

Bulletin de la Classe des Lettres

EXTRAIT

Littératures post-coloniales anglophones :
tradition et originalité

par Hena Maes-Jelinek
Correspondante de la Classe



6^e série
Tome XI

7-12
2000

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

EXPOSÉ

Littératures post-coloniales anglophones : tradition et originalité

par Hena Maes-Jelinek
Correspondante de la Classe

Je pense que si toutes les littératures anglaises pouvaient être étudiées ensemble, une forme émergerait qui refléterait véritablement la forme nouvelle du langage dans le monde et que nous pourrions voir que la littérature anglaise n'a jamais été meilleure, parce que le langage mondial possède maintenant une littérature mondiale, qui prolifère dans toutes les directions imaginables.

Salman Rushdie ¹

Dans son contexte général, cette déclaration de Rushdie met en relief deux aspects des littératures post-coloniales anglophones :

- elles forment un domaine qui ignore les frontières même si, comme nous le verrons, l'affirmation d'une identité nationale et la tension entre nationalisme et internationalisme culturels restent primordiales ;
- Il souligne l'importance de l'anglais imposé à des degrés divers dans les colonies britanniques et dont l'utilisation est maintenant renforcée par la mondialisation.

Ces deux éléments évoquent l'ampleur d'un domaine issu, selon la formule bien connue, d'un empire sur lequel le soleil ne se couchait jamais, un domaine d'une extraordinaire diversité s'étendant sur les cinq continents. Je m'efforcerai d'en dégager

¹ Salman RUSHDIE, *Imaginary Homelands. Essays and criticism 1981-1991* (London : Granta Books, 1991), p. 71. Traduction française : *Patries imaginaires* (Paris : Christian Bourgois, 1993).

les principales lignes de force au sein d'un tableau forcément restreint. Je me limiterai à des commentaires sur la littérature elle-même et n'aborderai pas ce qu'on appelle « les études post-coloniales », maintenant institutionalisées et qui tendent à remplacer l'analyse de textes littéraires par des théories et des études dites « culturelles ». Il faut néanmoins souligner leur caractère interdisciplinaire et leur contribution à la réinterprétation de l'histoire ainsi qu'à l'analyse des problèmes qui se posent dans le monde post-colonial et néo-colonial.²

Autre restriction : je parlerai principalement de littérature contemporaine, de cette formidable explosion de talents qui a eu lieu parfois juste avant mais surtout après les indépendances et non des œuvres qui ont vu le jour dès le début de la colonisation, notamment en Australie, en Nouvelle Zélande, en Afrique du Sud et au Canada. À cet égard, le terme « post-colonial » donne lieu à des interprétations divergentes, sujettes à controverses. Par exemple, dans un livre intitulé « L'Empire contre-attaque par l'écriture »,³ inspiré d'une déclaration de Rushdie, les auteurs font valoir que le « post » de post-colonial ne signifie pas seulement « après », que les littératures nées de l'expérience de la colonisation expriment dès leur origine une tension, souvent une résistance, vis à vis du pouvoir impérial ainsi que leurs différences du centre culturel de l'Empire. Or, s'il est exact que les rencontres coloniales ont rapidement fait naître divers mélanges culturels, il ne reste pas moins vrai qu'un modèle uniformisant a donné lieu tout d'abord à une phase d'imitation de la littérature anglaise dans la plupart des colonies.

L'instrument de cette occidentalisation est, bien sûr, l'anglais : adopter une langue, c'est aussi, dans une certaine mesure, choisir une culture et parfois une identité. Mais il faut distinguer entre les colonies de peuplement où les colonisateurs ont amené et imposé leur langue, et l'Inde ou l'Afrique où l'éducation en anglais était sélective surtout en Afrique administrée selon le régime de « gouvernement indirect » (*indirect rule*) qui laissait les

² Cette nouvelle discipline est née sous l'influence de théoriciens français parmi lesquels Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida et d'Edward Said, intellectuel palestinien exerçant aux États-Unis, auteur de *Orientalism* (1978) et dont le dernier livre, *Culture and Imperialism* (1993) vient d'être publié en français, *Culture et impérialisme* (Paris : Fayard et Le Monde diplomatique, 2000).

³ Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS & Helen TIFFIN, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (London : Routledge, 1989).

Africains libres en matière d'éducation de sorte que la majorité des gens ordinaires ne connaissaient pas l'anglais. D'où la décision du romancier Kenyan Ngugi Wa Thiong'O, d'abord célèbre pour ses romans écrits en anglais,⁴ d'écrire en Kikuyu pour être compris d'un plus grand nombre de ses compatriotes.⁵

Par contre, aux Caraïbes anglophones, la population la plus hybride du monde descend d'esclaves africains, de travailleurs Indiens sous contrat, de Portugais, de Syriens, de nombreux Chinois amenés au dix-neuvième siècle pour remplacer dans les plantations les esclaves affranchis. L'anglais est devenu la seule langue véhiculaire de ces populations privées de leur langue d'origine, surtout les Africains que l'on séparait systématiquement lorsqu'ils provenaient d'une même tribu.

Enfin, les Maoris, les Inuit, et les Aborigènes d'Australie sont passés d'une littérature orale à une littérature écrite principalement en anglais et expriment une double marginalisation, réagissant contre une société dominante d'origine européenne mais qui affirme avoir été elle-même victime d'aliénation coloniale. Ils recréent un monde en voie de disparition et manifestent parfois leur résistance aux valeurs occidentales tout en reconnaissant l'impossibilité d'y échapper.

Pour aborder la littérature proprement dite, je ferai allusion à deux romans à la fois représentatifs quant aux thèmes traités, et exceptionnels par leur conception romanesque, leur écriture poétique, métaphorique et surtout une vision des rapports de l'homme à la nature et des relations humaines inspirée par la rencontre entre cultures différentes.

Le palais du paon est le premier roman de l'Anglo-Guyanais Wilson Harris⁶ qui, dans ses essais, qualifie sa démarche créatrice de « genèse inachevée de l'imagination ». Ce roman recrée

⁴ Voir, en autres, le très beau roman *Petals of Blood* (Londres : Heinemann, 1977). Traduction française, *Pétales de sang* (Paris : Présence africaine, 1979). Lorsqu'il a commencé à écrire en Kikuyu, touchant ainsi une grande partie de la population, Ngugi a été emprisonné pendant un an sans jugement.

⁵ En Inde, après le fameux rapport de Lord Macaulay de 1835 dans lequel il parle de « la supériorité intrinsèque de la littérature occidentale », Il fut décidé de former une élite administrative en anglais. D'où la naissance des « études anglaises » en Inde longtemps avant qu'elles ne soient imposées en Angleterre, notamment à Oxford (1898) et Cambridge (1924).

⁶ Wilson HARRIS, *Palace of the Peacock* (London : Faber and Faber, 1960). Traduction française, *Le palais du paon* (Paris : Édition des autres, 1979, Le serpent à plumes, 1995).

la quintessence même de la colonisation : l'invasion du nouveau monde par des vagues successives de conquérants à la recherche d'un légendaire El Dorado, tel Sir Walter Raleigh, courtisan d'Elisabeth I, et auteur d'un récit intitulé *La découverte du vaste et bel empire de la Guyane* (1596). Comme ces conquérants animés d'un mélange d'idéalisme, de cupidité et de brutalité, le personnage principal Donne (homonyme du célèbre poète anglais de la Renaissance) s'engage avec un équipage multiracial sur une rivière de la Guyana à la recherche de main d'œuvre indigène pour sa plantation. Lorsqu'ils arrivent à la mission où résident les Amérindiens, ceux-ci ont fui et le reste du récit consiste en une poursuite de la tribu invisible, quête intérieure autant que voyage réel qui culmine en une vision évanescence, d'ordre spirituel, lorsqu'ayant fait lui-même l'expérience du néant, Donne comprend ce qui l'unit à l'équipage et au peuple amérindien.

Ce bref résumé ne peut faire ressortir toutes les implications de l'œuvre ni le rôle du langage, source de transformation du réel. Mais il permet de dégager certains aspects de la colonisation : la présence invisible du peuple amérindien qui imprègne la nature, jungle et rapides, à laquelle Donne est confronté rend bien l'éclipse totale de ce peuple après la conquête ; l'équipage multiracial né, dit le récit, « d'une seule matrice complexe », fruit des déplacements et mélanges de populations, et qui symboliquement fait partie de la personnalité de Donne, exprime une transculturalité ontologique et a donné naissance à une identité multiple éloignée de l'individualisme occidental.

Il ne s'agit ni d'une version idéalisée de la rencontre entre Européens et Amérindiens ni d'une reconstitution objective de l'histoire. Celle-ci est toutefois primordiale dans la mesure où Harris montre que l'histoire se joue dans la psyche individuelle autant que dans les événements nationaux ou les réalisations grandioses. L'homme caribéen doit donc faire face à l'héritage terrifiant du passé et évoluer au delà de ses oppositions binaires. L'auteur se désolidarise d'ailleurs d'une littérature dite de résistance et montre que les catastrophes, dont la colonisation, peuvent être source de renouveau parce qu'elles provoquent une rupture au sein de sociétés homogènes et détruisent les conventions et les absolus qui engendrent la tyrannie.

La colonisation a évidemment entraîné l'exil de ceux qui y ont participé et de nombreux colonisés. Aussi ce thème est-il présent dès le début dans toutes les littératures post-coloniales. Il

n'est pas original en soi puisque pour beaucoup il a symbolisé de tout temps la condition humaine et est à l'origine de la littérature occidentale dans l'œuvre d'Homère. Mais, comme le dit George Lamming, écrivain de la Barbade, dans un livre intitulé *Les Plaisirs de l'Exil*,⁷ le terme « colonial » était synonyme d'exil. On peut aussi comprendre le sentiment d'aliénation totale éprouvé, entre autres, par les bagnards ou émigrés arrivés en Australie par la première flotte en 1788, découvrant un territoire de désolation (du moins à leurs yeux) ainsi qu'une faune et une flore totalement étrangères.

Un roman qui me paraît bien exprimer non seulement la frustration et la nostalgie de l'exilé mais aussi les possibilités de création et de renouveau que peut susciter sa désorientation est *L'enfant du pays barbare* traduction du titre original plus évocateur *An Imaginary Life* de David Malouf. L'auteur imagine l'exil du poète romain Ovide à Tomis au bord de la Mer Noire. À première vue ce sujet n'est pas très australien si ce n'est que l'auteur a confirmé la lecture des critiques, à savoir qu'il s'agit d'une allégorie d'un bannissement aux confins de l'Empire, romain ou britannique, et de ses conséquences. Cruauté suprême : Ovide, le poète, est exilé dans une tribu dont il ne comprend pas la langue et son exclusion principale est linguistique :

Je les écoute parler. Ils émettent des sons barbares, et mon âme blessée pleure les raffinements de la langue latine, cette langue parfaite dans laquelle tout peut être formulé, même les sentences de l'exil.⁸

Le récit décrit la rencontre d'Ovide avec un enfant sauvage, sa tentative avortée de le civiliser et de lui enseigner le latin, suivie de sa propre transformation sous l'influence de l'enfant, leur fuite lorsqu'ils sont menacés par les villageois barbares et la mort d'Ovide. Malouf découvre donc dans l'antiquité romaine des éléments spécifiques à l'Australie pendant la période coloniale : le contraste entre deux pôles culturels, le centre métropolitain et les extrémités marginales, entre civilisés et barbares, ainsi que la conviction que le monde réel n'existe que dans la métropole – sentiment partagé par de nombreux coloniaux et colonisés, notamment par le romancier V. S. Naipaul, Indien ori-

⁷ George LAMMING, *The Pleasures of Exile* (London : Michael Joseph), 1960.

⁸ David MALOUF, *An Imaginary Life* (London : Chatto & Windus, 1978). Traduction française, *L'enfant du pays barbare* (Paris : Lieu commun, 1983), p.21.

ginaire de Trinidad. Ces contrastes font penser au roman célèbre de Conrad, *Au Cœur des Ténèbres*,⁹ avec toutefois une différence fondamentale : contrairement à Marlow, le héros de Conrad, la crise existentielle que vit Ovide devient la source de sa métamorphose grâce à la révélation d'un autre mode de perception et de connaissance. Malouf, comme Harris, accorde une place importante au rêve et à l'inconscient et exprime comme lui l'intuition d'une réalité infinie qui sous-tend à la fois les fragments perceptibles de l'existence et les éléments nécessairement partiels et subjectifs du récit.

Pour ces écrivains et d'autres post-coloniaux, intuition et imagination créatrice prennent le pas sur le rationalisme fréquemment associé au réalisme, un rationalisme jugé excessif, hérité du siècle des lumières mais qui par sa négligence de forces adverses a conduit à la crise de civilisation du vingtième siècle. Malouf évoque un monde pré-rationnel où Ovide finit par vivre et mourir en symbiose parfaite avec la nature en devenir et en transformation constante. Cette intégration totale dans un ordre différent d'existence indique un rejet non seulement de l'anthropomorphisme caractéristique de la pensée occidentale mais aussi du pouvoir impérial que, malgré sa déchéance, Ovide représentait aux yeux des barbares.

On remarquera que les allégories de la conquête et de l'exil que je viens de décrire offrent une conception peu courante de la notion d'identité qui est au cœur de toutes les littératures post-coloniales dans tous les genres littéraires. Pour Harris et Malouf, l'homme est également fait de composantes animales, fossiles même d'espèces disparues, de composantes divines aussi, à quoi s'ajoute chez Harris l'idée que la psyche est le réceptacle d'une « communauté d'être(s) », « espace latent de personnalités ancestrales et nouvelles. »¹⁰ Cette conception d'une identité psychologique mais non sans implication sociale puisqu'elle postule l'existence de l'autre en soi, est très éloignée des expressions d'identité nationale et raciale et de leur évolution au cours du vingtième siècle.

Parler de ces identités m'oblige à un bref retour en arrière. Pendant le dix-neuvième siècle, le Royaume-Uni, dont l'Irlande pour les Australiens et l'Écosse pour les Canadiens, est resté la

patrie sentimentale et culturelle des émigrés et jusqu'à la fin de l'époque victorienne, donne lieu dans les colonies de peuplement à des œuvres destinées aux lecteurs anglais. Il n'est donc pas surprenant que dans un premier temps le roman victorien ait fortement influencé les œuvres de fiction australiennes, néo-zélandaises et canadiennes. Or, depuis ses origines jusqu'à la fin de l'époque victorienne, ce qu'on appelle la grande tradition du roman anglais, essentiellement réaliste, correspond dans le temps à l'essor de l'impérialisme britannique¹¹, en exprime implicitement l'idéologie, la soutient, et malgré ses subtilités psychologiques, contribue aussi à la consolidation du matérialisme bourgeois et de ses valeurs. Appliqué au roman colonial, le mode réaliste exprime évidemment une expérience de vie différente : la nostalgie des émigrés, la vie dure des colons au Canada et petit à petit ce que signifie être canadien, ou encore les souffrances des bagnards en Australie. Ce mode d'écriture persiste jusque dans les années trente dans des œuvres qui idéalisent la vie dans le bush de gens indépendants, virils, solidaires les uns des autres, prêts à défendre les pauvres contre l'establishment anglais et les grands propriétaires terriens. L'esprit frondeur, radical et égalitaire des bushmen et des écrivains qui les glorifient a beaucoup contribué au nationalisme australien qui a atteint son point culminant lors de la création de la Fédération ou Commonwealth d'Australie le 1^{er} janvier 1901.

De nouvelles perspectives imaginaires apparaissent lorsque Patrick White, un des grands romanciers du vingtième siècle (Prix Nobel en 1973), est revenu en Australie en 1947 pour échapper à l'atmosphère artificielle des milieux littéraires londoniens. Il a cherché dans la beauté et les excès souvent terrifiants de la nature australienne le langage métaphorique qui lui permettait de sonder les profondeurs de la nature humaine, les limites de sa propension au bien et surtout au mal, notamment dans *Voss*,¹² son portrait romancé de l'explorateur allemand Leichhardt dont la volonté de puissance et la recherche d'absolu font songer à un autre allemand plus connu, d'origine autrichienne. Les personnages de White sont des visionnaires qui progressent par épiphanies successives vers l'essence ou le mystère

⁹ Joseph CONRAD, *Heart of Darkness* (1902).

¹⁰ Wilson HARRIS, *Tradition, the Writer and Society* (London : New Beacon Press, 1967), p.28.

¹¹ Voir à ce sujet Wilson HARRIS, *Tradition, the Writer and Society* et Edward SAID, *Culture et impérialisme*.

¹² Patrick WHITE, *Voss* (London : Eyre & Spottiswoode, 1947). Tous les romans de White sont traduits en français et publiés chez Gallimard.

de la création derrière le monde des apparences comme chez Harris et Malouf, vers la perception ou la révélation fugace d'une totalité inaccessible. Cette aspiration à découvrir ce qu'il appelait « l'extraordinaire derrière la réalité ordinaire » a longtemps été critiquée par ses compatriotes qui ne lui pardonnaient pas sa satire cruelle du conformisme, du matérialisme et du philistinisme de l'homme moyen, en cela assez semblable au portrait que fait de sa société la néo-zélandaise Janet Frame. Frame est peut-être plus connue du public francophone grâce à son autobiographie, *Un ange à ma table*, portée à l'écran. Elle est tout aussi préoccupée que White de la vie intérieure de ses personnages qui ne s'adaptent pas à la société ambiante, qui ne peuvent pas ou ne veulent pas se plier aux conventions sociales. Tout comme White, Janet Frame s'est libérée des contraintes d'une écriture conventionnelle et, comme lui, elle a créé son propre langage qui permet, comme elle dit, de passer de l'« autre côté de la réalité ».

Il est intéressant de constater à quel point la notion d'identité culturelle a évolué en Australie au cours du dernier quart de siècle à la suite de nombreuses migrations en provenance d'Europe après la seconde guerre mondiale et, plus récemment, des pays asiatiques car ce n'est que depuis 1973 que l'immigration de non blancs est permise. Ceci se reflète évidemment dans la littérature et bon nombre d'écrivains d'origine italienne ou grecque expriment leur double appartenance culturelle. L'Australie est un des rares pays avec le Canada qui pratique et finance une politique officielle de multi-culturalisme qui d'ailleurs ne manque pas d'adversaires car ce multi-culturalisme consiste souvent en une mosaïque de cultures différentes dont les représentants s'accrochent à leur propre tradition, voulant en maintenir l'authenticité et l'homogénéité. Pour beaucoup, elle ne fait que perpétuer les ghettos culturels et empêche une véritable intégration sociale.¹³ Toutefois, les débats actuellement au centre des préoccupations australiennes sont, d'une part, la réconciliation avec les Aborigènes (peut-être plus spectaculaire que réelle, comme on l'a vu lors de l'ouverture des jeux olympiques de Sydney) et d'autre part ce qu'on appelle l'« Asianisation » de l'Australie. Indépendamment des politiciens, il se trouve de nombreux artistes et intellectuels de toutes disciplines pour affirmer

¹³ Une situation que connaissent maintenant les pays d'Europe occidentale confrontés au choix entre politique d'intégration ou de diversité culturelle.

que l'Australie fait partie de l'Asie et doit couper ses liens traditionnels avec l'Europe. La question est de savoir si l'Australie doit conserver son noyau culturel anglo-celtique¹⁴ auquel devraient s'intégrer les immigrants de toute origine ou si tous les Australiens doivent considérer que l'Asie est leur avenir, comme l'affirment certains géographes et historiens. L'attrait de l'Asie figure d'ailleurs depuis assez longtemps dans la littérature australienne, dans les romans de Christopher Koch, dont le plus connu en Europe est *L'année de tous les dangers* qui se déroule en Indonésie.

Le nationalisme culturel a joué et joue encore un rôle positif dans les littératures post-coloniales depuis le début du siècle dernier, à une époque où, même en Angleterre, s'expriment de sérieux doutes à propos de la mission civilisatrice de l'homme blanc, notamment dans l'œuvre de Joseph Conrad, E. M. Forster et D. H. Lawrence. Il a été un instrument idéologique majeur surtout en Afrique du Sud, bien que de diverses manières, chez les poètes de la conscience noire ou des romanciers blancs comme Nadine Gordimer (Prix Nobel 1991), André Brink ou J. M. Coetzee, le plus original des romanciers sud-africains, auteur de *Au cœur de ce pays* et *Foe* du véritable nom de l'auteur de *Robinson Crusoé*. Son dernier roman *Disgrace* (le déshonneur, la honte), lui a valu d'être le seul écrivain à obtenir deux fois le prestigieux « Booker Prize » en Angleterre. Coetzee, descendant de pionniers Afrikaners, a souvent mis en scène les aveuglements de la société blanche et de l'humanisme libéral, des esprits qui se croient « ouverts ». Les personnages de son dernier roman font le dur apprentissage de la culpabilité et des renversements de l'histoire.

Le besoin d'exprimer sa propre identité devait stimuler la création de formes nouvelles en Afrique anglophone, par exemple dans l'œuvre du nigérian Chinua Achebe dont le but avoué, au début de sa carrière, était de réagir contre la présentation de l'Afrique par Conrad et Joyce Cary (dans *Mr Johnson*) et de rendre son prestige à la culture Igbo, un des trois grands groupes ethniques du Nigéria avec les Hausa et les Yoruba, et ce en présentant la confrontation des cultures européenne et africaine dans une langue qui accorde une large place à l'héritage oral du peuple Igbo.

¹⁴ Voir Miriam DIXON, *The Imaginary Australian. Anglo-Celts and Identity - 1788 to the present* (Sydney : University of New South Wales Press, 1999).

Ce syncrétisme imaginaire et linguistique original a été favorisé par la liberté culturelle que j'ai mentionnée. Contrairement à la politique française d'assimilation qui, par réaction, a suscité le concept de négritude et l'exaltation de l'âme noire par Senghor et Césaire, les Nigériens dont la production littéraire est la plus importante de l'Afrique noire anglophone, ont rejeté ce concept¹⁵ et ont fusionné d'emblée leur propre tradition très vivace et des modes d'expression africains à la culture occidentale. Ainsi Amos Tutuola évoque dans *L'ivrogne dans la brousse*,¹⁶ à mi chemin entre le roman et le conte populaire, un monde hybride où se mêlent des éléments fantastiques de la tradition narrative Yoruba à ceux d'une culture urbanisée exprimée en pidgin.

Mais l'exemple le plus remarquable de fusion de cultures dans la littérature africaine est l'œuvre de Wole Soyinka (Prix Nobel en 1986), principalement dramaturge et poète mais aussi romancier et essayiste. Soyinka s'est inspiré de mythes et concepts Yoruba pour structurer ses œuvres. Par exemple, il a souvent adapté le rôle du dieu du fer, Ogun, à la fois destructeur et créateur, à des situations contemporaines et à la fonction ambivalente de l'artiste. Son œuvre a évolué de la représentation de la vie traditionnelle Yoruba et de ses dieux vers une dénonciation de faux prophètes, la satire de dirigeants tyranniques et le comportement de dictateurs africains. Il a aussi adapté *Les Bacchantes* d'Euripide, tragédie dans laquelle il a essayé, dit-il, de mettre l'homme en rapport avec la nature et les dieux tout en s'efforçant d'arriver à une libération psychologique représentée par Dionysos au moins partiellement identifié à Ogun, Soyinka ayant introduit dans la tragédie des éléments de rituel et de cosmologie africains.

On aurait tort de voir dans ces œuvres, comme dans la littérature indienne ou des Caraïbes, une forme d'exotisme destinée à plaire au lecteur occidental même si celui-ci la perçoit souvent comme telle. Dans son discours d'acceptation du Prix Nobel en 1992 (date anniversaire de la découverte des Amériques) intitulé *Les Antilles. Fragments d'une mémoire épique*, Derek Walcott

¹⁵ Wole Soyinka dans une déclaration souvent citée s'est exclamé : « un tigre ne proclame pas sa tigritude ».

¹⁶ Amos TUTUOLA, *The Palm-Wine Drinkard* (London : Faber and Faber, 1952), traduit en français par Raymond Queneau, *L'ivrogne dans la brousse* (Paris : Gallimard, 1953).

poète et dramaturge originaire de Ste Lucie, s'insurge contre la perception de son pays par les touristes pour qui soleil et pauvreté ne peuvent inspirer une vision profonde de l'existence, et qui donneraient donc naissance à une culture superficielle.¹⁷ Walcott compare l'héritage culturel des Antilles à un vase brisé dont on essaye d'assembler les fragments principalement africains et asiatiques :

Cet assemblage de morceaux est la responsabilité et la douleur des Antilles... l'art antillais est cette restauration de nos histoires éparpillées, nos tessons de vocabulaire, notre archipel devenant synonymes de morceaux détachés du continent originel.¹⁸

Ce vase brisé, métaphore d'un monde fragmenté et composite, rappelle l'expérience coloniale diversement vécue : démembrement des peuples, migration, marginalisation et, pendant longtemps, réduction au silence. Ces phénomènes préfigurent les événements qui se sont produits à une échelle presque universelle au vingtième siècle. Mais tout au long de leur histoire, ils ont été le lot des populations antillaises reconstituées après la disparition, en grande partie génocidaire, des Amérindiens. Il est donc étonnant que le vide affectif, psychologique, social, culturel et linguistique dont elles ont souffert ait donné naissance à une littérature des plus originales et diversifiées, à une utilisation imaginative et magistrale de l'anglais, langue flexible, malléable, qui permet les néologismes et les expérimentations syntactiques audacieuses.

Le vide a été interprété de manières très différentes par les auteurs qui ont inauguré une littérature authentiquement caribéenne. Pour V. S. Naipaul, le plus connu en Europe, il est inhérent à la société trinitadienne et explique tous les déracinements, le désordre politique et social et l'incapacité des individus, réels ou romanesques, à donner une direction et un sens à leur existence. Son roman le plus célèbre, *Une maison pour Monsieur Biswas*,¹⁹ s'inscrit non sans une certaine ironie, dans la tradition

¹⁷ Derek WALCOTT, *The Antilles. Fragments of Epic Memory. The Nobel Lecture* (New York : Farrar, Straus & Giroux, 1993). Le martiniquais Édouard Glissant exprime la même critique dans *Le discours antillais* (Paris : Gallimard, Folio, 1997), p. 443.

¹⁸ Derek WALCOTT, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ V. S. NAIPAUL, *A House for Mr Biswas* (London : André Deutsch, 1961). Tous les romans de Naipaul sont traduits en français.

anglaise où la maison, demeure modeste ou château, est un symbole de la société, de ses valeurs ou de ses lacunes.²⁰ La maison que M. Biswas parvient à acquérir après une vie de lutte pour être indépendant, est branlante mais représente quand même à ses yeux un exploit car, sans elle, il serait mort sans gîte, l'homme au naturel, selon l'expression du Roi Lear, alors que pour son fils, elle est source d'incertitude, de menace et de futilité. D'abord empreintes de compassion, puis satires féroces, les œuvres de Naipaul analysent avec un pessimisme sans lueur d'espoir les conséquences de la colonisation aux Caraïbes, en Inde et en Afrique, entre autres dans *À la courbe du fleuve*,²¹ réquisitoire impitoyable contre le Zaïre de Mobutu qui peut se lire comme la suite d'*Au cœur des ténèbres* de Conrad. Comme l'indique le titre d'un autre roman, Naipaul considère les Caribéens et autres colonisés, comme des imitateurs (« *Mimic Men* »), incapables d'exercer un véritable pouvoir. L'image du naufragé et de son découragement hantent tous ses romans caribéens, à l'opposé de Walcott qui voit dans ce même naufragé, titre d'un de ses recueils de poésie, un nouvel Adam, créateur d'une culture originale, rejetant ainsi tout déterminisme historique.

Dès le début de sa carrière, Naipaul affirmait que les peuples caribéens n'ont pas d'histoire²² et qu'ils se refusent des héros. Ils ont été longtemps les oubliés de l'histoire. Dans *Les versets sataniques* Rushdie fait dire à un de ses personnages : « L'ennui avec les Anglais, c'est que leur histoire s'est passée outremer, alors ils ne savent pas ce qu'elle signifie »²³ (boutade, bien sûr, mais non dénuée de sens). Un poème célèbre de Walcott déclare que « la mer est histoire ». Ce vers s'illustre dans de nombreuses œuvres d'une jeune génération d'écrivains qui se sont inspirés du « Middle Passage »,²⁴ (la traversée du milieu) et pour qui l'Atlantique est dépositaire d'un passé longtemps négligé. Il n'était

²⁰ Voir par exemple, Jane AUSTEN, *Mansfield Park*, E. M. FORSTER, *Howards End* ou Charles DICKENS, *La maison lugubre*.

²¹ V. S. NAIPAUL, *A Bend in the River* (London : André Deutsch, 1979). Traduction française, *À la courbe du fleuve* (Paris : Albin Michel, 1982). *The Mimic Men* (London : André Deutsch, 1967). Traduction française, *Hommes de paille* (Paris : 10/18, 1997).

²² V. S. NAIPAUL, *The Middle Passage* (Harmondsworth : Penguin Books, 1962), p. 29.

²³ Salman RUSHDIE, *The Satanic Verses* (London : Viking, 1988). Traduction française, *Les versets sataniques* (Paris : Christian Bourgois, 1989), p. 374.

²⁴ Expression qui désigne la traversée de l'Atlantique par les esclaves.

pas exceptionnel que les capitaines de négriers jettent des esclaves par dessus bord parce qu'ils étaient malades ou pour alléger leur cargo en cas de tempête. À la fin du dix-huitième siècle, un capitaine de navire, le *zong*, ordonna que 132 esclaves, hommes, femmes, enfants soient jetés vivants à la mer mais gagna tout de même son procès contre la compagnie d'assurance en Angleterre. Ce fait historique est le sujet d'un excellent roman de Fred D'Aguiar, poète et romancier anglo-guyanais, intitulé *Les cris de l'océan*.²⁵ Ce même événement est représenté dans un tableau du célèbre peintre anglais Turner intitulé : « Le négrier. Esclavagistes jetant des mourants par dessus bord alors qu'un typhon approche ». On y voit des fragments d'êtres humains dévorés par des monstres marins, engloutissement littéral et symbolique d'un peuple. Dans un poème tragique et éloquent, intitulé *Turner*, David Dabydeen, également anglo-guyanais prend le contrepied du critique anglais John Ruskin qui dans son analyse de la peinture (d'ailleurs en sa possession pendant vingt-cinq ans) s'extasiait sur la splendeur de la mer et du ciel mais reléguait à une note en bas de page la noyade des esclaves enchaînés. Dabydeen, déjà auteur d'une étude sur la présence des noirs dits « de compagnie » dans la peinture anglaise du dix-huitième siècle,²⁶ renouvelle ce genre d'évocation dans son roman, *Le progrès d'une prostituée*,²⁷ titre ironique d'une série satirique de gravures célèbres du peintre Hogarth. Alors que le roman de D'Aguiar relève d'un art poétique de la mémoire, celui de Dabydeen est une satire impitoyable de l'Angleterre du dix-huitième siècle vue par un esclave émancipé. Mais tous deux montrent à travers leurs personnages que l'esclavage déshumanise non seulement les Africains mais toute une nation subjuguée par la soif de profit. La véritable prostituée du titre est l'Angleterre mercantile et l'on soupçonne que Dabydeen étend l'analogie à toute l'humanité.

Il a fallu attendre le vingtième siècle pour que s'expriment l'historien et l'écrivain caribéens parce que jusqu'assez tard au dix-neuvième siècle, la majorité de la population était illettrée excepté quelques affranchis qui, comme aux États-Unis, ont écrit

²⁵ Fred D'AGUIAR, *Feeding the Ghosts* (London : Chatto & Windus, 1997). Traduction française, *Les cris de l'océan* (Paris : Mercure de France, 1999).

²⁶ David DABYDEEN, *Hogarth's Blacks. Images of Blacks in Eighteenth-Century English Art* (Mundelstrup : Dangaroo Press, 1985).

²⁷ David DABYDEEN, *A Harlot's Progress* (London : Jonathan Cape, 1999).

des « récits d'esclaves ». L'énormité de la faute que constituait l'apprentissage de la lecture par l'esclave est magnifiquement illustrée dans un autre roman de D'Aguiar, *La mémoire la plus longue*,²⁸ une méditation en prose poétique sur la relation maître/esclave. On trouve également une version poignante de l'analphabétisme de l'esclave dans *Foe*, du Sud Africain Coetzee, roman dans lequel Vendredi a la langue coupée et ne peut s'exprimer que par la danse, ce qui fait penser au Limbo, mythe et danse nés dans les soutes des bateaux négriers, dans laquelle Wilson Harris voit l'expression corporelle d'une situation qui ne pouvait pas être exprimée par le langage.

Mais comme le dit Edmond Jabès dans *Le livre des questions* : « La race des muets est tenace. »²⁹ En littérature caribéenne la mémoire de l'absence et du silence stimule l'imagination et la parole retrouvée.³⁰ Et si l'épopée est un genre en déclin dans les littératures occidentales, le désir de donner une dimension épique à leurs œuvres est très présent chez les écrivains caraïbéens, comme chez d'autres post-coloniaux, où l'œuvre d'Homère est un intertexte majeur notamment dans la poésie de Walcott et les romans de Harris. Mais loin de vouloir attribuer à leurs peuples des origines héroïques – approche en cela semblable à celle de Joyce – il s'agit de mettre en lumière une tradition culturelle que Harris dit éclipse ou souterraine.³¹ Walcott aborde *Omeros*,³² plus inspiré par *L'Iliade* que par *L'Odyssée*.

Achille retransverse l'Atlantique en rêve vers l'Afrique et une descente aux enfers. Le poème se déroule dans une double perspective, européenne dans ses références intertextuelles mais surtout caribéennes. Hélène, servante d'origine africaine est partagée entre l'amour d'Achille et d'Hector mais avant tout elle est l'île de Ste Lucie et son histoire est celle de l'esclavage et de ses victimes. Comme le dit le narrateur, « Ils ont traversé. Ils ont survécu. Là est la splendeur épique ». Walcott est cependant moins enclin que d'autres antillais à revendiquer ses racines africaines.

²⁸ Fred D'AGUIAR, *The Longest Memory* (London : Chatto & Windus, 1994).

²⁹ Edmond JABÈS, *Le livre des questions* (Paris : Gallimard, 1963), p. 50.

³⁰ Voir Wilson HARRIS, « le Verbe est la blessure que l'on revit encore et encore dans de nombreuses existences partielles », *Carnival* (London : Faber and Faber), p. 13.

³¹ Comme il regrette l'éclipse en Europe d'une tradition allégorique et hermétique vivante jusque la Renaissance, évoquée dans « L'allégorie de la prudence » du Titien et qui illustre une identité « variable et fluide ».

³² Derek WALCOTT, *Omeros* (London : Faber and Faber, 1990).

Dans un poème écrit au moment de la révolte Mau Mau au Kenya, il se dit « divisé jusqu'au sang » et se demande « comment choisir entre cette Afrique et la langue anglaise que j'aime » ?³³

Quant à Harris, la jungle et les rivières de la Guyana figurant dans ses romans ne peuvent guère évoquer la ville de Troie dévastée, mais un parallèle implicite apparaît entre la destruction de civilisations anciennes et la disparition de populations en Asie Mineure et dans l'Amérique pré-colombienne. Tous ses romans sont des voyages intérieurs à la rencontre d'une tradition faite de toute expérience humaine dont rien ne se perd, voyage vers l'inconscient, vers l'abyme (territoire des populations perdues), vers une identité sans nom, vers le sacré et vers des archétypes actifs dans l'inconscient individuel et universel,³⁴ terme qu'il préfère à collectif. Ulysse est un des archétypes qui hantent son œuvre sous des formes très différentes. L'auteur a lui-même écrit à ce sujet :

Odysseus se noie dans la mer des caraïbes et les océans depuis des siècles, se noie et cependant ressuscite dans des répétitions de Troie pour livrer des guerres d'expansion coloniale et de conquête. Il ne lui est plus possible d'arriver comme personnage unique dans les El Dorados du nouveau monde en équation avec une Ithaque ancienne. Il est devenu pluriel et est porté sur les épaules – ressuscité dans la chair – de nombreuses cultures.³⁵

Ulysse est donc également Protée, un être toujours en devenir et, comme dans le poème épique de Walcott, sujet à une identité variable et fluide. Il convient de souligner que dans les ré-écritures d'Homère, Dante et Goethe dont les œuvres servent de palimpseste à sa trilogie guyanaise,³⁶ Harris suggère sans jamais mettre en question leur grandeur, que leur vision du monde doit être transformée. Ulysse représente à la fois les limites et les possibilités infinies de l'homme. Mais à notre

³³ « A Far Cry from Africa », in *In a Green Night. Poems 1948-1960* (London : Jonathan Cape, 1962), p. 18.

³⁴ On peut parler à ce sujet d'une transcendance intérieure ou, selon l'expression d'Emmanuel LEVINAS, de « transcendant dans l'immanence », *Humanisme de l'autre homme* (Paris : Fata Morgana, 1972), p. 106.

³⁵ *The Radical Imagination. Lectures and Talks by Wilson Harris*, ed. Alan Riach and Mark Williams (University of Liège : L3 – Liège Language Literature, 1992), pp. 91-92.

³⁶ Wilson HARRIS, *The Carnival Trilogy : Carnival, The Infinite Rehearsal, The Four Banks of the River of Space* (London : Faber and Faber, 1993).

époque l'assouvissement de sa vengeance menace de détruire le monde. La lumière éternelle que Dante perçoit à la fin de la *Divine comédie* est un absolu qui exclut le monde païen, dont Virgile. Dieu et les dieux dans les romans de Harris sont multidimensionnels et ses «dramas de la conscience» fusionnent mythes européens et amérindiens, exprimant des «transculturalités latentes» entre périodes et lieux différents. Dans *La répétition infinie*, titre de roman et concept qui désigne une progression vers un infini insondable, Faust et son pouvoir technologique trouvent un équivalent dans la fascination qu'exerçait Quetzalcoatl, le dieu mexicain tout aussi avide d'absolu.

Le déracinement, l'exil ou l'errance sans fin, un héritage historique éclaté et le contact entre populations aux modes de perception différents entre eux et différents de l'épistémologie occidentale, tous ces éléments ont contribué à une autre manière d'être au monde, une autre sensibilité aussi dite elle-même «exilique». Celles-ci imprègnent l'œuvre de Caryl Phillips, né aux Antilles dont les personnages souvent d'origine afro-Caribéenne et juive (le parallèle est fréquent dans la culture antillaise), sont tous personnes déplacées vivant dans la dislocation et l'indéterminé. Le récit lui-même fragmenté de leur existence n'est pas dépourvu d'espoir que leurs tentatives de survie et d'adaptation s'ouvrent vers un mode de vie où l'attachement à une race, à une nation ou à la propriété feront place à une «mise en relation» faisant fi des frontières. Les principaux intertextes de son roman *La nature humaine*³⁷ sont *Le Marchand de Venise*, *Othello* dont le héros éponyme est en termes shakespeariens «l'étranger excentrique d'ici et de partout», et même *Le journal d'Anne Frank*. Vu sous cet angle, le roman fait partie de ces innombrables ré-écritures post-coloniales du canon littéraire anglais que l'on trouve aussi bien au Canada, en Australie, en Nouvelle Zélande que dans les Antilles, par exemple, *La Prisonnière des Sargasses* de Jean Rhys³⁸, réécriture de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë du point de vue de la première épouse créole de Rochester. Les ré-écritures les plus nombreuses, devançant même celles de *Robinson Crusoe* réinterprètent *La Tempête* de Shakespeare et ce inévitablement puisque Caliban, anagramme de cannibale, le

³⁷ Caryl PHILLIPS, *The Nature of Blood* (London : Faber and Faber, 1997). Traduction française, *La nature humaine* (Paris : Mercure de France, 1999).

³⁸ Jean RHYSS, *Wide Sargasso Sea* (London : André Deutsch, 1966). Traduction française, *La prisonnière des Sargasses* (Paris : Gallimard, 1995).

situe automatiquement parmi les sauvages et qu'il est le symbole même du colonisé qui reproche à Prospéro de lui avoir ravi son territoire et imposé sa langue.³⁹

Phillips, D'Aguiar, Dabydeen, Naipaul et Harris appartiennent à ce groupe de plus en plus important appelé «écrivains britanniques noirs», appellation que la plupart d'entre eux rejettent d'ailleurs – contrairement aux Afro-Américains qui revendiquent leur héritage racial. Le plus connu de ces écrivains est sans aucun doute Salman Rushdie.

L'extraordinaire diversité culturelle de son œuvre et son insistance sur de la notion d'hybridité fusionnent nombre d'aspects des littératures post-coloniales. Lorsque Rushdie écrit sur l'Inde, comme dans *Les enfants de minuit*,⁴⁰ il le fait d'une double perspective : intérieure puisqu'il met en scène la variété de cultures, de religions, de groupes sociaux de son pays. Mais il l'aborde aussi en étranger privilégié dont la formation, le style, les affinités littéraires, le classent parmi les occidentaux. Ses romans relèvent essentiellement d'une «esthétique du multiple» et présente tout rêve de pureté, qu'elle soit politique ou religieuse, comme dans *La Honte*⁴¹ et *Les versets sataniques*, comme le comble de l'horreur. Le multiple, ce que Rushdie voit comme une nécessaire bâtardisation du monde, rejetant toute vision unificatrice, intensifie notre perception de la relativité et de la fragilité de la réalité. Ce syncrétisme caractérise aussi la forme de ses récits qui allient le rêve, la fantaisie, la métamorphose, le pastiche, la parodie, la satire – et pour les initiés, un type de narration typiquement indien – un ensemble de traits qui relèvent du post-modernisme et du réalisme magique.

Ici se pose la question pour Rushdie et d'autres écrivains post-coloniaux, dont l'Australien Peter Carey ou le Sri-Lankais canadien Michael Ondaatje, de l'intersection du post-modernisme et du post-colonialisme. Malgré les définitions controversées du post-modernisme, on peut dire qu'il s'est développé à la

³⁹ Voir, entre autres, Marina WARNER (anglaise descendante de planteurs blancs), *Indigo. Mapping the Waters* (London : Chatto & Windus, 1992). Elle met à l'avant plan le rôle des femmes, Sycorax à la Renaissance et une Miranda qui s'affirme au vingtième siècle.

⁴⁰ Salman RUSHDIE, *Midnight's Children* (London : Jonathan Cape, 1981). Traduction française, *Les enfants de minuit* (Paris : Plon, 1997).

⁴¹ Salman RUSHDIE, *Shame* (London : Jonathan Cape, 1983). Traduction française, *La Honte* (Paris : Stock, 1992).

suite des horreurs du vingtième siècle et a entraîné ce que Lyotard appelle la perte de légitimité des grands récits⁴², qu'il exprime un scepticisme envers les valeurs traditionnelles et l'idée de progrès universel, et qu'il représente ce qu'un critique anglais a appelé « le sentiment d'une fin ». ⁴³ Il a donné naissance à une culture pluraliste, décentrée, souvent ludique et à une littérature porteuse de doutes quant à la nature de l'être et de la réalité.

Certains critiques présentent la littérature post-coloniale comme une branche de la pluralité post-moderne bien que ses origines soient différentes. Mais je pense que le post-modernisme est un phénomène occidental et il me paraît significatif qu'il n'y ait pas d'écrivains post-modernes du tiers monde anglophone. Même lorsque les littératures post-coloniales présentent des caractéristiques formelles semblables à la littérature post-moderne, comme le récit non linéaire, la métafiction ou l'auto-reflexivité, elles sont animées d'une vitalité nouvelle et d'espoir dans l'avenir et non d'un sentiment de fin. Elles sont rarement non-référentielles que ce soit au nom d'une identité raciale, nationale ou culturelle, de ce que beaucoup considèrent comme un nouvel humanisme en réaction contre l'humanisme libéral du dix-neuvième siècle trop eurocentriste à leurs yeux, ou encore au nom de l'imagination, instrument de régénération morale, ⁴⁴ comme c'est le cas de Harris, pour qui le post-modernisme est une forme de nihilisme. Quant à Rushdie, son œuvre relève au moins partiellement du post-modernisme ne serait-ce que par son utilisation du pastiche et de la parodie. Son génie de la langue et sa verve sont extraordinaires mais ses jeux de langue sont parfois gratuits.

Cette double appartenance le range parmi des écrivains que l'on dit « internationaux ». Ceci me ramène à mon point de départ et suggère une conclusion qui ne peut être que provisoire. Depuis la fin de la seconde guerre mondiale et le début de la décolonisation, nationalisme et internationalisme, concepts aussi ambivalents l'un que l'autre, ont chacun leurs partisans et s'en-

tremèlent dans les littératures post-coloniales. La tension ou la fusion entre les deux tendances se maintient et reflète d'ailleurs un phénomène général puisque parallèlement à l'internationalisation ou à la globalisation on assiste simultanément à des revendications nationalistes et identitaires dont les écrivains ou autres artistes sont sensés être les représentants. Mais il faut rappeler qu'internationalisme n'est pas synonyme d'universalité et que beaucoup d'écrivains et critiques, surtout en Inde, en Afrique et aux Caraïbes, réagissent contre la notion occidentale d'universalité qui pendant longtemps a signifié que les cultures européennes étaient seules dépositaires de l'universel. Sans doute au cours du processus de création l'écrivain se soucie-t-il peu d'être national ou international. Il puise au plus profond de lui-même les ressources qui lui permettent d'exprimer sa vision personnelle et sa culture. Pour les écrivains post-coloniaux, celle-ci est rarement sans mélange et, comme j'ai essayé de le montrer, la plupart d'entre eux ont au moins une double perspective qui relève d'un métissage des cultures, produit de la colonisation et de la décolonisation et pour certains d'une nouvelle culture internationale. Pour reprendre l'expression de Rushdie, ce sont « des bâtards internationaux, nés dans un endroit et qui décident de vivre dans un autre. Qui passeront ... leur vie entière à se battre pour retrouver leur patrie ou la fuir ».

Cette nouvelle forme de nomadisme et de cosmopolitisme a fait disparaître la distinction autrefois marquée et mal ressentie dans les ex-colonies entre ce qu'on appelait le centre et la périphérie. Les créations formelles audacieuses des écrivains que j'ai cités ne sont que quelques exemples de littératures qui se sont réappropriées les expériences coloniale et post-coloniale, les ont revitalisées et transformées en une nouvelle esthétique qui transcende l'ancien manichéisme aussi bien en Grande-Bretagne que dans le monde anglophone.

⁴² Jean-François LYOTARD, *La condition post-moderne : rapport sur le savoir* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1979).

⁴³ Frank KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (Oxford University Press, 1966).

⁴⁴ Également force spirituelle et rédemptrice, capacité à transformer le monde, comme le pensaient certains poètes romantiques anglais, entre autres Coleridge, Shelley et Keats.