ailleurs, « mes racines et mes vérités » ne le permettront point et de toute façon « j'aime les mots d'abord, plus que mes blessures ». Etant donné qu'entre la langue française et le poète s'installe le principe du désir, un rapport de séduction s'instaure. Dès lors, s'installe l'érotisme.

### 3. COOLITUDE, LE SIGNIFIANT LIBRE ET LA JOUISSANCE

La coolitude semble être propice à l'érotisme dans la mesure où le poète métis est « artiste en absence d'images » (1992 : 15). R. Toumson affirme que « Mythologiquement, le statut du métis est affecté d'un indice de neutralité : une sorte de degrés zéro de l'identité » (1998 : 140) et il constate également que « le Métis est une non-personne qui se conjugue à toutes les personnes » (*Ibid.*). Si l'absence suggère un lieu neutre, elle n'écarte cependant pas l'idée d'un vide. Toutefois, le vide ne nous renvoie nullement à un néant. En effet, dans la coolitude, la voix du poète métis, bien que située dans l'absence, n'émane jamais d'un rien puisque ce dernier est imprégné du bruissement de son lieu. Le vide dans la poétique de la coolitude est ce qui apparaît à la place du plein initial. Aussi le vide s'oppose-t-il au plein qui selon R. Barthes est « subjectivement le souvenir (le passé, le Père), [...] socialement le stéréotype » qui, rajoute-t-il, « fleurit dans la culture dite de masse dans cette civilisation endoxale qui est la nôtre » (1984 : 85). Avec R. Barthes, nous dépassons l'idée « quelque peu chimique du vide » (*Ibid.*) et nous en retrouvons une redéfinition qui le conçoit comme « le nouveau, le retour du nouveau » qui est, nous dit-il, « le contraire de la répétition » (*Ibid.*). Dès lors, un parallèle peut s'établir entre ce vide et « la mer [qui] revient toujours / aux seules origines du jour – / sans ressembler à elle-même » (1992 : 52) et qui permettrait de dire « Je suis d'ailleurs / d'ici / et d'ailleurs » (1999 : 41).

Par exemple, Malabar, moi la barre, / [...] / mal à l'âme / mayallam malaimé, / un seul moi sera perdu, / moi si sûr moisissure » (1992 : 37). La construction de ce court fragment repose sur le calembour où le poète joue non sur la polysémie d'un mot mais sur les différents

---

<sup>20</sup> Langue dominante (ici le français).

découpages d'une séquence phonétique donnée. En effet, un signifiant, pris dans un mouvement perpétuel, en appelle ou se décompose en un autre qui lui est phonétiquement et graphiquement proche et ainsi de suite : « Malabar, moi la barre »... L'homophonie approximative repose alors sur une paronymie. Alors que les sonorités sont répétées, cependant, le rythme change et c'est sur ce changement de rythme que repose le retour du nouveau, retour qui rend manifeste une dynamique d'autorupture et de raccordement qui donne l'impulsion générale à la coolitude.

Posée ainsi, la coolitude tend à conforter R. Barthes dans sa conception du vide et conséquemment, elle semble confirmer la théorie du *bootstrap* (1984 : 85) de Chew et Mandelstram : « les particules existant dans l'univers ne seraient pas engendrées à partir de certaines particules plus élémentaires que d'autres [aboli le spectre ancestral de la filiation, de la détermination], mais elles représenteraient le bilan des interactions fortes à un instant donné [le monde : un système toujours provisoire de différences]. Autrement dit, l'ensemble des particules s'engendrerait lui-même » (1984 : 85, Chew et Mandelstram cité par R. Barthes). La théorie du *bootstrap* a ceci en commun avec la coolitude qu'elle semble, comme elle, privilégier le Divers, le monde étant « un système toujours provisoire de différence » et le « spectre ancestral de la filiation, de la détermination » (*Ibid.*) étant aboli. Aussi le poète métis n'est-il pas le bilan de toutes les rencontres. Nous sommes tentés de citer E. Glissant qui a démontré que « toutes les expressions des humanités s'ouvrent à la complexité fluctuante du monde [et qu'ainsi] la pensée poétique y préserve le particulier, puisque c'est la totalité des particuliers réellement saufs qui garantit seule l'énergie du Divers. » (*Ibid.*).

Le bruissement étant désormais inclus dans la notion du particulier, la voix du poète étant multilingue, la coolitude devient propice à la jouissance si l'on considère comme R. Barthes que le bruissement est « le bruit même de la jouissance plurielle, mais nullement massive puisque « la masse, elle, tout au contraire, a une seule voix, et terriblement forte » » (1984 : 93). La jouissance serait alors une des conséquences qui émanerait du multilinguisme : « Par coolitude je veux dire cet étrange fracas de langues qui craquèle le fort intérieur de millions d'hommes pour une histoire de cristaux et d'épices, de tissus, et de bout de terre. / Musique insoupçonnée au seuil des mots d'horizons différents » (1992 : 29).

« L'étrange fracas de langues » qui s'altère en « musique insoupçonnée » permet peut-être de concevoir l'utopie du bruissement de la langue comme le conçoit R. Barthes :

Quelle utopie ? celle d'une musique de sens ; j'entends par-là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirai même dénaturée, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé ; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache (viennise naturaliser cette pure nappe de jouissance), mais aussi – et c'est là le difficile – sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref châtré. Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens : le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage, faisant de l'exercice vocal un paysage double, muni d'un « fond » ; mais au lieu que la musique des phonèmes soit le « fond » de nos messages (comme il arrive dans notre Poésie), le sens serait ici le point de fuite de la jouissance. Et de même que, attribué à la machine, le bruissement n'est que le bruit d'une absence de bruit, de même, reporté à la langue, il serait ce sens qui fait entendre, une exemption de sens, ou – c'est la même chose – ce non-sens qui ferait entendre au loin un sens désormais libéré de toutes les agressions dont le signe, formé dans la « triste et sauvage histoire des hommes », est la boîte de Pandore. (1984 : 93)

Le rapport particulier que Khal entretient avec le signifiant permet au langage d'accomplir une jouissance qui semble être propre à sa matière :

Puis gravit la face avide des coutelas  
 Je pars en pangole  
 riz pongal dévale  
 au palangouli de mon jeu  
 Moltani roti cotomili  
 paria toujours  
 goulue parole  
 hé mangé cooli (1999 : 73)

Ce fragment indique une langue en déroute. En introduisant un lexique étranger dans le tissu de la langue française, tel que « pongal »<sup>21</sup>, « Moltani roti cotomili » (absence de virgule entre chaque substantif crée le vertige) ainsi que des néologismes par dérivation tels « pangole » et « palangouli » (de toute évidence dérivés de « pongal »), Khal fait dériver voire délirer le sens. En effet, plus qu'écriture qui réduirait au

---

<sup>21</sup> *Pongal* signifie littéralement *bouilli par-dessus* en tamoul. Également connu sous le nom de *Makar Sankranti*, c'est une fête des moissons et d'actions de grâce, mais aussi propitiatoire de l'Inde.

silence et à la distinction des signes, le tissu textuel devient une scène sonore. La coolitude permet ainsi de faire l'expérience du bruissement et donc de la jouissance. En outre, le néologisme est érotique dans la mesure où il est inattendu et succulent par sa nouveauté et à ce propos, R Barthes cite Freud qui affirme que « chez l'adulte, la nouveauté constitue toujours la condition de la jouissance » (2000 : 110). On peut alors affirmer dans la coolitude que « le Nouveau, c'est la jouissance » (*Ibid.*).

Loin d'une langue lisse et vaporeuse, nous constatons une langue trouée, bruyante, une langue prise à bras le corps et que l'auteur chatouille, caresse et retourne dans tous les sens. La coolitude fait de la langue une notion muable. Ce qui semble une lutte graphico-érotique<sup>22</sup> trouve son apogée dans l'éclatement de la syntaxe ainsi que du lexique. Lorsque le poète ajoute, supprime ou modifie une ou deux lettres dans un mot ou en plaçant un mot ou une expression dans la syntaxe de façon insolite et agrammaticale, il y laisse son empreinte. Cette empreinte c'est le style de l'auteur. Un rapport synergique entre l'écrivain et l'écriture semble s'établir. La synergie est d'autant plus admirable qu'elle aboutit à un résultat cohérent en dépit d'éléments incohérents.

Ces rajouts insolites qui indiquent une déchirure du tissu lexical évoquent l'image d'une pénétration. Cependant, nous ne pouvons point évoquer l'acte d'un viol puisque Khal dit que « je ne prends la langue que pour autant qu'elle m'adopte » (1992 : 98). Matière malléable, la langue semble s'ouvrir au poète métis, autant que lui s'ouvre à elle : « JE M'OUVRE CORAIL / DANS TES FRAGMENTS / DE MOTS » (1999 : 99).

En effet, la coolitude inscrit la langue et l'auteur dans un rapport de réciprocité. Perméable, la langue semble se soumettre à la passion de l'écrivain et accepte d'être bousculée. La langue renaît sous la plume de Khal et échappe au danger de sclérose et de fossilisation. C'est dans ce syncrétisme de l'écrivain et de l'écriture qu'on accède à un nouveau langage.

Puisque la langue n'est plus lisse et fixe, elle chuinte. Elle ronfle. Elle bourdonne. Elle siffle. Elle s'hérise. Elle crie. Elle est haletante et irrégulière. Elle est spasme. Elle frissonne. Elle a des failles. Elle baille.

---

<sup>22</sup> Néologisme que je propose pour désigner le mot et l'écriture dans son rapport érotique.

Et tout ce qui baille, n'est-il pas érotique ? R. Barthes ne nous dit-il pas que

L'endroit le plus érotique d'un corps [est] là où le vêtement bâille ? [...] c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. (2000 : 110)

Conséquemment, la langue devient un corps vibrant toujours tenu en haleine et en éveil et qui ne connaît pas de répit. Et si c'est le cas, l'écrivain ne tarde pas à l'entraîner dans une autre bousculade. Le vertige corollaire de ce tourbillon poétique ne laisse certainement pas indifférent le lecteur qui assiste à ce coït entre l'écrivain et l'écriture. Avec Khal, on se situe au-delà de la séduction. On est dans l'envoûtement, dans l'ensorcellement lexical. L'effet sonore rend la langue palpable et tangible. La langue, l'objet fantasmé, devient alors présence et s'impose.

Le signifiant métis se montre manifestement libre dans la coolitude. Quant à la liberté du signifiant dans la littérature française, R. Barthes nous dira qu'il a fallu attendre Mallarmé pour qu'elle soit conçue ainsi et qu'elle a été par deux fois étouffée dans l'histoire de la littérature française : « au moment de la poussée baroque et de la poétique mallarméenne » (2000 : 265) et que depuis « l'écriture française est toujours en situation de refoulement » (*Ibid.*). La condition métisse semble rendre possible et accessible le plaisir du langage, ce plaisir qui est à trouver en dehors d'une écriture mesurée, pliée aux normes grammaticales et syntaxiques, un plaisir qui est la vérité de l'homme métis, un plaisir qui selon R. Barthes serait « de même soie que le plaisir érotique » (*Ibid.*).

En effet, l'écriture de Khal semble rendre à la langue sa liberté. Des mises en scène du processus d'hybridisation de la langue (et donc de sa liberté) abondent dans le texte. Par exemple, «Frottez nos mots donc / braconne lapidaire ces mots dormants / pestilence sur pestilence / frottez cumin / mélangez pépérin/ aux lambourdes / vannez donc» (1999 : 57). Lecteur, devenu voyeur puisqu'on s'immisce dans l'intimité de la relation écrivain-écriture, on assiste à la rencontre, à la gestation et à l'accouchement du langage du poète métis ainsi que de sa parole poétique et esthétique. On est amené à rentrer dans son langage (puisque écrire constitue un acte de langage), à être complice d'une illusion et à participer à l'accomplissement de son fantasme. En effet, la

complicité est voulue dès le départ du projet d'écriture de Khal qui avait tendu la main au lecteur et lui avait lancé une invitation au voyage, « Et je sais que mon équipage sera au nombre de ceux qui effacent les frontières pour agrandir le Pays de l'Homme » (1992 : 7), un voyage qui fait chavirer le Sens et bouscule l'être bien installé dans la masse tranquille de sa langue. Lecteur, on écrit ce langage avec Khal et on le signe en même temps que lui.

La langue n'est plus une eau tranquille mais elle devient similaire aux vagues houleuses qui se brisent contre les falaises et les rochers. Elle est fracas. Elle est fracassante. Elle est fissurée. La condition métisse crie cette impossibilité d'un langage uniforme et transparent : « Pour parler nous mâchons nos mots / comme de craquants bétels. / Chaque pressoir de mâchoires / laisse trace de chair plus rouge / dans notre seul ouvrage : / phrases pour tacher la mer. / Aucun geste magnanime / aucune émotion inconnue / à tacher notre seul langage, / notre sang perdu, notre vrai hymne ! / Ecaillage de santal / Nombriil / Porosité / [...] / Mâcher est notre seul rituel / orage notre grand murmure, / tatouage sans cesse absent / des énigmes imputrescibles » (1992 : 33). Brisée dans son unité, « comme de craquants bétels » et l'« écaillage de santal », la langue est appelée à réfléchir sur elle-même. Son essence initiale est altérée. Dès lors, la surface réfléchissante que représente l'eau ne peut plus renvoyer à l'individu une image univoque de lui-même. « Porosité » qui s'oppose à « nombriil » brise l'idée de narcissisme. L'identité est en mouvement perpétuel. Elle se caractérise par son hybridité et son inconstance. Oserons-nous aller jusqu'à prétendre qu'elle est constante dans son inconstance ? Inconstant, parce qu'elle n'est pas fixe ou uniforme. Constant puisque la greffe se fait de façon harmonieuse. Constant parce que l'identité est à l'image du corail. Que ce soit l'identité ou la langue, les deux se caractérisent par leur disponibilité et leur perméabilité.

Le texte où est mis en scène le langage devient le lieu d'une aventure du signifiant : « ce qu'il lui advient » (2000 : 269). Métis, « c'est le frisson du sens que [Khal] interroge en écoutant le bruissement du langage – de ce langage qui est [sa véritable] Nature [à lui], homme moderne » (2000 : 93). Cette interlangue (langue propre à lui), ce voyage du sens invoqué par l'écriture palpitante et envoûtante de l'auteur est, comme le dit si bien Raphaël Confiant dans la préface de CCFC, « ce qui fait l'empreinte même, l'empreinte indélébile de notre être-au-monde, de notre existence créole née d'un vaste chahut de toutes

les cultures de la terre» (1999). Comment définir cet être-au-monde si ce n'est par le terme *coolitude*, mot qui résumerait merveilleusement et si justement l'identité de l'Étant. C'est la rencontre rêvée, presque utopique qui est mis en scène dans la poésie de Khal. Bien que le métissage fascine, jamais il ne devient *fascinum* (regard mortifère de Méduse). Le génie de l'écrivain et la beauté de l'écriture reposent dans la façon dont le poète parvient à maintenir un équilibre entre les différentes langues. Véritable défi ! Il accède à cet équilibre dans l'esthétique de greffe sur laquelle est basée toute sa poétique.

#### 4. COOLITUDE, THIRD CODE ET JOUISSANCE

Le multilinguisme qui rend possible l'imbrication de plusieurs codes linguistiques dans CEC et CCFC indique manifestement une surconscience linguistique chez Khal, surconscience qui se traduit par la constitution d'une interlangue<sup>23</sup> que Chantal Zabus préfère nommer *third code*<sup>24</sup>. En effet, la langue chez le poète métis est bien le lieu de négociation d'un code langagier, un code propre à sa culture et à son individualité. Ce langage, né de sa création singulière elle-même élaborée par la transgression créatrice de la norme linguistique s'annonce en effet comme un phénomène individuel corolaire de sa sensibilité et de son rapport avec l'espace.

Les traits les plus remarquables de ce *third code* s'observent d'une part dans la création lexicale constante, avec des néologismes savoureux, tels « palangouli » et « pangole », et d'autre part des termes évocateurs par les images ou les sonorités tels que dans ce fragment où tout un jeu de mot repose principalement sur le mot « coolie » : « Le langage m'a coolie / pour conception, mot de ma salive / coulé pur coulé sale cou lié / [...] / Coulé calé calqué » (1992 : 19). En outre, des images empruntées au fond culturel mauricien contribuent à la saveur et à l'expressivité de l'ensemble des textes poétiques dans CEC et CCFC par leur pittoresque. Cependant, on ne parlera point d'exotisme en parlant de la coolitude puisque l'exotisme, comme le souligne R. Toumson en

---

<sup>23</sup>Jean-Marc Moura, 2005 : 81. L'interlangue (un produit de l'hétérolinguisme) selon Klaus Vogel : « La langue se forme chez un apprenant d'une langue étrangère à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue-cible, sans pour autant qu'elle coïncide totalement avec cette langue-cible. Dans la constitution de l'interlangue entrant la langue maternelle, éventuellement d'autres langues étrangères préalablement acquises, et la langue-cible. »

<sup>24</sup>*Ibid.*

citant R. Barthes, est l'« impuissance à imaginer autrui » (1998 : 265) et la coolitude ne rêve plus la rencontre mais la réalise. A la fin de *CEC*, figure tout un lexique que Khal désigne comme « Quelques mots de ma Terre natale » (1992 : 107-108), vocabulaire qui a contribué à la composition poétique de l'œuvre. Parmi nous relevons « Bolom Sounga » (Père fouettard mauricien), « calame » (plume, roseau), « catora » (ustensile de cuisine ; mot d'origine indien), « cythère panaris » (comptine mauricienne), « fana filla » (litt. : mal tourner ; mot d'origine hindoue), etc. Certains mots vont dépasser leur simple fonction de signifiant dans la langue pour évoquer des réalités propre à l'univers de Khal comme par exemple « embrouillamini » qui signifie littéralement désordre ou confusion et qui dans le texte évoque, parce qu'il lui est phonétiquement proche, le mot briani, plat indien, constitué d'un mélange d'épices, de riz, de légumes et de viande. Manifestement, la coolitude est source d'un dynamisme créatif. L'intérêt de l'œuvre est justement, comme l'a si bien dit A. Ricard, de « maintenir une tension entre la langue d'origine et le français, sans abandonner la partie au profit du français » (A Ricard cité par JM Moura, 2005 : 79).

Ce français visité (on a envie de dire possédé) par la parole créole, ce *third code* marque un passage, un nouveau rapport au français dépouillé de la dévotion du bon écolier pour laisser entendre la parole, les jeux de mots, les créations lexicales comme si le français seul disait cette incapacité de rendre toutes les nuances de la langue et du Moi multiple de Khal. Dans la mesure où en effet la coolitude conduit à une « relexification<sup>25</sup> syntaxique » (JM Moura, 2005 : 99) – une fusion de deux langues voire plusieurs au sein de la même œuvre – l'on peut prétendre à propos de Khal qu'« il y a une sorte d'osmose secrète entre la langue créole et la langue française qui se fait en dedans de [son] être. [En effet,] le créole sert de support intime à chaque mot français [qu'il] emploie » (R. Depestre, 1998 : 138).

Ainsi, en raison de ce *third code*, nous pouvons parler justement de coexistence vécue et assumée des univers symboliques hétérogènes chez le poète en coolitude. En effet, dès lors que les deux textes fondateurs de la coolitude s'emparent incessamment des éléments de tradition littéraire générique (française) et de tradition créole (mauricienne) pour faire jouer leurs modèles l'un contre l'autre et l'un avec l'autre, nous constatons une négociation permanente entre deux ou plusieurs

---

<sup>25</sup> J-M. Moura emprunte ce mot à C. Zabus qui l'entend comme la tentative pour forger un nouveau médium littéraire ou l'interlangue.

scénographies<sup>26</sup> qui fait de la poésie de Khal une littérature toujours prise dans la mouvance. Si d'un côté, en essayant de maintenir l'équilibre entre les langues dont il est habité et la langue française, Khal copie la langue dans son état canonique, de l'autre, il l'altère en l'appropriant, la valeur de *CEC* et de *CCFC* semblerait venir de leur duplicité. En effet, l'interlangue témoigne d'une redistribution tracée sur deux bords : « un bord sage, conforme, plagiaire » et « un bord subversif » (R. Barthes, 2000 : 87) qui semblent mettre en scène un compromis d'ailleurs nécessaire car lui seul permet à la culture de revenir. Ainsi la coolitude apparaît comme cette autre forme de la culture, l'autre bord « mobile, vide » (*Ibid.*) et imprévisible. La coolitude, de ce point de vue, est manifestement la faille de l'une et de l'autre qui permet à l'érotisme de s'installer car « la culture ni sa destruction ne sont érotiques » (*Ibid.*). En effet, la coolitude est « le fading qui saisit le sujet au cœur de la jouissance » (*Ibid.*).

L'écriture de Khal, qui s'inscrit dans la recherche d'un équilibre entre les cultures et les langues dont l'instabilité est le principe, propose une fusion des voix qui se sait précaire. En effet, la polyphonie ainsi que l'hybridité deviennent garantes d'une richesse et d'un cheminement dans le monde de l'interaction générales des cultures, vers ce que E. Glissant a nommé « l'aventure du multilinguisme » (1997 : 46) et ce que Sherry Simon a appelé une « esthétique du plurilinguisme », esthétique qui « met à l'épreuve la capacité de la langue tutélaire (français) à exprimer l'altérité, à accueillir les codes exogènes sans plier sous un poids excessif » (JM Moura, 2005, 140). La coolitude, de ce point de vue, processus de migration littéraire massive, de transplantation et de fécondation réciproque, altère radicalement la nature de la littérature française. Certes d'expression française, l'écriture de Khal évolue toutefois au carrefour de plusieurs cultures et tend incessamment vers le Tout-monde, *World fiction* en anglais, terme puissant indiquant la mise en scène d'une fiction de la diversité. Si la coolitude sert l'expression de la collision contemporaine et omnidirectionnelle des civilisations et des

---

<sup>26</sup> JM Moura, 2005 : 109. « La scénographie est un dispositif qui permet d'articuler l'œuvre sur ce dont elle surgit : la vie de l'auteur, la société, la culture. C'est un dispositif proprement littéraire s'il est vrai que la littérature est un discours dont l'identité se constitue à travers la négociation de son droit à venir au monde, à énoncer comme il le fait. »

références, alors elle est la *pantopie*<sup>27</sup> dont chacun fait l'expérience aujourd'hui.

## CONCLUSION

En effet, l'écriture de Khal est le lieu d'une identité en formation fondée sur une négociation culturelle constante. La coolitude conduit à un regard neuf sur l'autre face de notre modernité où sont produits des signes, des symboles, des temporalités et des pratiques culturels différents et où se renégocie des formes de vie communautaire, une éthique de la reconnaissance de la personne et tout simplement les significations de l'interaction culturelle. Si l'espace désigné dans *CEC* et *CCFC* échappe partiellement à l'interprétation occidentale c'est parce que l'hybridité foncière de cette littérature se situe entre l'expression du monde global et celle des particularismes propres des sociétés postcoloniales. L'opacité insiste en effet sur une spécificité culturelle et individuelle intraduisible (d'ailleurs, le métis n'est-il pas l'innommable ?).

Lors même, la tâche du poète métis semble être de témoigner en son langage, de donner une forme à ces glissements permanents du symbolique qui constituent non seulement sa vérité propre mais également celle des sociétés contemporaines. E. Glissant décrit magnifiquement ce processus dans le *Tout-Monde* (p. 20) : « Alors encore vous entendez ces langages du monde qui se rencontrent sur la vague, le mont, toutes ces langues qui fracassent l'une dans l'autre comme des crêtes de vagues en furie, et vous entreprenez, tout un chacun applaudit, de bondir d'une langue dans l'autre, ça fait de grosses dérivades d'imprévu ... ». C'est alors qu'effectivement « l'étrange fracas de langues » est « musique » (1992 : 29) dans la coolitude, car de « musique insoupçonnée » elle devient musique réelle. Ainsi, l'écriture de Khal devient inséparable d'un témoignage sur l'univers de l'échange généralisé où il vit et dans lequel est plongée sa société. La coolitude en effet est « la méthode de l'homme moderne grâce à laquelle », nous dit Newman, « les antinomies peuvent être désappries ; un processus dans lequel les oppositions ne sont ni résolues ni transcendées mais rendues réciproquement évocatrices » (Newman cité par JM Moura, 2005 : 157).

---

<sup>27</sup> JM Moura, 2005, 140. Terme qu'emploie Michel Serres pour désigner l'expression de la collision contemporaine et omnidirectionnelle des cultures.

Dans la mesure où Khal mélange tous les langages et que l'osmose est sereinement vécue, la coolitude semble retourner le vieux mythe biblique. En effet, la confusion des langues n'étant plus une punition, le poète métis accède à la jouissance par la cohabitation des langages qui tissent ensemble la Relation. Dès lors, le texte n'est plus seulement lieu d'une quête de sens, mais il devient aussi texte de plaisir, « Babel heureuse » (R. Barthes, 2000 : 85). Toutefois, si la coolitude est jouissance, les œuvres ne sont pas des textes de jouissance si l'on considère à l'instar de R. Barthes que le texte de jouissance est « le plaisir en pièces ; la langue en pièces ; la culture en pièces » (2000 : 118). *CEC* et *CCFC*, textes de plaisir, renvoient au lieu où les forces contraires ne sont plus en état de refoulement, mais de devenir. Rien n'est vraiment antagoniste, tout est pluriel.

---

## Ouvrages cités

- TORABULLY, Khal. 1999. *Chair corail, Fragments coolies*. Préface de Raphaël Confiant. Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis rouge.
- . 1992. *Cale d'Etoiles, Coolitude*. Saint-Denis (La Réunion) : Azalées, Éd. du Flambloyant.
- GLISSANT, Edouard. 1997. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- . 1996. *Introduction à une poétique du Divers*. Paris : Gallimard.
- BARTHES, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV. Paris : Seuil.
- . 2000. *Le plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*. Paris : Seuil.
- MOURA, Jean-Marc. 2005. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses universitaires de France.
- TOUMSON, Roger. 1998. *Mythologie du métissage*. Paris : Presses universitaires de France.
- DEPESTRE, René. 1998. *Le Métier à métisser*. Paris : Stock.
- KRISTEVA, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.
- BIZOUARD, Elizabeth. 1995. *Le Cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*. PUF.
- MILLER, Judith. 1991. *Style is the Man Himself*, in *Lacan and the subject of Language*, edited by RAGLAND-SULLIVAN Ellie and BRACHER Mark. London : Routledge. p. 143 à 148.
- REID, Martine. 2003. *Signer Sand, l'œuvre et le nom*. Paris : Belin.



# HORS-THÈME

---



---

# Peindre en pays dominé ou l'esthétique du marronnage chez le plasticien guadeloupéen Joël Nankin

**Alix Pierre**  
Spelman College (USA)

En tant que citoyens français vivant dans le bassin caribéen, les habitants de la Guadeloupe sont pris entre leur francité de droit et leur caribéanité. Les problèmes attenants à cette double conscience/appartenance se manifestent de manière accrue dans le champ des pratiques culturelles. Les sujets sont partagés entre d'un côté un système de valeur eurocentrique et de l'autre un stylisme pan-caribéen.

Le présent travail examine la manière dont la quête identitaire créole / créolitaire se manifeste chez Nankin. Situé aux confluent de son statut d'artiste peintre, de musicien et d'activiste engagé, nous soutenons que le motif du marronnage est au centre de l'esthétique du peintre. En tant qu'afro-descendant-griot, il puise à quatre sources du folklore local que sont la musique gwoka, le carnaval, les cosmogonies afro-caribéennes et la tradition orale pour transcrire sur la toile une représentation de l'être antillais.

## **INTRODUCTION**

En 2011, le plasticien guadeloupéen Joël Nankin déclare dans un entretien :

Nous sommes un peuple avec des origines africaines, indiennes, européennes, donc nous sommes en train de créer de toute pièce ce que nous faisons. Donc, c'est vrai que je suis aussi bien imprégné de l'art africain, que de l'art occidental, que de l'art indien, donc je n'aime pas me définir ; je sais que je peints surtout avec mes tripes. Je ne peints pas pour faire beau. Je suis plutôt dans le dire que dans le beau tableau flatteur avec les belles couleurs qui vont attirer l'attention. Je suis dans une démarche

différente [...] Je suis guadeloupéen, profondément guadeloupéen et caribéen. Je suis quelqu'un qui a une histoire et j'essaie de trouver ma place dans le monde parce que c'est toujours difficile pour le colonisé de se situer et, moi je me considère comme un colonisé, quelqu'un qui vit sous la botte des autres, en l'occurrence la France. Donc, je suis un patriote guadeloupéen [...] Ce qui est le plus difficile c'est de vivre dans un pays où l'aliénation et l'acculturation est totale. C'est comme une blessure en permanence. Quand on voit le comportement des gens, la surconsommation [...] J'en veux surtout au colonialisme parce que la machine elle est terrible. Elle est chez vous, elle est dans votre maison, elle est dans votre école, elle est partout ...<sup>28</sup>

Nankin pose en des termes clairs, dans un franc-parler qui lui est caractéristique, le dilemme qui se pose à tout artiste et partant tout ressortissant des Départements Français des Amériques (DFA) au XXI<sup>e</sup> siècle. Il souligne les particularités, pour ne pas dire particularismes, qui s'imposent aux résidents. Le premier trait concerne leur descendance qui est quintuple. Ils ont une filiation africaine, amérindienne, asiatique, levantine et européenne. Nous avons affaire à des Français vivant dans le bassin caribéen au milieu d'États-nations indépendants.

Ces détenteurs de passeports européens vivent une réalité caribéenne. Après tout la Métropole se trouve à quelques 7000 kilomètres. Le français est la langue officielle, mais le créole est commun à tous. On constate une diglossie de fait où une langue, le français, est valorisée au détriment de l'autre. Ainsi, les individus sont partagés entre leur francité, leur caribéanité et leur créolité. L'état de diffraction qui en ressort se vérifie dans l'incapacité de la langue française à nommer proprement les régions habitées par les Guadeloupéens, Martiniquais et Guyanais.<sup>29</sup>

Nulle part ailleurs la crise identitaire ne se manifeste de façon aussi accrue que dans le champ culturel. Les penseurs locaux ne manquent pas d'être interpellés par cette épineuse question. Dans les années 1980, la prise de conscience gagne en puissance sous la poussée du mouvement indépendantiste présent dans les îles et sur les différents territoires.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Voir [vimeo.com/2246648](https://vimeo.com/2246648)

<sup>29</sup> Elles sont tantôt départements français, tantôt départements et territoires d'Outre-mer (DOM-TOM) et tantôt départements français des Amériques (DFA).

<sup>30</sup> Le Groupement de Libération Armé de la Martinique, l'Armée Révolutionnaire Martiniquaise, le groupe 22 Mai 1848 et Yich Telga en Martinique ; le Mouvement pour une Guadeloupe Indépendante (MPGI), le Groupe de Révolution Armé (GLA), l'Alliance Révolutionnaire Caraïbe (ARC), l'Union pour la Libération de la Guadeloupe (UPLG)

Dans un ouvrage paru en 1989 au titre révélateur, la sociolinguiste guadeloupéenne Dany Gisler-Bébel écrit : « La question culturelle centrale est de trouver comment faire fructifier cet « héritage culturel », cette force collective que nous ont léguée nos différents ancêtres ». (1989 : 93) La même année Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant publient un essai qui reprend en écho les considérations de Bébel-Gisler et dans lequel ils affirment : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles ... la Créolité est le résultat sédiment des échanges entre les éléments caribéens, africains, levantins que le joug de l'histoire a rassemblé sur le même sol. » (1989 : 6)

La déclaration de Nankin s'inscrit dans le droit fil de ces écrits. Il soulève plusieurs questions fondamentales. La première a trait aux canons esthétiques employés pour lire et interpréter les arts plastiques issus des îles. Aux yeux du peintre, une exégèse qui ne prendrait en considération que les apports culturels européens en occultant les contributions amérindiennes, africaines et asiatiques, qui entrent à part égale dans le processus de création, serait caduque.

La question de l'histoire de l'art se dessine en filigrane ici. Qui procède à l'analyse, à l'écriture, à la diffusion et à l'enseignement des arts plastiques antillais ? Au nom de qui analyse-t-on, écrit-on, diffuse-t-on et enseigne-t-on ? Au moyen de quels instruments ? A l'intention de qui ? Ces interrogations ouvrent le débat sur le problème de la construction du savoir, de la pédagogie et de la prise de conscience critique.

Nankin se dissocie de l'approche gréco-romaine de l'art pour l'art. Engagé, son art procède avant tout du « dire » pour plusieurs raisons. Il sert de véhicule pour exprimer la réalité de l'artiste franco-antillais. Le peintre laisse entendre qu'il n'y a pas de modèle occidental préétabli pour l'art qu'il pratique, ni pour son interprétation.

Le cadre socio-historique du plasticien (néo-colonisé) influence grandement son écriture picturale. Peindre dans de telles conditions relève d'une gageure dont Patrick Chamoiseau se fait l'écho dans *Écrire en pays dominé* : « Comment écrire (peindre) alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire (peindre) quand ce

---

en Guadeloupe et le Front de Libération Kanak Socialiste (FLNKS) en Nouvelle Calédonie.

que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire (peindre) dominé ? » (1989 : 17)

Que faire alors ? Le plasticien présente la conscientisation, concept cher à Freire<sup>31</sup>, comme la parade la plus appropriée pour sortir de l'impasse. Seul à la lumière d'une compréhension critique du fonctionnement du monde, l'artiste citoyen est à même de faire véritablement œuvre de création. En griot / bohique / konté<sup>32</sup>, Nankin couche la chronique antillaise sur la toile en puisant dans le folklore local.

Le présent article entend montrer comment rompu, à la *chap*<sup>33</sup> comme le *neg maron*<sup>34</sup> d'antan, le plasticien entraîne le spectateur dans une *driv*<sup>35</sup> au cœur de la civilisation antillaise. Nous soutenons que le lexique et la syntaxe graphique du peintre sont imprégnés des composantes majeures que sont le gwoka, le carnaval, les croyances pan-caribéennes et l'oralité sur lesquels reposent la société antillaise, culturellement parlant. En tant que telles elles font du travail de Nankin une œuvre maronne.

## NANKIN, ARTISTE MARRON

Comme chez nombre d'artistes pan-caribéen, l'identité artistique de Nankin est plurielle. Il est à la fois peintre, musicien, artiste et activiste engagé. Son art se situe au confluent de ces quatre pratiques qu'il mène de front. Comme peintre, il est l'un des rares sinon le seul sur l'île à vivre entièrement de son art. Comme beaucoup sur place, il est autodidacte. La seule formation qu'il reconnaît avoir eu vient du travail effectué dans le studio de quelques peintres lorsqu'il résidait en Haïti.<sup>36</sup>

En tant que musicien de gwoka, Nankin est l'un des membres fondateurs du groupe de carnaval Akiyo, l'une des formations les plus importantes de l'île. Il est joueur de ka, la musique traditionnelle de l'île héritée de l'Afrique et à base percussive. Comme la plupart des artistes de gwoka, il chante et danse également. Il a collaboré à la production de

---

<sup>31</sup> Voir *Pedagogy of the Oppressed*.

<sup>32</sup> Le premier phonème tire vers l'influence africaine, le second vers le substrat amérindien et le dernier vers la composante caribéenne.

<sup>33</sup> La fuite hors de la plantation.

<sup>34</sup> Le nègre marron *bosale* échappé de la plantation.

<sup>35</sup> La déambulation.

<sup>36</sup> Interview accordé à Foebus en 2007.

nombre de CD enregistrés par Akiyo.<sup>37</sup> Pendant le carnaval Nankin participe avec le groupe aux défilés qui ont lieu dans toutes les communes et culminent avec la procession du mardi-gras.

Le militantisme de Nankin remonte aux années 1960 époque durant laquelle, avec d'autres militants, il revendique l'autodétermination de la Guadeloupe face à la tutelle française<sup>38</sup>. En raison de ses convictions et de ses prises de position politiques, il est arrêté, jugé et condamné à la prison ferme. Il purge une sentence de six ans dans une prison de l'île.<sup>39</sup> Aujourd'hui, sa conscience politique est aussi aiguisée qu'à l'époque. Dans les années 1980, il est l'un des cofondateurs d'un mouvement culturel qui tente de se réapproprier l'identité guadeloupéenne authentique qui est alors menacée.

Akiyo, collectif auquel il appartient, ressuscite le carnaval traditionnel de l'île quand il était de bon ton d'imiter le modèle brésilien. En plus d'être un groupe de carnaval, les membres d'Akiyo considèrent l'organisation comme un *mouvman kiltirèl*<sup>40</sup> dont la tâche principale est de préserver et transmettre les pratiques culturelles de la Guadeloupe.

Dans les années 1980, les pratiquants du gwoka transforment une rue commerçante du centre-ville en un espace dédié à l'expression artistique libre<sup>41</sup>. Des vendeurs de feuillages à usage médicinale, des danseurs, des chanteurs, des artisans et des fabricants de ka se joignent régulièrement aux musiciens en fin de semaine et changent l'emplacement en un marché pan-caribéen (voir figures 1-9). Nous voyons-là une survivance du quilombo, communauté extrêmement bien structurée créée par les nègres marrons pratiquants du grand marronnage qui entretenaient des rapports étroits avec les esclaves sur les plantations mais également avec les habitants des villages environnant en pratiquant le troc.

---

<sup>37</sup> A ce jour le groupe en a enregistré six.

<sup>38</sup> Il était membre du MPGI.

<sup>39</sup> De 1983 à 1989.

<sup>40</sup> Un mouvement culturel.

<sup>41</sup> Située au cœur de Pointe-à-Pitre, celle-ci est communément appelée *piétòn la*.



*Figures 1-9 un samedi matin sur la rue piétonne (piétòn la). Les touristes croisent les riverains venus faire leur marché. Tous s'arrêtent un instant, le temps d'admirer les produits des artisans et des artistes et de les soutenir ou « ba yo fos la » selon l'expression locale. Le buste de Vélo, l'une des grandes figures du gwooka, veille sur ses descendants et disciples à une des extrémités de l'artère. (Source : Larry Lachoua, 2005.)*

Nankin fréquente régulièrement *piétòn la* où il travaille à son art pictural. Le plasticien est également invité fréquemment à exécuter des illustrations *live* lors de festivals de musique ou de théâtre dans l'île et à l'étranger.<sup>42</sup> En 1998, lors du cent-cinquantième de l'abolition de l'esclavage, il est invité avec d'autres peintres guadeloupéens à peindre un mural sur le site du lycée régional de Baimbridge.

<sup>42</sup> Le festival de théâtre de la ville des Abymes, les fêtes patronales de différentes communes de l'île. Au festival « terre de blues » de Marie-Galante, il réalise avec Noe Two un graffiti *live* honorant l'invité d'honneur Salif Keita. En 2010 et 2011, il exécute des toiles géantes *live* au festival de percussion de Longueuil au Canada.



Figure 10. Le mural du lycée de Baimbridge en 2010. On distingue les portraits de Louis Delgrès et Joseph Ignace, deux des auteurs du mouvement de résistance au rétablissement de l'esclavage qui a donné lieu à d'âpres batailles en 1802. Depuis, l'œuvre a été remplacée par une autre. Source : Alix Pierre.

Nankin monte régulièrement des expositions réussies en Gaudeloupe, au rythme d'une tous les deux ans.<sup>43</sup> Nous affirmons que le statut de Nankin comme *dibia* est indubitablement à la base de sa réussite. Dans la philosophie Yoruba, le *diabia* occupe à la fois les fonctions de phytothérapeute, de psychanalyste et de prêtre.<sup>44</sup> En tant qu'artiste « marron », et c'est là le point central de notre thèse, Joël Nankin soigne les maux psychologiques de son peuple pris entre sa francité et sa caribéanité. Dès lors, ses peintures opèrent comme une thérapeutique phyto qui soigne l'âme. En participant à des exécutions publiques de toiles lors desquelles il communique oralement avec l'auditoire, il a une démarche semblable à celle de l'ethno-psychiatre qui guérit. Tout en peignant, l'homme agit également comme un prêtre officiant à une messe pan-caribéenne.

Nous invitons à un décodage de l'écriture marronne de Nankin dans quatre champs que sont la musique gwoka, le carnaval, les croyances pan-caribéennes et la tradition orale. Pris comme un condensé de la culture antillaise, ces quatre éléments témoignent de la créolisation chère à Glissant. Ils sont en effet la trace de la rencontre entre les modes d'être amérindien, européen, levantin et africain.

<sup>43</sup> L'une des dernières à avoir remporté un franc succès était consacrée au poète Sonny Rupaire.

<sup>44</sup> Patrick Ircegbu définit le mot sur le plan étymologique comme étant un composé de deux termes *di* (maître) et *bia* qui est en fait une forme contractée de *dibilia* (maître des choses appartenant à la terre, à la communauté, aux forces cosmologiques, à la réussite, à l'échec, à la maladie et à la guérison).

## L'ESTHÉTIQUE MARRONNE : LE GWOKA

Le gwoka est l'une des formes musicales traditionnelles de la Guadeloupe. A la différence des autres, il constitue le genre où la rétention du substrat africain est le plus persistant.

Nous affirmons que les pratiquants du gwoka sont des descendants pan-caribéens des griots d'Afrique de l'Ouest. En tant que tels, ils excellent dans l'art du panégyrique et de la réprimande. D'un côté, ils font l'apologie de la culture guadeloupéenne authentique et de l'autre, ils n'hésitent pas à montrer du doigt les mauvais agissements de leurs concitoyens et du gouvernement français.<sup>45</sup>

Tout naturellement donc, le motif du gwoka fait partie intégrante de l'esthétique de Nankin.<sup>46</sup> Dans le subconscient collectif populaire, le tambour est perçu comme un symbole de résistance dont la force remonte à la nuit des temps sur les habitations.<sup>47</sup> Par conséquent, aujourd'hui il sert d'emblème à maintes organisations, qu'elles soient culturelles ou politiques.<sup>48</sup>

Traditionnellement, trois tambours sont utilisés dans le gwoka, deux boula et un makè. Les premiers marquent le tempo et jouent le thème majeur, tandis que le troisième improvise au moyen de solos. Les



trois instruments ne sont représentés dans aucune des peintures de Nankin étudiées. Le plasticien dessine un ou deux instruments. Cependant, il inscrit les trois tambours de manière symbolique. Dans chaque cas, Nankin trace une ligne diagonale qui place les percussions et les bustes au même

<sup>45</sup> Traditionnellement, le griot était le seul personnage de la cour à jouir d'un tel privilège. Voir les ouvrages d'Isabelle Leymarie et Thomas Hale.

<sup>46</sup> Deux de ses expositions étaient consacrées au genre musical. La plus récente intitulée « En wonn la » a eu lieu en 2009. L'artiste a également peint une série de t-shirts ayant pour motif le gwoka. Nous en possédons quatre. Le présent texte est tiré de l'analyse de ces œuvres.

<sup>47</sup> Quand les maîtres découvrent que les esclaves se servent des tambours pour communiquer, ils en interdisent l'usage au moyen de la loi. Voir l'article 16 du Code Noir.

<sup>48</sup> Voir les logos d'Akiyo et de l'Union Guadeloupéenne des Travailleurs Guadeloupéens (UGTG).

niveau. Dans la figure ci-dessus, le personnage étendu sur le côté a une main glissée dans le tam-tam.

Dans la figure ci-contre, les deux individus regardent intensément l'instrument. Celui qui est le plus proche semble s'adresser à lui. L'autre tableau fait échos à cette attitude de révérence de la part du sujet. Qu'ils soient en train de prier ou de jouer, les protagonistes semblent tenir le ka en respect. L'existence d'une forme de communion entre les êtres vivants et l'instrument est indéniable. Nankin établit à l'évidence un lien clair entre le Guadeloupéen et la musique. Un chant du répertoire ka déclare : « Mwen fèt an gwoka / Mwen grandi an gwoka / Mewn ké mò en gwoka »<sup>49</sup>.



Il s'ensuit que pour les artistes ka, leur art réclame un dévouement aussi important que l'allégeance spirituelle et que celui-ci s'étend sur la vie entière. Au niveau le plus élevé, Nankin crée un parallèle entre la pratique du gwoka et l'art qu'il exerce. Le tambour est le médium à travers lequel le griot s'exprime.

Rappelons que la base de l'instrument est soit taillée dans le tronc d'un arbre ou fabriquée à partir d'un fût de rhum ou de salaison par-dessus lequel on place une peau de cabri tendue<sup>50</sup>. De façon métaphorique, la peau de l'animal symbolise un parchemin sur lequel le batteur « écrit » des signes musicaux. Incidemment, les tambouyés, comme dans le cas de Simmen'n kontra, soutiennent que l'instrument a son propre langage : « Ka la ka son'né / Lésé ka la son'né / Ka la ka palé / Lésé ka la palé / Ka la ka vansé / Lésé ka la vansé »<sup>51</sup>.

De façon donc similaire, la toile / t-shirt est le médium sur lequel le peintre écrit son message. Ainsi, le tambouyé, tout comme le peintre, manie les mots.<sup>52</sup> Dans la tradition de l'Afrique de l'Ouest, afin de pouvoir manipuler la force de vie (nyama) contenue dans les mots, le

<sup>49</sup> Il s'agit de *Testamen* de l'artiste Ti Céléste qui annonce : « Je suis né dans le gwoka / J'ai grandi dans le gwoka / Et je mourrai dans le gwoka. »

<sup>50</sup> Un cabri mâle dans le cadre du boula et une femelle pour le makè. Dans le premier cas, le son est grave et dans l'autre aigu.

<sup>51</sup> Nou chanté bien. « Le ka sonne / Laissez le ka sonner / Le ka parle / Laissez parler le ka / Le ka avance / Laissez le ka avancer. »

<sup>52</sup> Patrick Chamoiseau parle de « marqueur de paroles. »

griot doit être un membre initié de la caste des poètes musiciens. Nankin a reçu la formation adéquate de par son statut de musicien ka.<sup>53</sup>

## L'ESTHÉTIQUE MARRONNE DE NANKIN : LE CARNAVAL

Le carnaval est le modèle par excellence du motif marron du détour et de l'inversion. C'est le seul moment où la masse peut se moquer de l'oligarchie sans risque de représailles. Dans un tel contexte, le déguisement et l'inversion deviennent un art consommé.

Comme membre du groupe carnavalesque Akiyo, Nankin a dessiné et fabriqué nombre de masques. Son habileté se transfère au tableau. Deux de ses peintures offrent des masques pan-caribéens qui rappellent la tradition africaine. Ces derniers possèdent une dimension statuesque.



Le spectateur a le sentiment d'être en présence de gravures majestueuses. Dans l'écriture de Nankin l'emphase est mise sur la tête et non le corps. Dans la plupart des cas, les représentations sont sans corps. Ce rendu va dans le droit fil de la philosophie africaine qui affirme que la tête est l'attribut le plus important de l'être humain<sup>54</sup>. A cet effet, la tête définit l'individu. Elle revêt une importance supplémentaire car on y trouve deux attributs essentiels de l'individu, à savoir les yeux et le cerveau.

Les pupilles des yeux des masques de Nankin ne sont pas visibles dans la plupart des cas, ce qui ajoute énormément au pouvoir de suggestion. Le peintre semble s'attacher davantage à faire ressortir à la surface l'être intérieur, l'âme guadeloupéenne, plus que toute autre chose. Le ton trichromatique (bleu, ocre et rouge) assigné aux visages sous-tend l'effort du plasticien. Il est possible d'y voir un symbole de la

<sup>53</sup> Il affirme avoir côtoyé Man Soso, Sonor, Guy Konket, Velo, Lenien et les autres acteurs du monde ka à l'habitation Jabrun, haut lieu de l'univers ka de l'époque.

<sup>54</sup> Pour les Yoruba la tête a une dimension physique (omi) et spirituelle / métaphysique (ori). La tête physique représente une tête intérieure qui porte la destinée de l'individu.

Créolité ou de la diversité non seulement ethnique mais culturelle qui caractérise la société antillaise.

Qu'il s'agisse des représentations de personnages de rang royal ou ordinaire, ces effigies n'ont pas d'oreilles. Cette remarque souligne le fait que nous sommes bel et bien dans l'univers de la représentation, au sens du jeu scénique, du rituel. Si l'on admet que ces masques sont censés être « greffés » sur des visages humains, l'absence d'oreille est justifiée. Nous serions ainsi en présence d'une sorte de défilé ou de cortège que l'on peut rattacher à la glose sur le cérémonial gwoka.



Nous trouvons dans les deux tableaux ka un argument supplémentaire en faveur de notre thèse. Les masques où les têtes portent les déguisements ne sont pas droits. Trois penchent légèrement sur la gauche. Ceci est d'autant plus frappant que dans un cas le plasticien trace une ligne diagonale sur laquelle se trouvent inscrites une effigie de dignitaire, de subordonné et de tambour, si on va dans un mouvement descendant. Dans la deuxième peinture au ka, les deux bustes symbolisant l'autorité forment un angle (penché) en ce que l'un est incliné à gauche, tandis que l'autre vient à sa rencontre en-dessous. Comme dans le tableau précédent, Nankin trace une ligne entre le personnage allongé et les deux tambours dans un axe vertical cette fois-ci. Mais en même temps, il est possible d'identifier un autre axe de connexion oblique entre l'autre masque et l'un des tambours qui penchent tous les deux dans la même direction. Celle-ci est opposée au tracé rectiligne représenté par le bionne chef-percussion.



Comme il est de coutume dans l'univers du carnaval, tous les masques ne sont pas des représentations humaines. Nankin reste fidèle à cette logique. Des reproductions animales sont présentes dans son œuvre. L'un des tableaux est un condensé de l'incursion du monde animal dans la cosmogonie antillaise. Le spectateur note au passage la présence du « mas a

kon'n »<sup>55</sup>. Loin de passer inaperçu, il occupe le centre de la peinture. La triangularité de la face rappelle celle des masques de dignitaires.

## L'ESTHÉTIQUE MARRONNE DE NANKIN : LES CROYANCES PAN-CARIBÉENNES

La dimension spirituelle<sup>56</sup> de l'œuvre du peintre n'échappe pas à l'œil averti. Celle-ci est en adéquation avec le motif des masques. Étant entendu que le plasticien et le griot sont tous les deux des prêtres, les peintures sont parsemées de rituels. Dans chacune des toiles nous avons un initié qui rend un culte au tambour / déité. Dans l'illustration ci-contre, le personnage soulève l'instrument, le place en quelque sorte sur un piédestal, au-dessus de soi. L'expression du corps de l'individu indique la vénération de l'instrument. La créature est allongée sur le côté droit et son regard oblique porte sur l'instrument qui s'élève au-dessus de lui par la droite. L'instrument dépasse de moitié le corps du mortel dans un mouvement ascendant.



En fait, il est plus approprié de dire que le tambour flotte et qu'il est propulsé par le personnage allongé. En effet, celui-ci a glissé sa main droite à l'intérieur du ka qu'il porte à bout de bras. La lévitation de l'objet est le fruit de la volonté du protagoniste. L'intimité entre les deux ne fait aucun doute, comme le signifie le geste. Cependant, la posture déplace la relation ou plutôt la place sur un plan autre que celui convenu entre l'homme et le ka. Nous ne sommes pas simplement en présence d'un musicien et de son instrument dans le cadre d'une performance communément appelé *léwòz*.

Nankin fait pénétrer l'observateur dans une sphère du champ musical d'essence africaine dont on parle peu dans l'île, du moins ouvertement, celle du (spi)rituel.<sup>57</sup> Il s'entoure de mystère. Dans son

<sup>55</sup> Le masque à cornes.

<sup>56</sup> Au sens de rituel.

<sup>57</sup> Les ouvrages consacrés à la musique l'abordent sous l'angle historique soit sous l'angle technique. Nous n'avons connaissance d'aucune étude sur la musique populaire antillaise où l'emphase est mise sur le religieux.

discours, le plasticien met sur un pied d'égalité le gwoka et la divination. En tout premier lieu, le masque saisit le tambour comme on saisit une offrande. Ici, il ne s'agit pas de jouer de l'instrument mais de le consacrer. Le geste d'élévation souligne la croyance en une force à laquelle on accède dans un mouvement vertical où le croyant se situe sur le plan le plus bas, et l'objet vénéré, sur l'axe le plus élevé. Le contact entre les deux se négocie au moyen d'un don. Il s'ensuit que le tambour serait à la fois sacrifice et sacrifiant.<sup>58</sup>

On assiste à une conversation à trois voix dans le tableau. Le tambour dont nous avons parlé jusqu'ici est mis en relation avec un autre situé à sa droite.<sup>59</sup> Ce dernier est placé sur un promontoire et s'élève par conséquent à la fois au-dessus du masque et du ka intermédiaire. L'un des ka est du type traditionnel le plus répandu sur place. Taillé dans un seul morceau, il s'apparente au tonneau classique utilisé soit pour le transport du rhum ou de la viande de salaison dans les îles. L'autre que l'on peut qualifier de djembé, plus commun en Afrique, est arrivé plus récemment en Guadeloupe. Son incorporation dans le monde du gwoka est relativement nouvelle. Nankin paraît suggérer un dialogue diasporique. Comme le babalawo Ifa<sup>60</sup>, Nankin interprète ce que son concitoyen non-initié venu le consulter ne peut déchiffrer.<sup>61</sup>

Le premier postulat du plasticien soutient que l'Afrique est présente dans le gwoka. La seconde prémisse maintient qu'en plus d'être une pratique culturelle, le gwoka renferme une dimension hautement culturelle. Nous assistons à une médiation entre un suppliant et le destinataire de la supplique au moyen de l'objet rituel. Le troisième postulat est lié au premier. Symboliquement, en s'inclinant devant le ka surélevé, le djembé reconnaît et confirme la portée éminemment guadeloupéenne de la musique et par extension de l'identité née du syncrétisme survenu en terre antillaise.

Mais le propos principal du plasticien n'est pas tant de faire la part entre ce qui est africain et ce qui est guadeloupéen, mais de mettre l'emphase sur la « diasporicité » ou la créolité de l'identité. Dans ce tableau, la mise en image et la perspective choisie par l'artiste, une vue

---

<sup>58</sup> Sur le modèle de la différenciation entre le contenu et le contenant.

<sup>59</sup> Si l'on fait face au tableau.

<sup>60</sup> Devin ou père des secrets.

<sup>61</sup> Le prêtre Yoruba se sert d'objets rituels (des noix de palme et un plateau divinatoire) pour interpréter la communication entre les ancêtres ou les divinités et les vivants.

plongeante, font penser à l'observateur qui est en train de regarder de haut le fond d'une tombe. A en juger par les couronnes serties de bijoux autour de leur tête, des personnages sont enterrés dans ce catafalque.<sup>62</sup>

Ils ont été ensevelis avec des objets précieux, aux rangs desquels des kas. Auquel cas, il s'agirait de tambouyés enterrés avec leurs instruments. On distingue également un meuble de forme rectangulaire relativement large glissé sous le ka intermédiaire. Dessiné en trois dimensions, il laisse apparaître un visage sculpté dont on aperçoit un œil, le nez et les lèvres. S'agit-il d'un sarcophage en pierre sculptée ? Parés pour le voyage de l'au-delà, on a ravitaillé les morts en vivres, comme le laisse supposer un poisson glissé entre les deux masques. Une tête de loup monte la garde sur la gauche des deux déguisements, répondant en écho à l'autre face en diagonale opposée à droite.

Au-dessus du loup, la silhouette d'un oiseau est posée sur la paroi de la bière. L'animal pointe vers la gauche du spectateur et la droite des masques. Si l'on retient la thèse du dernier voyage vers la terre des ancêtres, le volatile vient renforcer la théorie de la connexion africaine. Il symboliserait une variante de l'oiseau mythique qui est une figure du principe akan sankofa<sup>63</sup>. Les Noirs dispersés sur les plantations aux quatre coins de la planète croient et espèrent qu'à leur mort ils retourneront en Afrique.<sup>64</sup> Les griots ka partagent la même conviction. On en trouve trace dans des répertoires de chants.<sup>65</sup> Simmen'n Kontra affirme dans *Gran Van* :

Van o gran van men'né nou alé / o gran van men'né nou alé / ansé fèy é papiyon / aden péyi daomé asi bato négryé / dispèwse an karayib la / an ja jous pèd fanmi an mwen / olodoum fòw vin chèché mwen / ogun féray fò kléré chimen ban mwen / papa shango fòw kléré ban mwen an maré ... / o gran van men'né noua lé / o gran van men'né mwen alé / ansé fèy é papiyon ...<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Nous serions donc en présence de masques mortuaires.

<sup>63</sup> Le terme dérive des mots SAN (retourne), KO (vas) et FA (ramène). Il signifie un retour aux sources où l'on se nourrit du passé pour mieux avancer.

<sup>64</sup> Les Haïtiens l'appellent *guinen*.

<sup>65</sup> Nous avons effectué une étude comparative de deux cents chants de gwoka. Plusieurs ouvrages sont à venir.

<sup>66</sup> « Oh grand vent emmène-nous / Oh grand vent emporte-moi / Je suis feuille (d'arbre) et papillon / Au pays Dahomey, sur le bateau négrier / Dispersé dans la Caraïbe / J'ai perdu ma famille / Olodum il faut venir me chercher / Ogun Féraïlle il faut que tu éclaires la voie / Papa Shango il faut que tu éclaires ma route / Je suis enchaîné ... / O grand vent emmène-nous / O grand vent emmène-moi / Je suis feuille et papillon ... »

La voix centrale crie son exil et l'état de déperdition dans laquelle elle se trouve. Elle entrevoit le départ / retour en Afrique comme la seule lueur d'espoir. L'être adresse sa supplique aux forces capables de faciliter l'opération du retour, les divinités. Olodumaré, la divinité suprême vient en tête, puis ses gardiens en chef, Ogun Féraïlle, le dieu du fer, de la guerre, de la justice et de la chasse. Ensuite vient le dieu des éclairs et de l'orage. Le fait que le narrateur se considère comme une feuille d'arbre et un papillon montre la consistance et la persistance du mythe du Noir volant répandu dans la Diaspora.

Dans l'illustration suivante, le personnage le plus proche du ka tient unealebasse dans sa main gauche. Il la soulève en direction du tambour. Un poisson est posé au sommet de laalebasse remplie de nourriture. Nous sommes indéniablement en présence d'une cérémonie d'offrande à une divinité. La présence de bouteilles d'alcool (du rhum) juste au-dessus de la tête de l'initié confirme notre déclaration. Le vaudou (quimbois en Guadeloupe et Martinique) est une religion où il faut non seulement danser pour les divinités mais les nourrir.<sup>67</sup> Emerson Douyon affirme : « A ces divinités toujours affamées et assoiffées, il faut de généreuses libations et de copieuses mangeailles offertes au cours de services périodiques. » (1969 : 6)



Les mets et breuvages permettent d'identifier les loas à qui ils sont destinés : Ogun (le patron des forgerons, il préside au feu, au fer et à la guerre) qui affectionne le poisson rose ou rouge frit ou en sauce tomate, ainsi que le rhum Barbancourt, Guédé qui affectionne le hareng boucané et le clairin, et Baron (patron des guédé ; lwa des morts, esprit de la mort et de la résurrection, il se trouve à l'entrée des cimetières) qui aime le hareng salé et le hareng saure, tout comme le rhum Bacardi et le clairin. Traditionnellement, en Afrique les griots appartiennent à la même caste que les forgerons.<sup>68</sup>

Par conséquent, Ogun est celui à qui sont destinées les offrandes dans le tableau de Nankin. Le rendu pictural du pétilllement des bouteilles (un bouquet de traits verticaux disposés en éventail au-dessus des goulots) indique la forte charge de puissance magique contenue dans la scène. Les loas sont présents et s'apprêtent à monter le fidèle.

<sup>67</sup> Les boissons et nourritures de prédilection des loas sont appelées « manger secs ».

<sup>68</sup> Voir Lemayrie et Hale.

L'individu placé dans le coin à l'extrême droite domine l'initié. Une coiffe majestueuse et un imposant pectoral complètent sa position d'autorité. Il s'agit vraisemblablement d'une mambo ou d'un houngan. Il / elle officie la cérémonie destinée à apaiser les divinités. Le visage des deux créatures, tout comme l'œil du masque à la ressemblance divine placé dans le coin gauche élevé du cadre, pointent tous en direction du tambour et en font ici le point focal de l'œuvre. S'agissant des cérémonies vaudou, Prévost confie : « Les tambours sacrés sont les instruments symboliques du culte vaudou. Ils sont souvent considérés comme étant la voix des esprits ou celle qui leur parle car leur battement diffère selon le LOA invoqué. Leur rôle est tellement important qu'ils ont une identité. » (6)



L'illustration qui suit s'apparente à une chromolithographie vaudou. Le personnage principal est une femme. Il se dégage de l'œuvre une radiance qui témoigne en faveur de sa majesté et de son lignage important. Divers bijoux complètent son haut rang (un diadème, des boucles d'oreille et une parure). Elle est probablement de descendance royale. Derrière elle se tient une autre figure, à peine visible. On ne distingue que la partie supérieure droite de son visage et sa paupière. L'œil est fermé, et des larmes indiquent la souffrance ou la peine. La splendeur du personnage principal est contrebalancée par le ton monochrome de la moitié de visage qui est pour sa part sombre.



On distingue un autre personnage au visage assombri sur le côté droit supérieur du tableau. Il est de taille plus petite que le personnage central féminin. La posture de ces personnages secondaires indique la vénération. Ils semblent faire de la femme du milieu une déesse honorée qui chasse les peines et les

inquiétudes. Sa présence même est synonyme de paix, comme semble le souligner l'oiseau-columbe en bas à droite.

Nous croyons déceler des références vaudou supplémentaires. Il nous semble que Nankin offre ici une lecture guadeloupéenne des différentes facettes d'Erzulie (Baliane, Mapiangue, Toho et Erzulie yeux rouges). Le souci de Nankin n'est pas de reproduire à l'identique mais d'offrir une variante, au sens de « transformation », comme l'entend James A., Snead (1984 : 59).

Une comparaison du rendu de Nankin et des références établies dont il s'inspire met en lumière l'originalité de l'approche du Guadeloupéen. Il trouve une manière originale de représenter un pan de la théologie vaudou / quimbois. La divinité féminine est présente et au centre de la peinture. Il inclut également sous forme d'analogies les pratiquants et bénéficiaires des largesses de la déesse avec une économie désarmante.

La féminité et la maternité se lisent dans les traits de la figure centrale. Le peintre procède à un redoublement de ces traits (le diadème, le contour du visage féminin) à travers la seconde figure (le diadème et l'œil maquillé). Le crâne (de taille plus petite que les deux autres visages) dessiné dans le bas droit du tableau serait une représentation des enfants placés sous la protection de la déité. Par le biais de l'illusion optique, la tête infantine s'insère parfaitement entre les deux bustes d'adultes. Nankin indique de cette façon le double niveau de protection offert par la mère et la divinité. De plus, si on les rapproche, on se rend compte que la petite tête s'imbrique parfaitement dans la courbe créée par le cou et le bas du menton gauche d'Erzulie. Nous avons-là un degré supplémentaire d'osmose entre la protectrice et ses protégés.

L'écriture de Nankin renferme des éléments de la culture amérindienne. Parlant du système de croyance dans le bassin caribéen, Jacques Henri Prevost déclare : « Certains loas d'Haïti sont donc des vodous issus du polythéisme Fon et Yoruba du Bénin et du Dahomey. *Il faut y ajouter des déités « Zénmès » des Amérindiens (Arawaks)*<sup>69</sup>. » (38)

Dans le travail de Nankin plusieurs bustes rappellent des gravures sur roche représentant des divinités Caraïbes ou Arawaks. Ces symboles sont situés dans les coins des compositions d'une façon similaire aux colonnes sculptées dont on orne les temples. Les quatre visages auxquels

---

<sup>69</sup> Nous soulignons.

nous faisons référence sont vus de profil et le regard porte toujours vers l'intérieur de l'œuvre, comme s'ils montaient la garde.



Leur plasticité ne laisse aucun doute sur leur amérindianité et sa portée anthropomorphique. Dans un ouvrage consacré à l'art amérindien, Bernard Michaut souligne : « Les Taïnos considéraient que la partie principale d'un être était la tête et pour cela ils décapitaient les cadavres et conservaient celle-ci à des fins culturelles et ensevelissaient le reste du corps. Le thème se retrouve dans toutes les créations artistiques des Taïnos. » (2007 : 70) Les esquisses de Nankin donnent l'impression d'avoir été dessinées ou taillées dans la pierre. L'artiste broderait donc sur le motif des pétroglyphes gravés, art dans lequel excellaient les Taïnos et dont on trouve trace dans les petites Antilles comme le confirme Henry Petitjean Roget (1984 : 2).

Dans trois instances, l'artiste fait référence aux créatures mi-animales mi-humaines. Il associe un buste à un oiseau ou un poisson. L'animal repose sur une tête ou à l'intérieur de celle-ci. Ce procédé est fidèle à la mythologie Taïnos dans laquelle on rencontre fréquemment un rapport entre l'animal, l'homme et la création. Le positionnement des gravures aux extrémités du tableau de la part de Nankin indique sa volonté de coller à l'idée de la fonction d'encadrement et d'arbitrage dévolue aux zémis en pierre. Ils délimitent le périmètre « sacré » à l'intérieur duquel le monde des vivants, l'univers des ancêtres et celui des divinités entrent en contact.

Nankin met admirablement en scène cette « acquaintance » entre les trois mondes dans le tableau ci-contre. A première vue ce tableau déroute ; pour commencer il n'est pas droit. Nankin dessine un cadre interne qui n'a que trois bords et ils sont de biais. Les lignes sont entravées par des parties du corps des



personnages mis en scène, qu'ils soient humains ou animaux. On distingue pêle-mêle la queue d'un animal marin, deux cornes d'un mammifère canidé et une partie de l'avant-bras de ce qui s'apparente à un humain. A droite de la gueule du loup, il y a une béance noire. De l'autre côté de celle-ci, en position surélevée on aperçoit des oiseaux perchés sur le cadre. A l'intérieur de l'encadrement qui part en biseau, le plasticien dessine deux cercles concentriques peuplés d'êtres appartenant à des espèces différentes.

Nous soutenons que cette vision est un concentré de la mythologie Taïno, tout comme elle est le fruit d'hallucinations. Dans *Tainos peuple d'amour*, Bernard Michaut soutient : « Le trait le plus caractéristique de la mythologie Taïno fut de comparer les esprits aux hommes, animaux et plantes aux autres êtres animés. » (2007 : 22) Nankin rend sur la toile l'expérience vécue par les Taïnos sous l'empire des psychotropes. Il superpose les humains aux reptiles et aux bovins. Dans l'ouvrage dirigé par Michaut, nous lisons ailleurs : « La manifestation artistique des Taïnos se traduit par un profond symbolisme mythique, influencé par la vision surnaturelle, engendrée par les substances hallucinogènes utilisées lors du rite de la « cohoba ». » (2007 : 70).

## L'ESTHÉTIQUE MARRONNE DE NANKIN : LA TRADITION ORALE

Patrick Chamoiseau, l'un des tenants de la Créolité, parle du poète-artiste-griot comme étant un marqueur de paroles. Nous soutenons qu'en tant qu'archétype, Nankin est un maître conteur qui emprunte au standard. Les références aux contes « animaux », aux contes « humains » et aux contes « sorciers » viennent à l'esprit. Plusieurs traits prenant appui sur cette tradition caractérisent les narrations visuelles du plasticien.

Ceux-ci sont portés par une constatation d'ordre général que nous fournit Ina Césaire. Parlant de l'univers de Ti-Jean<sup>70</sup>, elle affirme : « Souvent dans les contes, la fuite hors de ce monde réel l'entraînera dans le monde du merveilleux, celui – dit le conte – où les animaux parlent, où les chiens jappent à l'envers, où les vieilles femmes mettent leur tête sur leurs genoux pour se coiffer. » (1978 : 43)

---

<sup>70</sup> Le héros de la quête antillaise.

Premier constat donc : étant entendu l'incursion dans le merveilleux, les humains et les animaux coexistent. A l'occasion, nous trouvons des personnages qui sont à la croisée des deux espèces et rattachent la vision du plasticien aux contes « sorciers » ou « merveilleux » dans lesquels les êtres surnaturels et parfois humains se métamorphosent, selon Kilpelänaho et Melasuaio (2002 : 3). On y rencontre les dieux, les déesses, les diables, les diablesses, les monstres, et les vieilles femmes « gagées ».

Deuxième constat : le monde des vivants et celui des morts s'influencent mutuellement. L'action dans les contes « humains », qui ressemblent aux contes « sorciers », se déroule dans un monde où s'entremêlent la réalité et la fiction. Rose-Hélène Demasy, à qui l'on doit la théorie de la « métamorphose thériomorphe », suggère que la métamorphose animale de l'humain lui permet de traverser différentes zones de l'univers (2001 : 298).

Troisième constat : le magique est présent de manière ouverte. Les esprits habitent les peintures. La technique de Nankin souligne admirablement ce trait. En tout premier lieu, la palette de couleur révèle une luminescence propre à l'univers intangible et fantasmagorique. Trois des œuvres offrent un arrière-plan noir-sombre (le bleu, le noir, le marron, des étoiles, des gouttes et des ruissellements). Les tableaux baignent également dans la lumière diurne. La prépondérance de la nuit s'explique quand on prend en considération l'espace-temps dévolu aux contes, selon Kilpelänaho et Melasuaio (2002 : 8).

Enfin, au niveau de la composition, les peintures sont en forme de carrés avec un élément dépassant d'un coin (un oiseau, un poisson ou une tête). Ce symbole de mobilité reflète également le rituel du montage du fervent par le Iwa, phénomène propre à la possession. De plus, les cadres visibles dessinés par l'artiste confèrent une dimension sculpturale aux peintures. Ces dernières se métamorphosent en temples où l'on adore les divinités pan-caribéennes.



Mais Nankin ne regarde pas uniquement vers l'Afrique. Il est ancré dans l'historiographie amérindienne. Ces tableaux, en particulier celui qui représente le taureau, sont un condensé de la cosmogonie Taïno. Des univers séparés s'entrecroisent. Cette interprétation colle à la vision du monde des Amérindiens. Le chercheur Dicey Taylor affirme : « Throughout the ancient Americas, rulers and shamans used hallucinogens to connect with the spirits of the underworld. » (1999 : 1) Toujours selon Taylor, les Taïnos pensaient qu'il était possible de voyager dans le monde surnaturel au moyen des trances provoqués par la consommation de cohoba (1999 : 1).

Selon l'universitaire, l'un des effets de la cohoba était la capacité pour celui qui en prenait de voir le monde dans une position inversée. Les gens, les animaux et les objets apparaissaient à l'envers. Les mouvements et les gestes semblaient inversés. La perception quant à elle était caractérisée par la mouvance constante des formes, et les couleurs s'apparentaient à un kaléidoscope. D'après Taylor, tout était le contraire et l'opposé de Pici et maintenant, saturé de couleur et capable de mutation totale (1999 : 1).

De Taylor nous apprenons que dans les cultures chamaniques précolombiennes des Amériques, la vision du monde des Taïnos était basée sur *un modèle concentrique de l'univers*<sup>71</sup> disposant de trois couches distinctes représentant des couches variées de la réalité. La couche terrestre, située au milieu, était entourée de la voûte céleste au-dessus et les eaux souterraines en-dessous. En tant qu'intermédiaire entre les

<sup>71</sup> Nous soulignons.

humains et le monde des esprits, le shaman se déplaçait sur l'axe cosmique du monde entre les différentes couches du cosmos.

## CONCLUSION

L'écriture de Joël Nankin est imprégnée des éléments culturels guadeloupéens essentiels que sont le gwoka, le carnaval, les croyances pan-caribéennes et l'oraliture. Il fait de la toile le parchemin sur lequel inscrire le texte révélé.<sup>72</sup> Le plasticien entraîne le spectateur dans une lecture rituelle et spirituelle de la musique.<sup>73</sup> Le pratiquant ka, comme le thérapeute-herbaliste-prédicant africain ou taïno remet d'aplomb à travers les sons, les paroles, le chant et la danse, de la même façon qu'il se sert des rimèd fèy<sup>74</sup> pour guérir des maux.

Le peintre emprunte au carnaval la plasticité de ses masques pour transcrire la communion entre officiants et déités. Il touche au syncrétisme non seulement au niveau de l'amalgame du sacré et du profane, mais en ce qui concerne le passage d'un système de croyance à l'autre. La cosmogonie et la cosmologie Taïno s'alignent aux côtés de celles empruntées à l'Afrique et l'Europe et donnent naissance à un produit fini caribéen. Du carnaval, Nankin retient également l'importance de la représentation, de la geste. Le déguisement et la mascarade renvoient au cérémonial et à la liturgie en tant que jeu scénique.

L'interprétation de l'œuvre nankinoise tire vers l'univers de l'oraliture, de la légende en particulier. En marqueur de paroles aguerri, le plasticien dit les contes et fait aux spectateurs remonter le fil du temps. Il nous plonge dans le monde du merveilleux où les humains, les animaux, les esprits, les vivants et les morts frayent. La métamorphose régit cet espace. Les individus communient avec les ancêtres au moyen d'un intercesseur : le cacique ou le shaman.

Ces instances de communion étaient favorisées par la consommation d'hallucinogènes. Métaphoriquement, à travers la rencontre sur et avec le tableau, Nankin place le spectateur dans le

---

<sup>72</sup> Au même sens que la peau de cabri qui rentre dans la composition du tambour ka est un manuscrit.

<sup>73</sup> Au sens de thérapeutique.

<sup>74</sup> Des médicaments à base de plantes.

*duho*<sup>75</sup> royal où sous l'effet de son œuvre qui sert de catalyseur, perdu dans ses pensées, le regardant fait une expérience fantasmatique, le temps de déchiffrer les tableaux.



*En compagnie du peintre dans son atelier.*

*(Source : Simone Pierre, Moule, Guadeloupe 2010.)*

---

<sup>75</sup> Siège de dignitaire réservé au cacique et dans lequel il s'installait lors de la cérémonie de la cohoba.

---

## Ouvrages cités

- AKIYO. 1992. *Mémoires*. Korosol music. CD.
- . 1993. *Mouvman*. Déclic. CD.
- . 1995. *Dékatman*. Déclic. CD.
- . 1998. *A dé men pou dèmen*. Blue Silver. CD
- . *Ki yo clé ki yo vé pa Akiyo la !* Moradisc. CD.
- . 2000. *Best of Akiyo*. Mélodie. CD
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT. 1989. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard.
- CÉSAIRE, Ina. 1978. *L'idéologie de la débrouillardise dans les contes antillais*. Espace créole 3, 41-48.
- CHAMOISEAU, Patrick. 1992. *Solibo magnifique*. Paris : Gallimard.
- . 2002. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
- CHANSON, Philippe. « Identité et altérité chez Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau, scripteurs visionnaires de la parole créole. » 13 août 2009. En ligne. 9 oct. 2012. <http://www.potomitan.info./chamoiseau/identite.php>.
- DEMASSY, Rose-Hélène. 2001. « La métamorphose thériomorphe dans le conte antillais ». *Revue d'histoire littéraire de France*. 2. 293-301.
- DOUYON, Emerson. « La transe vadouesque : un syndrome de déviance psycho-culturelle ». Janv. 1969. En ligne 10 Sept. 2012 <http://id.erudit.org/iderudit/017006ar>
- FREIRE, Paulo. 1993. *Pedagogy of the oppressed*. New York : Continuum Publishing Company.
- GISLER-BÉBEL, Dany. 1989. *Le défi culturel guadeloupéen : devenir ce que nous sommes*. Paris : Éditions Caribéennes.
- HALE, Thomas. 1998. *Griots and Griottes*. Indiana : Indiana University Press.
- IRCEGBU, Patrick. « Igbo medicine and culture : the concept of dibia and dibia representations in Igbo society of Nigeria ». Avril 2011. En ligne. 12 Sep. 2012. <http://chatafrik.com/articles/health-and-welfare/item/251-igbo-medecine-and-culture-the-concept-of-dibia-and-dibia-representtions-in-igbo-soicety-of-nigeria.html>.

- KILPELÄNAHO, Jaana et Emilia MELASUO. « Cric et crac ! Essai sur un conte créole. » 4 mai 2002. En ligne. 09 Août 2012. <http://users.utu.fi/emjume/Senegal-projekti/Mémoire/Criceticrac/htm>.
- LEYMARIE, Isabelle. 1999. *Les griots wolofs du Sénégal*. Paris : Servedit-Maisonneuve et Larosse.
- MICHAUT, Bernard. (dir.) 2007. *Taïnos peuple d'amour : la dernière civilisation des Caraïbes*. Paris : Collections privées.
- PREVOST, Jacques Henri. *Petit manuel d'humanité*. Cahier 27-Le vaudou. Manuscrit original. N° 00035434
- RAMASSAMY, Diana. « Tradition orale aux Antilles françaises » En ligne. 9 oct. 2012. <http://www.montraykreyol.org/spip.php?article106>
- ROGET, Henry Petitjean. 2009. *Contribution à l'étude de l'art rupestre des Antilles : vers une tentative d'identification des représentations gravées*. Actes du XXIIIème congrès de l'Association Internationale d'Archéologie, 1-16.
- SEYMOUR GRADEL, Melina. « Joël Nankin, artiste « patriote. » » 16 avr. 2011. En ligne. 6 oct. 2012.
- SIMMEN KONTRA. 2000. *Lév'y ho !!!* CD.
- SNEAD, A James. 1984. *Repetition as a figure of Black Culture. Black Literature and Literary Theory*. New York : Methuen.
- TAYLOR, Dicey. 1997. *Taïno spirituality and the cohiba ceremony. Taïno : Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean*. New York : El Museo del Barrio and the Monacelli Press.
- TI CÉLESTE. 1992. *Ses plus grands succès*. Henri Debbs. CD.



## CRÉATIONS

---



---

# Wardrobes

**Andil Gosine**

York University (Canada)

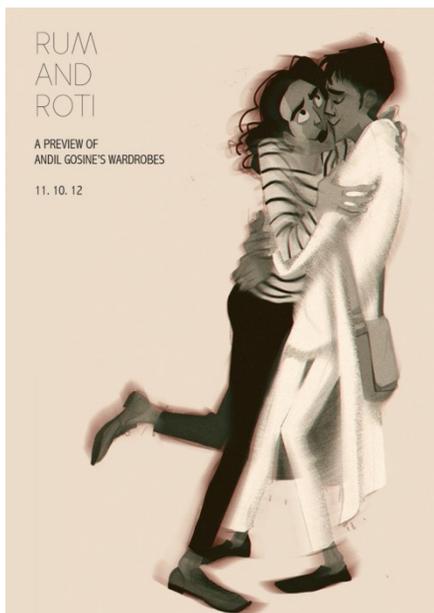
WARDROBES est une longue histoire de désir. Texte-coolitude, il s'agit d'un projet qui a pris forme à la *Fashion Institut of Technology (FIT)* de New York, en 2011, comme une collection de quatre métaux précieux et d'objets textiles qui examinent la manière dont les actes historiques traumatisants façonnent les parties les plus tendres de nos vies intimes. Ces objets retracent ainsi l'héritage des contrats synallagmatiques – le système qui a fait des Indiens de la Caraïbe des esclaves de remplacement dans les plantations de canne à sucre. Quatre expositions-spectacles d'art donc, nommés chacun d'après des objets de mode et qui développent des explorations des principes du travail, du désir et du déplacement. Pour information, prière de visiter [www.andilgosine.com](http://www.andilgosine.com).



*1. L'objet "Cutlase"  
(2011)*



*2. Images du spectacle "Made in Love"  
(New York, 2013)*



3. *Affiche de "Rum and Roti"*  
(Toronto, 2012)



*4. L'objet "Ohrni"  
(2011)*



---

# Des Indes au Portugal

## *(Poèmes inédits)*

**Khal Torabully**

*Remonter aux Lusitades, non pour faire un voyage à rebours  
Mais pour voguer au poème neuf du découvreur...*

J'ôte l'écorce de l'osier  
Car l'âge extrême de ce pays  
Se confond avec l'effusion du sang  
Des nèfles et des œillets.  
Aux flots doux d'Aveiro,  
Ce port des archipels me surprie  
Dans la reconnaissance de nos prénoms.  
A la récolte des algues,  
Je sus que le voyage aux Indes  
N'effaçait point le vertige  
Du poète Camoens et la dérade de Vasco de Gama.  
Porto Lisbonne Aveiro  
D'où s'échappent la suave mélancolie  
Et les cris purs de la nostalgie-  
Ce sentiment d'avoir rencontré la saudade,  
Ce sentiment d'avoir retrouvé le qawal  
Dans l'autre cale que l'oubli noie dans sa cassonade...

Quel être peut rester insensible  
Au désastre des voix tristes ?  
Au mausolée de Vasco de Gama  
Tout tangué comme une houle orientale  
Entraînée par le Tage intangible.  
Saudade, la gorge du roseau  
En mélange de vents secs...  
Fado la peau de l'eau  
En nostalgie du départ.  
Le mystère des Indiades  
Demeure entier  
Comme l'hymne des grandes découvertes,  
Comme l'éclat du sud sur le hublot sale.

*« Nombreux sont ceux qui vivent en nous ;  
Si je pense, si je ressens, j'ignore  
Qui est celui qui pense, qui ressent.  
Je suis seulement le lieu  
Où l'on pense, où l'on ressent. »*

*— Version du je est un autre de Ricardo Reis, double  
philosophe de Fernando Pessoa*

Incolore maison des négoce,  
Incolore le navire drossé sur le galet.  
Mes Indes dérivent à quai,  
Perdues entre le rêve du marchand atroce  
Et le poème des nef fantômes.

Saudade pour l'ombre de Pessoa !  
Sa brûlure tient dans tout cela.

*Le vrai marin navigue à l'envers du livre des découvertes.*

Je connus le poète se jouant de ses origines.  
Je reconnus dix Camoens en l'unique Pessoa.  
Pourtant, je ne me suis jamais égaré  
Dans ses magnifiques et futiles masques.  
Cette idée élevée de l'autre chez soi-même,  
Et de soi-même chez les autres  
S'absente de mon poème...

Camoens était un gamin perdu  
Dans les ruelles sombres des atolls.  
Pessoa comprit l'enfant revenu  
Aux décombres du silence et de la parole.  
Chez les deux persiste ce visage  
Qui pleure chez les autres.  
Aux Indes, leur vertige défaille,  
Et au Portugal leur poème tréaille.

Puis se dessine l'âme des humains,  
Celle qui réclame une part du pays absent.  
Sa palpitation suscite les mirages.  
Qui écrivit ce poème sans âge  
Qu'un marin cannibale laissa  
A la postérité carniphage ?  
O rendez-lui les Indes emplies de lueurs  
Indescriptibles !  
Et que le silence s'accroupisse  
Dans les reins des chats noirs de Sagres.

Il est des Indes pour le Portugal de Pessoa,  
Il est une Inde pour la Lusitanie de Camoens.  
Mais à tous deux, c'est saudade,  
A toute étape du récit, c'est fado.  
Pessoa reconnaît l'autre désespoir  
Sous les rails du tramway fatigué.  
Chanter la saudade cher Camoens,  
N'est-ce pas faire pleurer le voyage ?  
Chanter le fado, n'est-ce pas consoler  
Le pays vertigineux perdu en soi ?

O rendez-moi le Portugal !  
Il n'y a plus d'espoir de découvrir les Indes !  
L'heure la plus improbable du poème  
S'est égarée dans le vertige du poète.

Déjà, le pigeon voyageur a perdu son message.  
L'oubli sonne au tocsin du silence.

*Pays de poètes*

*Dis-moi mes Indiades !*

Je ne cherche pas l'âme du Portugal,  
Ou le désarroi des Princes navigateurs.  
Poète sans lumière boréale  
Mes yeux sont perdus  
Sur les suppliques de Sinbad.

Mes Indiades...

Je les vêts par l'errance des écumes  
Je les glane en ripaille des ressacs.  
Je leur livre ma gangrène de cuivre  
Et mon sacrifice du sucre.

Mes Indiades,

Je leur donne mon plomb en peine,  
Je les enseme au pollen de piments secs.

Saudade, comme ce bassin de jeune fille-  
A crever l'exil aux amarres des matrices,  
A donner poème au petit visage des chimères.  
Mon tocsin des mots sonne  
Le glas des murmures,  
O plaintes pour la mousseline des limbes.

Saudade en placenta des signes  
Leurs mains en parole de terres natales.  
Tu sais que les doigts de la chanteuse  
Sont clairs en tatouages d'embruns.  
Je sais que le silence de ses enfants  
Est réplique des yeux noirs du sel.  
Saudade,  
Au portulan plus proche que soi-même,  
A la main et son dernier poids des caresses.  
Qu'elle soulève l'extrême calvaire du soleil  
Et tende l'oubli aux ovaires amnésiques-  
Les premières vagues lavent leurs paumes maléfiques.

## Indiades

Pour traverser le détroit des ombres durables,  
Pour garder les yeux sur les nouvelles terres.  
Camoens éloigne l'enfer du vide.  
Il est un mot qui rappelle la voix éteinte.  
Pessoa dirige les rivières,  
Répète que la souffrance détruit les pierres.  
Le voyage prémédite nos futures existences.

Les Indes étaient sans doute cette mouvance,  
Cette terre dont l'énorme distance  
S'imagina dans d'indicibles souffrances.

Et il fallut un poète pour inverser les courants,  
Barrer les méridiens et les zones polaires.  
Les Indes arpentent le sud des cœurs,  
Les Indes guident le départ du premier poème.  
Tant d'âmes en elles se devinent,  
Tels les reflets du navire aux feux de lunes ivres,  
Telles les teintes des flammes sur le cuivre  
Et les dorures dans la porcelaine de Chine.



## APPEL D'ARTICLES

---



---

Prochain numéro des *Cahiers du GRELCEF*  
N° 6 Mai 2014

Thème : « L'individuel et le social dans les  
littératures francophones »

Dossier coordonné par  
**Emmanuel Bruno Jean-François**,  
Mauritius Institute of Education (Île Maurice), et  
**Ourdia Djedid**,  
Western University (Canada)

Les travaux d'analyse littéraire empruntant aux études culturelles et postcoloniales ont largement contribué à mettre en valeur une vision des littératures francophones comme prenant leur indépendance de l'institution littéraire française et d'une vision coloniale et/ou occidentale des cultures du monde, pour mieux représenter les particularités locales de certaines sociétés et l'apport de ces dernières à la compréhension de la pluralité culturelle mondiale. Cette démarche, tantôt aussi sociocritique, politique et/ou anthropologique, a longtemps favorisé la reconnaissance d'expressions littéraires et culturelles exprimant les aspirations collectives (notamment sociales et nationales) et concrétisant un désir d'émancipation du centre dominant. Aussi, les stratégies de déplacements, de détours et de décentrements visibles dans les littératures francophones ont été largement interprétées comme des marqueurs de ces expressions sociales et culturelles tantôt locales, tantôt régionales et/ou transnationales.

Pour autant, l'on peut noter chez de nombreux auteurs, en exil ou demeurant au pays, une tentative (parfois paradoxale) de se soustraire aux diverses formes de récupération au sein d'un collectif restrictif qui aurait pour seule 'mission' de représenter le collectif social et/ou local. Ces mêmes auteurs se veulent en effet affranchis des contraintes accompagnant les rôles sociaux assignés (parfois à posteriori) à leurs prédécesseurs, refusant alors de se faire les porte-parole du collectif pour tendre vers des sujets plus individuels, voire marginaux ou dissidents,

échappant ainsi aux fonctions sociales régulièrement conférées aux écrivains francophones (auteurs féministes, auteurs engagés, auteurs nationaux, auteurs africains, algériens, *etc.*). Souvent encore, si leurs œuvres ne sont pas insensibles au contexte social, elles sont tout de même investies de quêtes esthétiques plus individuelles/personnelles qui permettent de transcender la question de la représentation sociale et réaliste.

Ce numéro des *Cahiers du GRELCEF* propose de réfléchir sur la question de la représentation et de la fonction de l'individuel et du social dans les productions littéraires francophones. Comment ces dernières (re)négocient-elles le rapport entre la sphère individuelle et la sphère sociale ? Ces deux catégories s'opposent-elles toujours dans les œuvres contemporaines ? Comment se caractérise cette (re)négociation aux différents niveaux stylistiques, structurels, textuels, esthétiques, narratifs, génériques, etc. ?

Les contributions souhaitées pourront aborder la problématique du point de vue de sa théorisation ou de son explicitation par des cas concrets. Les pistes indiquées ci-après le sont à titre illustratif mais non-exclusif :

- L'incidence du contexte social dans la production et la réception des productions littéraires francophones
- Les champs littéraires « mineurs » et les attentes du collectif
- Le collectif et/ou l'individuel comme paradigmes de lecture des œuvres
- Voix collectives, voix individuelles et voix dissidentes
- Individualité(s), altérité(s) et communauté(s)
- Identité(s) individuelle(s) et identité(s) sociale(s)
- La norme et l'exception sociales
- Les expressions et répressions des voix marginales
- L'autobiographie et l'individu
- Stratégies narratives et (re)négociations du lien entre l'individuel et le social
- La représentation du social par la quête esthétique personnelle
- Esthétiques individuelles et subversions
- Le corps individuel et le corps collectif
- Le style comme lieu d'autonomisation
- Lien entre modernités littéraires et luttes sociales.

Les articles proposés, d'une longueur de 4000 à 7000 mots et accompagnés des coordonnées et affiliation institutionnelle des auteur.e.s, ainsi que d'une notice bio-bibliographique d'environ 100 mots, doivent parvenir à l'adresse électronique suivante **au plus tard le 31 décembre 2013** : [cgrelcef@uwo.ca](mailto:cgrelcef@uwo.ca).

Les articles proposés doivent suivre également le protocole de rédaction des *Cahiers du GRELCEF*, disponible à l'adresse : [www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers\\_protocole.htm](http://www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_protocole.htm). Tous les articles reçus feront l'objet d'une évaluation anonyme par un comité de lecture.





# Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

## *Rédacteur en chef*

Laté LAWSON-HELLU

## *Comité de rédaction*

Rohini BANNERJEE, Boussad BERRICHI, Fida DAKROUB,  
Laté LAWSON-HELLU, Ramona MIELUSEL, Simona  
PRUTEANU, Marilyn RANDALL, Jeff TENNANT

## *Comité scientifique*

Jean ANDERSON, Rohini BANNERJEE, Philippe BASABOSE,  
Maya BOUTAGHOU, Christine DUFF, Valérie DUSAILLANT-  
FERNANDES, Névine EL NOSSERY, Tamara EL-HOSS, Alain  
GOLDSCHLÄGER, Mustapha HAMIL, Laté LAWSON-HELLU,  
Ramona MIELUSEL, Anne-Marie MIRAGLIA, Pascal  
MUNYANKESHA, Marilyn RANDALL, Srilata RAVI, Joubert  
SATYRE, Elena Brandusa STEICIUC, Jeff TENNANT, Julia  
WATERS

## *Ont participé à ce numéro :*

Rohini BANNERJEE, Sonia DOSORUTH, Manisha GOODARY-  
TAUCKOOR, Andil GOSINE, Ashwiny O. KISTNAREDDY, Laté  
LAWSON-HELLU, Alix PIERRE, Khal TORABULLY

---

Groupe de recherche et d'études sur les littératures  
et cultures de l'espace francophone  
(G.R.E.L.C.E.F.)

Département d'études françaises  
Western University  
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716  
Fax : 519-661-3470  
Courriel : [grelcef@uwo.ca](mailto:grelcef@uwo.ca)

Web : [www.uwo.ca/french/grelcef](http://www.uwo.ca/french/grelcef)