

Courants épiques dans les littératures antillaises. L'exploration d'une conscience fragmentée

Corina Crainic
Université de Moncton

Dans son dernier livre, *Les Damnés de la terre*, Frantz Fanon définit entre autres les diverses modalités d'implication de l'intellectuel colonisé dans la lutte contre l'oppression, en l'occurrence contre le colonisateur. Il perçoit dans la création engagée un passage vers un mode d'expression dénaturé. Il écrit :

Il s'agit là d'une représentation non rythmée, sereine, immobile, qui évoque non pas la vie, mais la mort. Les milieux éclairés s'extasient devant cette vérité bien rendue mais on a le droit de se demander si cette vérité est réelle, si en fait elle n'est pas dépassée, niée, remise en question par l'épopée à travers laquelle le peuple se fraie un chemin vers l'histoire. (p. 214)

Ce que nous retenons du propos de Fanon n'est pas le jugement plutôt sévère de l'implication intellectuelle dans la restauration d'une société postcoloniale mais plutôt l'idée de l'épopée comme mode d'investissement de l'histoire par cette dernière. L'épopée est ici non seulement un chant *pour* un peuple mais *le* chant du peuple, sa voix qui tente d'intégrer la sphère de la légitimité. Elle devient une exploration du réel vitale, liée à la survie d'un monde. L'épopée est apparue en maints lieux mais nous pensons souvent d'emblée à l'épopée grecque, aux chants d'Homère, l'*Illiade* et l'*Odyssee* ou à l'épopée latine, à l'*Énéide* de Virgile qui chante la patrie et l'abnégation personnelle au profit du bien commun. L'Occident médiéval voit naître la chanson de geste, amalgame d'éléments fictifs et de faits historiques qui prône les valeurs chevaleresques et la foi chrétienne. L'épopée africaine (voir Niane), originellement orale tout comme la chanson de geste, est largement historique et vise à exalter et à légitimer un groupe. Tous ces textes remplissent une fonction essentielle à la cohésion sociale, celle des récits fondateurs qui sont à la fois des garde-fous et des références culturelles d'une société donnée. Ils constituent ni plus ni moins, affirme Hegel, la Bible d'un peuple, le récit fondateur « lié au monde en lui-même total d'une nation ou d'une époque » (p. 310), « ouvert en lui-même à des conflits entre des nations entières » (p. 331).

Ces notions semblent tout à fait appropriées lorsqu'elles décrivent les chants cités précédemment mais lorsqu'il s'agit de l'épopée antillaise, elles suscitent plusieurs questions. Déjà, est-il possible de définir l'univers antillais comme un monde en lui-même total ? Est-il question d'une ouverture à des conflits entre des nations entières ? En ce qui concerne le concept même de nation, il est juste de dire qu'il pose problème et qu'il est encore difficile de le manier sereinement. Il est aussi possible

d'exprimer des réticences à définir les Antillais comme un peuple, bien qu'ils le soient, soulignant ainsi une situation inédite, tout aussi désolante que propice à l'éclosion de nouveaux systèmes sociaux ou de nouvelles manières de les envisager, plus intéressantes, éventuellement moins réductrices. Ces réticences sont sans doute à imputer aux réalités récentes de l'esclavage qui séparent les hommes les uns des autres tout comme elles les maintiennent émotivement éloignés de leur terre natale. Édouard Glissant définit le malaise par son interprétation de la situation de la Martinique :

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. La terre soufferte est délaissée. Ce n'est pas encore la terre aimée. [...] La terre est à l'autre. (1997, p. 471)

Sans terre ou plus précisément sans relation intime et puissante à la terre, et sans éprouver le sentiment d'une véritable cohésion sociale, il est à l'évidence difficile d'envisager l'avènement d'une nation antillaise. Il est toutefois important de noter que, parallèlement au procès imputé à l'Europe à ce sujet, se développe l'idée selon laquelle l'aspiration même à une nation est au mieux superflue. Cela semble d'autant plus juste que l'idée même de nation ou d'État-nation, pour parler avec Jean-Marc Moura, relève d'un européocentrisme à combattre, du moins dans le cadre des littératures qui nous occupent. Selon lui,

[u]ne critique de l'eurocentrisme littéraire ne peut simplement proposer de remplacer un ensemble de textes par un autre ensemble de textes (fussent-ils africains, asiatiques ou

latino-américains), elle consiste d'abord à interroger divers postulats et particulièrement celui qui veut que les États-nations disposant d'une langue officielle soient les uniques formations culturelles qui produisent une littérature digne de ce nom. (p. 161)

En ce qui concerne la question d'un monde en lui-même total, rien n'est moins évident, tant sur le plan historique que sur celui des référents culturels. À l'instar de bien des sociétés américaines, les Antilles sont pendant longtemps tournées vers l'ailleurs, principalement vers l'Europe mais aussi vers l'Afrique et l'Asie. Elles ne sont pas, du moins pas à l'époque où se développe leur littérature, des lieux du sentiment identitaire bien défini. Comment pourrait-on alors y découvrir une épopée dite classique, qui chante la validité d'une nation et les batailles qu'elle livre éventuellement à une nation ennemie? D'une part, cette nation était encore il n'y a pas très longtemps indéfinie et, d'autre part, ce qui lui pose problème est en grande partie intériorisé. Le héros de cette épopée ne peut pas hisser à la hauteur d'un hymne national le peuple qui le constitue; il ne tire pas sa force d'une civilisation ancienne et unique et ne s'inscrit pas dans un récit qui étale le définitif des splendeurs spécifiques de son univers. Il ne s'abreuve pas à la source d'une culture; il tente plutôt de défaire les liens qui le séparent d'elle et, ultimement, de lui-même. Il évolue dans l'incertain et l'innommé et il doit non seulement rendre compte d'un univers, mais encore le découvrir réellement. Ce faisant, il peut affirmer avec Fanon qu'il s'agit de l'épopée d'un peuple qui trace son chemin vers l'histoire. Il s'agit donc ici de rendre compte des combats de l'épopée antillaise en accordant un intérêt particulier au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, qui a largement contribué à la prise de conscience de son peuple. Ce texte pave le terrain à d'autres œuvres qui luttent à

leur manière, c'est-à-dire en exprimant lucidement quelques très dures vérités et il constitue dans le contexte de cette étude le point de départ de la réflexion. Celle-ci s'attache à montrer la manière dont Derek Walcott compose avec une réalité complexe. De cet auteur, nous retenons principalement *Tiepolo's Hound*, œuvre d'exploration, et *Omeros*, poème où le narrateur révèle l'amour aux proportions épiques qu'il voue à son peuple.

Cahier d'un retour au pays natal : inventaire des douleurs occultées

Si nous nous permettons d'examiner le *Cahier d'un retour au pays natal* dans le cadre d'une analyse de l'épopée, ce n'est pas à cause tant de la forme que du fond du poème. Nous pourrions dire qu'il s'agit bien, du moins en partie, de poésie épique dans la mesure où elle cadre avec la définition classique du genre, selon laquelle il s'agit d'un long poème dont les thèmes et le style sont empreints de majesté, illustrant les préoccupations d'un personnage qui dédie ses efforts à sa communauté. Par contre, il n'y a pas d'intervention de forces surnaturelles, d'invocation à la Muse, d'annonce liminaire du thème ou de longue présentation des protagonistes. Il y a toutefois, illustré de manière magistrale sinon classique, le combat, sujet central de l'épopée, en l'occurrence le désir maintes fois formulé de légitimer un peuple. Il semble que le *Cahier d'un retour au pays natal* illustre cette première partie de la lutte de la société antillaise, qui consiste à prendre conscience des blessures, à nommer la douleur, à dénoncer l'ennemi qui, dans ce cas précis, est d'autant plus difficile à désarmer qu'il constitue une composante intime. En effet, l'opresseur a contribué à la création même de cette société et il est donc *aussi* un ancêtre.

D'autre part, ses prises de position blessantes sont intégrées par l'opprimé qui, de ce fait, perpétue à son insu ce qu'il est censé rejeter de toutes ses forces. Il s'agit donc d'un effort complexe, que Césaire dédie explicitement à son peuple :

Partir... j'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien et je dirais à ce pays dont le limon entre dans la composition de ma chair : « J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertée de vos plaies ». Je viendrais à ce pays mien et je lui dirais : « Embrassez-moi sans crainte... Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai ». Et je lui dirais encore : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir ». (p. 22)

D'emblée donc, au cœur même de ce qui correspond à la pure poésie lyrique définie par Aristote comme celle des émotions les plus personnelles, apparaît l'inscription du désir de porter un univers non seulement pour soi mais pour l'ensemble d'une communauté. Ce qui est revendiqué par la suite — la souffrance, les injustices, la misère, les effondrements — devient non seulement une manifestation de la sensibilité du poète mais aussi un sacrifice personnel au profit d'un peuple, à l'instar des dons de soi des épopées classiques. Celui-ci ne correspond pourtant pas à la définition habituelle selon laquelle il se définit par l'unité de la culture et des origines. Il défait les cadres habituels pour inclure non seulement les Martiniquais, mais aussi les autres Antillais, les Américains et les Africains :

Ce qui est à moi, ces quelques milliers de mortiférés qui tournent en rond dans la calebasse d'une île et ce qui est à moi aussi, l'archipel arqué comme le désir inquiet de se nier, on dirait une anxiété maternelle pour protéger la ténuité plus délicate qui sépare l'une de l'autre Amérique; [...] Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette Polynésie, devant elle, la Guadeloupe fendue en deux de sa raie

dorsale et de même misère que nous, Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité et la comique petite queue de la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation, et l'Afrique gigantesquement chenillant jusqu'au pied hispanique de l'Europe, sa nudité où la Mort fauche à larges andains. (p. 24)

Plus précisément, Césaire revendique au nom des héritiers de l'esclavage et de leurs ancêtres : « Et je me dis Bordeaux et Nantes et Liverpool et New-York et San Francisco » (p. 24), « Qui peut se vanter d'avoir mieux que moi ? Virginie. Tennessee. Géorgie. Alabama » (p. 25). Le peuple désigné ainsi dépasse largement le cadre des Antilles et, plus significativement, celui de la France. Il s'agit d'un des grands exploits du *Cahier* : la mise en lumière des liens entre la Martinique, les Antilles, l'Amérique et, ultimement, l'univers issu de l'esclavage et le déplacement des pôles référentiels vers l'espace culturel immédiatement proche. Son texte s'ouvre donc sur la lucidité et l'acceptation de soi. Ainsi, le poète écrit : « Je force la membrane vitelline qui me sépare de moi-même. Je force les grandes eaux qui me ceignent le sang » (p. 34), « Par une inattendue et bienfaisante révolution intérieure, j'honore maintenant mes laideurs repoussantes » (p. 37).

Vaste projet que celui d'Aimé Césaire et nombreux sont ceux qui ont salué le succès immense de son poème. Par ailleurs, en 1959 et donc seulement vingt ans après la publication du *Cahier*, Frantz Fanon souligne l'importance des idées de Césaire :

Pour la première fois, on verra un professeur de lycée donc apparemment un homme digne, simplement dire à la société antillaise « qu'il est beau et bon d'être nègre ». Pour sûr, c'était un scandale. On a raconté à cette époque qu'il était un peu fou et ses camarades de promotion se faisaient fort de donner des

détails sur sa prétendue maladie. Quoi de plus grotesque, en effet, qu'un homme instruit, un diplômé, ayant donc compris pas mal de choses, entre autres que c'était un « malheur d'être nègre », clamant que sa peau est belle et que le « grand trou noir » est source de vérité ? Ni les mulâtres ni les nègres ne comprirent ce délire. Les mulâtres parce qu'ils s'étaient échappés de la nuit, les nègres parce qu'ils aspiraient à en sortir. Deux siècles de vérité blanche donnaient tort à cet homme. Il fallait qu'il fût fou car il ne pouvait être question qu'il eût raison. (2006, p. 31)

Dans ce contexte, la prise de parole de Césaire ne correspondrait pas encore à une aspiration conçue comme juste et valable. Cela s'explique pourtant : l'Européen nie pendant des siècles l'humanité de l'Antillais et ce dernier finit par adopter son point de vue et par développer un sentiment de honte et de culpabilité. Pour ne pas être conforme à l'être abject créé de toutes pièces par les puissances coloniales, l'Antillais s'efforce d'être autre, de cadrer avec ce que l'Autre définit comme idéal. Fanon écrit :

Culpabilité et infériorité sont les conséquences habituelles de cette dialectique. L'opprimé tente alors d'y échapper d'une part en proclamant son adhésion totale et inconditionnelle aux nouveaux modèles culturels, d'autre part en prononçant une condamnation irréversible de son style culturel propre. [...] Ayant jugé, condamné, abandonné ses formes culturelles, son langage, son alimentation, ses démarches sexuelles, sa façon de s'asseoir, de se reposer, de rire, de se divertir, l'opprimé, avec l'énergie et la ténacité du naufragé, *se rue* sur la culture imposée. (p. 47)

Il ne faut pas oublier que Fanon écrit aussi à partir de l'expérience coloniale algérienne et que celle-ci ne se définit pas par les mêmes termes que l'antillaise. Il y a dans la situation algérienne un « avant » et un « après » l'arrivée des colons européens et donc une identité algérienne distincte. En ce qui

concerne les Antilles, la situation se complique dans la mesure où elle est véritablement *née* de la catastrophe coloniale et qu'il est donc bien plus difficile, sinon impossible, de déterminer ce qui est à Soi et ce qui relève de l'Autre. L'opposition et même l'existence des deux pôles Soi/Autre sont donc en ce contexte à remettre en question.

Divers événements contribuent pourtant à la prise de conscience d'un peuple qui devient plus réceptif aux propos de Césaire. Après avoir baigné pendant des siècles dans le désir de s'identifier exclusivement à l'Europe (et à ce qui relève de l'Europe en lui), il adhère avec force au nouvel idéal de la négritude :

Et Césaire, chanteur fidèle, répétait : « qu'on a beau peindre en blanc le tronc de l'arbre, les racines en dessous demeurent noires ». Alors il devint réel que non seulement le noir-couleur était valorisé, mais le noir-fiction, le noir-idéal, le noir dans l'absolu, le noir-primitif, le nègre. Qu'était-ce, sinon provoquer chez l'Antillais une refonte totale de son monde, une métamorphose de son corps ? Qu'était-ce, sinon exiger de lui une activité axiologique inversée, une valorisation du rejeté ? (*ibid.*, p. 33)

Aussi bienfaisant que le chant de Césaire soit, il semble, selon certains, remplacer un problème par un autre et le jugement de Fanon est en 1964, date de la publication de son livre *Pour la révolution africaine*, sans appel. Ainsi, la négritude ne lui apparaît pas comme une solution valable mais comme un mirage. Le psychiatre, qui travaille pourtant en Afrique et qui de toute évidence le fait avec empathie sinon passion, s'exprime comme suit :

Ainsi donc l'Antillais, après 1945, a changé ses valeurs. Alors qu'avant 1939 il avait les yeux fixés sur l'Europe blanche. Alors que pour lui le bien était l'évasion hors de sa couleur, il se

découvre en 1945, non seulement un noir, mais un nègre et c'est vers la lointaine Afrique qu'il lancera désormais ses pseudopodes. (p. 34)

Et, plus avant :

Alors, tourné vers l'Afrique, l'Antillais va la hélior. Il se découvre fils d'esclaves transplantés, il sent la vibration de l'Afrique au plus profond de son corps et n'aspire qu'à une chose : plonger dans le grand « trou noir ». Il semble que l'Antillais, après la grande erreur blanche, soit en train de vivre maintenant dans le grand mirage noir. (p. 36)

Selon Fanon, la départementalisation correspond à un malaise profond; elle en découle et l'exacerbe tout à la fois. À son avis, le puissant désir de Césaire laisserait entrevoir la béance d'une dépossession d'autant plus cruelle qu'elle découvrirait grandes des blessures loin d'être guéries. Le poème épique qui devait exalter un peuple et le convaincre de sa valeur et de sa légitimité le déporterait davantage de lui-même. Son propos s'attache à ce qu'il définit comme les limites de ce premier chant qui s'est voulu — et a été aussi, et ce, à plusieurs égards — rédempteur.

Tiepolo's Hound de Derek Walcott ou les chants d'un monde inédit

Longtemps après Césaire, Derek Walcott publie *Tiepolo's Hound*, poème dédié à Camille Pissarro. Amoureux notoire de la peinture et peintre lui-même, Walcott évoque la vie et l'œuvre de l'artiste ainsi que son parcours depuis son île natale de Saint-Thomas, ancienne colonie danoise, jusqu'à l'Europe et, plus précisément, Paris, lieu de ses premières rencontres artistiques, et Pontoise, village où il élit domicile. Là où le poème de Césaire invoque la valeur d'un peuple, son apport unique au monde,

celui de Walcott s'occupe principalement du seul destin d'un peintre, de la condition et de la sensibilité de l'artiste. Sa lecture laisse toutefois entrevoir la trame ténue d'un questionnement majeur de la réalité antillaise et de la charge conflictuelle qui sourd de son rapport au monde. L'auteur crée le chant aussi douloureux qu'affectionné d'une culture se définissant d'abord par son absence de contours définitifs. Par le biais d'une exploration de la vie de Pissarro, il écrit un long poème à tonalité épique qui, à l'instar du *Cahier du retour au pays natal*, s'inscrit dans le registre qui nous occupe grâce à l'effet d'emphase correspondant à la solennité du chant épique, des phrases longues et complexes qui amplifient l'action représentée, la modalité exclamative qui souligne les sentiments du narrateur et les comparaisons et métaphores qui exacerbent l'impression de puissance et de violence.

Le texte exalte la réalité-mosaïque de ce peintre tiraillé entre maintes origines et maintes terres et constitue peut-être aussi un écho des questionnements de l'auteur, lui-même déchiré entre plusieurs pôles. Il est aussi intéressant de remarquer que si le *Cahier* exprime les affres d'un retour aux Antilles, *Tiepolo's Hound* dépeint les désirs et les souffrances qui accompagnent le départ, en l'occurrence celui de Pissarro vers la France, mais aussi celui de nombreux Antillais dont le poète lui-même, pour lequel Sainte-Lucie n'est désormais que l'un des lieux de vie. Un thème qui s'impose alors est celui du sentiment de l'indéfini, de l'écartèlement entre plusieurs espaces, aussi vitaux qu'irréconciliables, comme le décrit le paragraphe suivant :

A ceiling from Tiepolo: afternoon light will ripen/
the sky over Martinique to alchemical gold,/ a divided life, drawn by the

horizon's hyphen/ and no less irresolute as I grow old (Walcott, 2000, p. 97).

Un plafond de Tiepolo : la lumière de l'après-midi/ fait mûrir et transmue en or le ciel de la Martinique,/ ma vie est divisée, entraînée par le trait d'union de l'horizon,/ et mon irrésolution ne diminue pas avec l'âge. (Walcott, 2004, p. 117)

Cette existence divisée n'est pas sans rappeler l'imaginaire de l'artiste qui, très jeune, puisait déjà goulûment à toutes les sources disponibles, sans distinguer entre les antillaises et les européennes :

A hill town in Mantegna, afternoon light/ across Les Cayes, and dusks of golden wheat,/ as pupils we needed both worlds for the sight :/ of Troumassee's shallows at the Baptist's feet (p. 14).

Une ville de Mantegna dans les collines, la lumière/ de l'après-midi sur Les Cayes, et des crépuscules de blé dorés,/ nous autres élèves avons besoin du spectacle des deux/ mondes : les bas-fonds de Troumasse aux pieds du Baptiste. (Walcott, 2004, p. 24)

Influences, paysages, sources d'inspiration européennes et antillaises, le tout est pris en compte non pas en fonction d'un sentiment identitaire à définir absolument, d'un besoin de trancher en d'un principe du même et de l'Autre, mais selon une logique qui en appelle à la beauté ou, plus précisément, au Divers qui tisse et enrichit l'esprit de l'artiste. Les seules limites qu'il impose à la part européenne de ses intérêts artistiques sont celles de son goût personnel. Il n'a ainsi aucune affinité avec les aquarelles empreintes de retenue qui reproduisent la campagne anglaise de son père, mais il nourrit sa soif de couleurs et de sensibilités italiennes ou françaises tout comme celles de son île.

Par ailleurs, son désir de côtoyer aussi l'art européen découle d'un intérêt propre et n'est pas conçu comme une aliénation. Et s'il ne renie pas la composante européenne de sa culture, il ne plonge pas non plus dans le désir de la seule négritude, désir qui cadre plus difficilement avec la pluralité qu'il exalte malgré toutes les difficultés qu'elle pose. Il ne s'agit pas pour autant d'occulter la domination que l'Europe a exercée sur les Antilles. Le poète écrit donc :

The empire of naming colonised even the trees,/ referred our leaves to their originals ;/ this was the blight on our minds, a speckled disease./ In the convulsive olives of Van Gogh's Arles,/ lime trees tried to be olives they could not become,/ not less real than reproductions in a book,/ but certainly less hallowed. Reality was riven/ by these reproductions, and that blight spread/ through every noun, even the names we were given,/ the paintings we studied, the books we loved to read./ The gommier in flower did not mimic the dogwood/ or snow at the roots of white cedar, or Queen Anne's lace,/ an apple orchard, or April's autumnal firewood ;/ they were, like the breadfruit, true to their sense of place./ That tree ! Bow to its dark green, motionless power,/ my love, its heart fragrant as baked bread/ in grace, in shared communion, it makes us poor/ as apostles. In it our history is remembered. (p. 92)

Les noms de l'empire ont colonisé jusqu'à nos arbres,/ renvoyant nos feuillages à leurs originaux ;/ notre esprit a été niellé, une maladie à tâches./ Dans les oliviers torturés de l'Arles de Van Gogh, les limes/ s'efforçaient d'être des oliviers – ce qu'ils ne pouvaient pas/ devenir –, non moins réels que les reproductions/ dans les livres, mais certainement moins sanctifiés. La réalité/ était clivée par ces reproductions, et la maladie s'étendait/ à tous les noms, même à ceux que l'on nous donnait,/ aux peintures que nous étudions, aux livres que nous aimions lire./ Le gommier en fleur n'imitait pas le cornouiller, / ni la neige au pied du cèdre blanc, ou la carotte sauvage,/ un verger de pommiers ou le bois-cuir automnal en avril ;/ comme l'arbre à pain, ils étaient fidèles à leur sens du lieu./ Cet arbre-

là ! Incline-toi devant sa force verte immuable, / mon amour,
son cœur sent bon le pain qui cuit, / dans la grâce et la
communion, il nous rend pauvres / comme des apôtres. Il est la
mémoire de notre histoire. (Walcott, 2004, p. 110-111)

Bien qu'il soit conscient du cortège de difficultés qui embrase les îles, Walcott n'établit pas l'équation selon laquelle la souffrance s'ouvre obligatoirement sur le refus d'un Autre défini uniquement à l'aune des douleurs qu'il inflige. Il ne définit pas deux manières, deux natures, deux lieux par ce qui les oppose, même s'il ne nie jamais le contexte hybride inédit et malaisé dans lequel il se trouve. Il envisage plutôt l'ambiguïté comme le point de départ d'une exploration fructueuse de soi. Il ne lui semble alors pas nécessaire d'appréhender un univers culturel en niant les apports d'un autre, ni d'imposer des hiérarchies, ni donc d'avoir besoin ultérieurement de s'en défaire. Il serait difficile même de retrouver les traces d'une revendication empruntant les accents désespérés du *Cahier*, qui suggèrent l'acceptation *malgré tout* d'un monde, le retour obligatoire mais pas nécessairement désiré vers lui. Césaire décrit ainsi ce qui le désole :

Et voici que je suis venu ! De nouveau cette vie clopinante
devant, moi, non pas cette vie, cette mort sans sens ni piété,
cette mort où la grandeur piteusement échoue, l'éclatante
petitesse de cette mort, cette mort qui clopine de petites en
petites. (p. 23)

Il s'agit ici d'une lucidité qui exprime le malaise et la nécessité de faire corps avec ce monde pour le modifier, le sortir de sa gangue, le bonifier un peu. Les écrits de Walcott révèlent davantage la possibilité d'embrasser les aspects inusités de la vie antillaise, de ne pas abolir les contradictions mais d'en éprouver les modulations, toutes inconfortables qu'elles puissent être, les adopter comme siennes et, qui plus est,

comme égales à tout ce qui élève et nourrit l'esprit humain ailleurs. Il s'agirait de l'avènement d'un imaginaire différent et la position adoptée par l'écrivain rappelle celle de Patrick Chamoiseau, qui commence son essai *Écrire en pays dominé* par le constat d'un empêchement défini non pas comme la fin mais bien un recommencement :

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végété en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? (p. 17)

Cette même évidence que relève *Tiepolo's Hound* s'ouvre sur la beauté de ce qui est (aussi) à soi, tel que cet arbre à pain qui n'a jamais été décrit dans les livres scolaires des enfants de sa génération, qui est pourtant un symbole de son histoire, et de ce qui est — en apparence — hors de soi, c'est-à-dire un pan de la culture européenne à laquelle il puise dès qu'il refuse de s'attarder uniquement à ce qu'elle-même a puisé en lui. La particularité de ce texte réside en ce qu'il exprime une sensibilité de l'irrésolution assumée, côtoyée volontiers avec la conscience qu'elle est, malgré tout, la seule voie praticable. En choisissant d'investir la sensibilité de Pissarro, peintre doublement exilé, d'abord parce qu'il est issu d'une famille sépharade émigrée aux Antilles, ensuite parce qu'il a délaissé les siens pour vivre en France, où il demeure à toutes fins pratiques un étranger, il décrit une part de sa réalité écartelée entre divers univers référentiels. Ce poème dépeint ainsi une nouvelle présence au monde, tissée d'une incertitude abordée assez souvent selon son aspect plus bénéfique, qui revendique l'altérité fondamentale.

L'ambition d'*Omeros*, poème épique malgré les protestations de Derek Walcott, semble être autre sans pour autant s'éloigner tout à fait des préoccupations de son ode au Divers. Si *Tiepolo's Hound* s'évertue à relever les difficultés tout comme les beautés des Antillais et de la vie qu'ils créent à partir d'un inconscient divisé, *Omeros* analyse aussi ce qui sourd de cette émotivité souterraine, sous la surface qu'on s'efforce, là comme ailleurs, de garder lisse, peu importe le prix à payer. Son projet consiste ainsi à plonger dans cette identité faite de manques et d'absence pour restituer à son peuple une définition de soi qui l'honore et l'élève et qui lui manque cruellement. Il est donc question de rétablir la mémoire pour se sortir enfin de ce que Robert D. Hamner définit comme une amnésie :

By marginalizing the accomplishments of his people, history has consistently denied his archipelago the trappings of military and political recognition. Rectifying that selective amnesia for indigenous West Indians, Walcott provides a unique literary experience, a highly allusive New World assimilation of disparate influences. (p. 2)¹

Comme le passage cité ici l'indique, une des stratégies de l'auteur consiste à explorer l'héritage de la diversité, des « influences disparates » et souvent contradictoires, du moins en apparence, qui constituent la réalité antillaise. Pour ce faire, cette autre odyssée se distancie en quelque sorte de ce qui la précède, que ce soit *l'Odyssée* ou les travaux précédents de

¹ En marginalisant les accomplissements de son peuple, l'histoire a systématiquement refusé à son archipel les attributs de la reconnaissance militaire et politique. En rectifiant cette amnésie sélective pour les natifs des Antilles, Walcott offre une expérience littéraire unique, une assimilation d'influences disparates fortement représentative du Nouveau Monde. (je traduis)

Walcott, en s'attardant non pas au voyage concret, le passage vers des terres nouvelles, mais à l'exploration sensible de ces univers multiples. Nous proposons de définir cette dernière notion non seulement par une étude du Divers de la réalité antillaise telle que dépeinte dans *Tiepolo's Hound* mais aussi par celle du Divers en soi, en cette intimité même qui accueille les composantes multiples de ce Nouveau Monde dont il est question. Dans *Another Life*, le poète entame ce même exercice qui lui permet d'appréhender le monde en imaginant les émotions des hôtes bafoués, les Caraïbes qui, bouleversés par l'irruption meurtrière des colons, se réfugient dans la mort, unique et tragique issue de secours :

Sauteurs! Their leap into the light? I am no more/ than the lithe dreaming runner beside me, my son, the roar/ of his heart, and their hearts, I am one with this engine/ which is greater than victory, and their pride/ with its bounty of pardon, I am one/ [...] I am all, I am one/ who feels as he falls with the thousand now his tendons harden/ and the wind god, Hourucan, combing his hair... (p. 72)

Sauteurs! Leur saut dans la lumière? Je ne suis rien de plus/ que cet agile coureur rêvant à mes côtés, mon fils, le ronflement/ de leurs cœurs, je ne fais qu'un avec ce moteur/ plus grand que la victoire, et leur orgueil/ prodigue en pardon, ne fais qu'un/ [...] je suis tous, je suis celui/ qui tombant avec les milliers d'autres sent se durcir ses tendons/ et le dieu du vent, Hourucan, peignant ses cheveux... (Walcott, 2002, p. 99)

Il ne s'agit donc pas d'une préoccupation récente de Walcott, ni exclusive à lui. Notons par exemple que Patrick Chamoiseau décrit un même rapport à son histoire dans un essai (1997) où le Divers relève d'une intimité qui n'y oppose pas de résistance et n'opère pas de choix. Il tente de comprendre le monde à partir de composantes définies comme le « Moi-Amérindiens », le « Moi-Créoles » mais aussi le « Moi-Békés ». En imaginant les

préoccupations de tous ses ancêtres, les bafoués tout comme les usurpateurs, l'auteur accepte la part composite de lui-même et s'ouvre ainsi à sa réalité. Pour sa part, Walcott choisit plutôt d'embrasser toutes ses origines, les caraïbes et les africaines mais aussi les coloniales, malgré tout ce qu'elles comportent de cruel et de repoussant. Ainsi, *Omeros* s'attarde à l'histoire d'un couple d'Anglais installés à Sainte-Lucie, lieu qu'ils perçoivent d'abord comme un havre exotique où il est possible de tisser une part de paradis, qui par ailleurs se refuse farouchement. Le couple est partiellement et symboliquement adopté par le narrateur, qui y voit un peu de ses propres parents :

There was Plunkett in my father, much as there was/
my mother in Maud. Not just the morning glories/
on our verandah's lilac bougainvilleas [...]. (Walcott, 1990, p. 263)²

Il s'agit bien sûr d'une allusion aux parents de l'auteur, au père, Warwick Walcott, Anglais amoureux d'art installé à Sainte-Lucie, et à Alix, qui s'occupe de couture mais aussi de fleurs. En étudiant les complexités de ce couple et, en particulier, de l'homme qui cache très mal l'absence des origines nobles pourtant ardemment désirées, le poète révèle tout un pan de la réalité de son île, la part usurpatrice mais tout aussi souffrante, bien qu'à un degré différent de celle qui relève de l'Afrique. Il est question aussi des rêves déçus d'une Irlandaise aimante qui a suivi son mari jusqu'en ce rêve stérile et qui ne pense qu'à un retour en sa terre natale. Ce désir demeure aussi inassouvi que celui d'un petit héritier ou même de la simple paix de l'âme que l'ancien combattant est venu chercher ici en vain. Malgré des efforts considérables, Plunkett n'arrive pas à trouver le bonheur

² Il y avait Plunkett dans mon père, tout autant qu'il y avait/ ma mère dans Maud. Pas seulement les gloires du matin/ sur les bougainvillées lilas de notre véranda [...]. (je traduis)

à Sainte-Lucie et il ne réussit même pas à jouer la comédie de la noblesse coloniale et fortunée qui s’amuse sereinement. Bien qu’il soit à l’image de ceux qui ont pris possession de l’île et régenté des esclaves, dont Helen, la domestique, est l’héritière, il s’élève dans l’estime du poète, qui voit en lui non seulement un peu de son père mais aussi une part de lui-même. En effet, tout comme lui, l’Anglais veut chanter la beauté d’une femme en qui il reconnaît une grandeur qui dépasse largement le statut alloué dans sa maison :

Plunkett, in his innocence,/ had tried to change History to a metaphor,/ in the name of a housemaid ; I, in self-defence,/ altered her opposite. Yet it was all for her./ Except we had used two opposing stratagems/ in praise of her and the island. (*ibid.*, p. 271)³

Au cœur même de cette reconnaissance de l’Autre et de ce qu’il reflète de soi (de ses aspirations, de ses remords à l’égard d’une histoire dont il a bénéficié directement, ne serait-ce que par le statut qui fait encore de lui un patron pouvant donner des ordres à une femme si pauvre qu’elle en vient à voler et, plus cruel, à *se voler* en vendant ses services de servante et de serveuse à des touristes en quête d’exotisme) se cache aussi une condamnation. Ce Plunkett qui a goûté au même envoûtement que le poète n’en est pas moins le représentant de ceux qui ont conquis par la force. Cela n’invalide pas ses souffrances ni son appel à la beauté salué d’ailleurs par le poème, mais il n’en reste pas moins qu’il suscite la dérision tout autant que le dégoût :

³ Plunkett, dans son innocence,/ avait essayé de changer l’Histoire en une métaphore,/ au nom d’une servante; Moi, en légitime défense,/ j’ai modifié son contraire. Pourtant tout cela était pour elle./ À l’exception du fait que nous avons deux stratagèmes différents/ pour la glorifier elle et l’île. (je traduis)

I forgot the melody of my own accent,/ but I knew I'd caught him, and he knew he'd been caught,/ caught out in the class war./ [...] Not real colonial gentry, but spoke like/ them from the height of his pig-farm, but I felt as tired/ as he looked. Still, he'd led us in Kipling's requiem. (p. 269)⁴

C'est dire qu'à aucun moment le poème ne sacrifie à la lucidité, même s'il s'agit de reconnaître qu'en cet Autre colonial se dessinent les contours paternels et même ceux d'un artiste qui tente de revoir l'histoire à la lumière de ses remords. Ainsi, malgré la pitié suscitée par le masque du conquérant qui tombe et trahit nul autre que le vulgaire patron d'une ferme de porcs, il n'est jamais question d'oublier le drame qu'il représente. L'allusion à Rudyard Kipling, défini aussi comme le poète de l'impérialisme britannique, souligne qu'au-delà de la sensibilité artistique, des déchirements identitaires vécus *aussi* par le colonisateur et qui en font à certains égards un frère, Plunkett n'en reste pas moins un représentant du passé horrifique. Son aspiration à écrire ne l'exonère pas, d'autant plus qu'elle s'inscrit dans une tradition impérialiste que Kipling, récipiendaire par ailleurs du premier prix Nobel de littérature, incarne très bien. Ses textes, censés décrire l'Inde aux lecteurs anglais, renforcent à leur manière l'assise impériale. Il n'est évidemment pas le seul à procéder de la sorte et Edward Said décrit un processus s'inscrivant dans un programme très vaste :

Le lecteur découvrira vite que le récit est essentiel à mon argumentation. Pour une raison simple : au cœur de ce que disent explorateurs et romanciers sur les étranges contrées du

⁴ J'ai oublié la mélodie de mon propre accent,/ mais je savais que je l'avais attrapé et il savait qu'il avait été attrapé,/ pris de court dans la lutte des classes./ [...] Pas la vraie petite noblesse coloniale, mais a parlé comme/ eux de la hauteur de son élevage de porcs, mais je me suis senti aussi fatigué/ qu'il semblait être. Pourtant, il nous avait menés dans le requiem de Kipling. (je traduis)

monde, il y a des histoires, et c'est aussi par des histoires que les peuples colonisés allaient affirmer leur identité et l'existence de leur passé. Dans l'impérialisme, l'enjeu suprême de l'affrontement est évidemment la terre; mais, quand il s'est agi de savoir à qui elle appartenait, qui avait le droit de s'y installer et d'y travailler, qui l'entretenait, qui l'a reconquise et qui aujourd'hui prépare son avenir, ces problèmes ont été transposés, débattus et même un instant tranchés dans le récit. Comme l'a suggéré un auteur, les nations elles-mêmes *sont* des narrations. Le pouvoir de raconter ou d'empêcher d'autres récits de prendre forme et d'apparaître est de la plus haute importance pour la culture comme pour l'impérialisme, et constitue l'un des grands liens entre les deux. (p. 13)

Par ailleurs, l'effort que constitue la prise en compte de la puissance des représentants coloniaux, l'étude de ce qu'elle reflète de soi et de ce qu'elle opprime en soi, n'est pas sans rappeler celui d'autres écrivains antillais de la génération qui suit Césaire. Déjà en 1964, année de la publication de son roman *Le Quatrième siècle*, Édouard Glissant décrit non seulement l'existence misérable des esclaves et des marrons mais aussi les angoisses des maîtres, d'une manière qui pourrait être qualifiée de révolutionnaire dans la mesure où il serait difficile de concevoir une incursion dans cette conscience abhorrée ailleurs, que ce soit à des époques précédentes mais aussi chez certains des écrivains contemporains. L'effort que suppose une telle entreprise n'est jamais dupe de la férocité des personnages décrits. Le narrateur de ce roman n'édulcore ainsi aucunement les personnages des propriétaires de plantations qui font preuve d'une grande cruauté envers les esclaves. Il arrive pourtant à décrire la passion tragique d'un planteur pour une femme qui le délaisse et qu'il n'arrive pas à oublier, avec ce qui semble être le désir d'y déceler une humanité malgré tout, humanité qui ne l'absout pas mais qui le rend plus complexe et

d'autant plus terrifiant. Ce dernier périt lors d'une dernière, et abominable, transaction, au moment même où elle devient illégale :

Ainsi se termina la dernière bataille : lourde, engluée dans la confusion des ténèbres. La Roche solitaire sur son entablement, les yeux révoltés vers les étoiles dures là-haut, et près de là le flot des déportés qui cherchaient déjà des pierres pour briser leurs fers, pendant que la *Rose-Marie* disparaissait au large. [...] Lui qui élevait déjà, dans son catafalque de roches, l'impénétrable rempart derrière lequel ses descendants, débilisés de tant d'entêtement et d'âpre solitude, se mureraient à jamais. Car il était venu mourir en marge de la terre qu'il avait dominée, non pas sur l'humus, ni sur l'argile grasse, ni même sur le sable chaud, mais au creux d'un rocher que sa main morte semblait encore agripper. Rejeté par la terre sur ce contrefort stérile où l'embrun des vagues ne l'atteindrait pas une seule fois. (Glissant, 1964, p. 186)

Le jugement est sans appel et alors que s'éparpillent en ce monde nouveau les premiers hommes qui n'y seront jamais vendus, La Roche meurt sans même bénéficier du symbolisme rédempteur d'une terre qui, au lieu de le recevoir, le rejette tout autant que la mer, éléments primaires qui le refusent, telle une ultime insulte, et auxquels il ne pourra contribuer, qu'il ne pourra enrichir d'aucune manière, ni de son corps, ni de ses actes. Par ailleurs, en paradoxe presque rituel, le roman se termine sur une note euphorique :

Puisque la mer avait brassé les hommes venus de si loin et que la terre d'arrivage les avait fortifiés d'une autre sève. Et les terres rouges s'étaient mélangées aux terres noires, [...] pour enfanter dans la calebasse cabossée sur les eaux un nouveau cri d'homme, et un écho neuf. (*ibid.*, p. 285)

Se pose alors la question de ce que ce chant du Divers suppose, à qui il s'offre réellement, qui il invite en son espoir. Tous,

réellement ? Ou encore, tous à l'exception des La Roche stériles, dont même la terre ne semble pas vouloir ? La poétique de Glissant, tout comme celle des écrivains qu'il fréquente et qu'il cite (notamment William Faulkner et Saint-John Perse, à la fois Békés et talentueux), permet de penser qu'aucun bémol n'est mis à son acceptation de l'Autre. Seulement, elle évite les écueils d'une acceptation qui relèverait de la naïveté. Patrick Chamoiseau, écrivain qui se réclame aussi de Glissant, procède de manière similaire en acceptant d'ouvrir sa sensibilité à ce même Faulkner et surtout à Perse (qualifié par ailleurs de « poète-chien » par le narrateur de *Biblique des derniers gestes*). S'il arrive à les accepter dans son panthéon des artistes aimés, cela n'empêche aucunement la dénonciation passionnée des « conquistadores » et esclavagistes qu'ils représentent néanmoins. L'intérêt envers ces êtres pourtant détestables est manifesté dès *Texaco* et il occupe une place de plus en plus importante dans les romans subséquents, *L'Esclave vieil homme et le molosse* et *Un dimanche au cachot*.

Cette brève incursion dans les travaux d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau nous permet de comprendre que la démarche de Walcott s'inscrit dans une poétique développée par des écrivains antillais qui soulignent à maintes reprises son importance. Cela pourrait être défini par la volonté d'appréhender le Divers en soi tout en faisant un effort de lucidité constant. L'entreprise semble déjà épique, ne serait-ce que par cette seule ambition, mais *Omeros* se donne à lire comme une épopée pour d'autres raisons, que l'écrivain s'évertue à réfuter. Robert D. Hamner relate ses propos :

It is against the conventions of an entrenched classical tradition that Walcott protests when he contends that his *Omeros* is not truly a heroic poem. Since it lacks the superhuman characters

and monumental battle scenes, he will concede only that, "I suppose in terms of the scale of it – as an undertaking – it's large and does cover a lot of geographic elements, historical ground. I think that's the word. I think the reason why I hesitate about calling it that is I think any work in which the narrator is almost central is not really an epic. It's not like a heroic epic". (p. 3)⁵

Si la figure du narrateur est effectivement centrale, il n'en en reste pas moins que le désir qui habite le poème demeure résolument épique. Il s'agit en effet d'une immense lutte, même si les lieux et surtout les raisons du combat diffèrent de l'épopée dite classique. Aux questions que lui pose cet Omeros si étonné d'être reconnu, il répond que s'il ne saurait plus être question de se battre pour la beauté d'une femme, il est encore possible (et nécessaire) de le faire pour l'amour d'un peuple : « Love is good, but the love of your own people is/ greater. » (Walcott, 1990, p. 284)⁶

La motivation principale d'*Omeros* est celle de cette tendresse envers le peuple dépossédé qui traverse avec tant d'insistance la littérature antillaise. Et c'est pour lui que le narrateur a suivi les traces de l'épopée classique, pour transposer cette lutte antique en son monde, pour ses raisons particulières et donc aussi avec des armes différentes. Une d'elles consiste en un procédé à la fois simple et complexe, qui

⁵ C'est contre les conventions d'une tradition classique bien établie que Walcott proteste quand il affirme que son *Omeros* n'est pas vraiment un poème héroïque. Puisqu'il manque des personnages surhumains et les scènes de bataille monumentales, il admettra seulement : « je suppose qu'en termes de l'échelle – en tant qu'entreprise – c'est grand et ça couvre beaucoup d'éléments géographiques, et d'histoire. Je pense que c'est le mot. Je pense que la raison pour laquelle j'hésite à la définir ainsi, c'est que je pense que n'importe quel travail dans lequel le narrateur est presque central n'est pas vraiment une épopée. Ce n'est pas comme une épopée héroïque ». (je traduis)

⁶ « L'amour est bon, mais l'amour de ton peuple est/ plus vaste. » (je traduis)

permet de défaire la mémoire de la gangue du passé. Ainsi, le narrateur dit avoir voulu nommer les lieux, les êtres, les choses, baptiser un entour dénaturé par un imaginaire imposé. Vouloir nommer cet univers, c'est déjà avoir reconnu qu'il y a un manque, une aliénation, une dépossession. Cela suppose aussi qu'on ait pu affronter la souffrance et les vérités de son passé. Le passage qui précède indique aussi que le nom d'Omeros a été découvert non pas dans une bibliothèque mais bien grâce à une fille, en l'occurrence cette Helen dont le destin est noué au peuple de Sainte-Lucie. Le narrateur indique encore une fois l'importance accordée aux siens et la volonté de *lire* dans sa terre, et d'y découvrir ses propres mythes :

The ocean had/ no memory of the wanderings of Gilgamesh,/ or whose sword severed whose head in the *Iliad*./ It was an epic where every line was erased/ yet freshly written in sheets of exploding surf/ in that blind violence with which one crest replaced/ another [...]. (*ibid.*, p. 296)⁷

Le passage suggère donc que l'épopée de son monde réside en sa réalité même, en sa nature, lieu défini comme inculte, témoin de tant d'horreurs. La trace du passé se refuse pourtant de maintes manières, tout comme les connaissances d'une culture qui s'offre le luxe de connaître les épopées d'un autre temps, mais elle semble s'inscrire à sa manière dans un inconscient qu'interroge *Omeros*. Elle est ainsi à l'image des Caraïbes et des Arawaks, hôtes disparus de cette terre d'Amérique. La tâche colossale que s'est donnée *Omeros* consiste justement à laisser apparaître cette autre trace, celle d'un peuple qu'il nomme et en

⁷ L'océan n'avait/ aucun souvenir des errances de Gilgamesh,/ ou de quelle épée avait coupé quelle tête dans l'*Iliade*./ C'était une épopée où chaque ligne avait été effacée/ pourtant récemment écrite dans les draps du ressac éclatant/ en cette violence aveugle avec laquelle une crête a remplacé/ une autre [...]. (je traduis)

qui il salue la renaissance en un monde auquel il redonne la mémoire des racines diverses qui l'habitent désormais.

Conclusion

Le souffle épique qui traverse ces poèmes d'Aimé Césaire et de Derek Walcott semble tendu vers un même but, celui de la libération d'un peuple. Il ne s'agit pas d'une délivrance par les armes mais la lutte n'en demeure pas moins le thème central. Il est question d'un combat d'ordre symbolique à une époque où l'insistance coloniale se noue à la vie antillaise par le biais d'une domination subtile qui mobilise avant tout le terrain intellectuel. Certes, les deux écrivains procèdent de manières différentes, mais ce qui est en jeu ici ne relève pas tant de poétiques dissonantes que de moments historiques qui exigent des procédés particuliers. La question demeure cependant de savoir si le *Cahier d'un retour au pays natal* aurait pu opérer un tel renouveau s'il n'avait pas crié aussi fort la souffrance. Il est possible de voir en quoi le propos a été nécessaire à un poète qui a dénoncé l'insulte d'une humanité reniée. Se dessine pourtant aux Antilles un appel autre, décrit par Patrick Chamoiseau comme suit :

Le vieux guerrier me laisse entendre : [...] les États occidentaux avaient transformé leur *pays* en *Territoire*, c'est-à-dire qu'ils avaient déployé, sur la diversité originelle de leur espace, les centralisations de l'*Unicité*. Ils avaient écrasé des langues au profit d'une langue. Ils avaient étouffé des cultures au profit d'une culture. Ils avaient enterré des histoires sous la fiction d'une Histoire, les dieux sous un Dieu, et cætera. (*un temps, puis sa voix se réinstalle, café grillé*) [...] Le territoire devint la gueule armée de l'*Unicité*. Et cette gueule s'ouvrit sur le monde par le biais des Découvertes puis des expansions coloniales [...]. (1997, p. 26)

La volonté de se définir surtout grâce à une seule ascendance s'inscrit dans un procédé établi par les colonialistes. Selon ce point de vue, c'est précisément à cause de cette difficulté à concevoir l'Autre et la part de l'Autre en soi que l'humanité a développé les manières meurtrières qui ont conduit à l'exclusion qu'a constitué l'esclavage dans les Amériques. Il devient dès lors impérieux de combattre cette acception du Divers qui est à la source même du désastre et qui associe tout ce qui relève de l'Autre à la part foncièrement mauvaise de l'humanité. Dans *Introduction à une poétique du divers*, Édouard Glissant écrit :

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*. [...] 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. (p. 60)

L'alternative proposée ici suggère une nouvelle définition du composite, d'un univers aux racines multiples qui acceptent leur valeur respective malgré les difficultés majeures que l'exercice comporte. Les poèmes de Derek Walcott semblent relever de cette nouvelle acception de l'identité qui se lance dans une exploration du Divers. Cela ne relève certainement pas de la facilité et les souffrances consenties sont ici aussi multiples. *Omeros* fait souvent référence à un passé tissé d'éléments divers, inusités mais tous valables. À partir de la constatation de la valeur des origines disparates, le poème

s'ouvre sur l'appréciation du peuple nouveau auquel elles ont donné naissance, dépassant ainsi résolument la nostalgie de la culture atavique, symbolisée en l'occurrence par la Grèce antique, à laquelle il fait allusion sans pour autant y fonder tout son imaginaire. Au terme de sa traversée de la mémoire, le poème permet de restituer au peuple qu'il décrit un nom qui lui convienne et qui ne soit pas dénaturé par la domination d'une puissance coloniale. Au bout de la souffrance, cet « organisme hybride » semble enfin digne de toute la lumière qu'il se refusait. L'œuvre exalte non seulement la dignité bafouée saluée par Césaire mais aussi le chaos apparent, cachant une réalité complexe qu'il faut accueillir et accompagner. La volonté exprimée dans *Omeros* permet de comprendre que ce qui se joue en ce chant relève aussi du désir de découvrir ou de recréer un espace aux racines d'un type nouveau :

I have chosen to call *Omeros* an « epic of the dispossessed » because each of its protagonists is a castaway in one sense or another. Regardless of whether their ancestry is traced to the classical Mediterranean, Europe, or Africa, or is confined to the Americas, they are transplanted individuals whose separate quests all center on the fundamental need to strike roots in a place where they belong. In this respect *Omeros* qualifies as a « foundation » epic, one that inscribes a people's rightful name and place within their own narrative. (Hamner, 1997, p. 3)⁸

⁸ J'ai choisi d'appeler *Omeros* une « épopée du dépossédé » parce que chacun de ses protagonistes est un naufragé d'une manière ou d'une autre. Indépendamment de leur généalogie tracée en Méditerranée classique, en Europe ou en Afrique, ou limitée aux Amériques, ils sont des hommes transplantés dont les quêtes respectives sont centrées sur le besoin fondamental de créer des racines dans un endroit où ils peuvent appartenir. À cet égard, *Omeros* apparaît comme une épopée de la « fondation », celle qui inscrit un nom légitime du peuple et un lieu à l'intérieur de leur propre récit. (je traduis)

La fondation peut alors se faire selon la logique décrite par Édouard Glissant, selon lequel la poétique de la racine unique doit faire place à celle des racines multiples, qui correspond non pas obligatoirement à une rêverie utopique mais bien à la réalité de la civilisation composite contemporaine. Cet univers entre ainsi dans une actualité que les œuvres littéraires antillaises auront prédite : « Je crois que la littérature, autour de cette question de l'identité, entre dans une époque où elle produira de l'épique, de l'épique nouveau et contemporain » (Glissant, 1996, p. 67). L'épique nouveau correspondrait ainsi à l'épique du Nouveau Monde et indiquerait aussi la voie des acceptations futures des identités en mutation. Et ces identités relèvent de la rencontre, des imaginaires qui se traversent, parfois dans la souffrance, en tentant comme Césaire de ne pas ployer complètement sous la souffrance que cela peut susciter et d'accompagner le processus par un appel à la beauté :

Et dans les pires instants des foudres colonialistes, Aimé Césaire s'écriait : « Nous avons rendez-vous là où les océans, ces matrices de la beauté, eux aussi déjà se rencontrent » [...] Le plus immense des rendez-vous, l'exigeante perspective. (Chamoiseau, 2013, p. 47)

Enfin, les poétiques elles-mêmes peuvent s'appréhender différemment, Walcott ayant désiré à l'évidence restituer une nostalgie similaire à celle de Césaire, et sans doute aussi à celle de Fanon, en dosant différemment des émotions tendues pourtant vers une même aspiration, une même libération :

Césaire. Perse. Glissant. Difficile d'envisager une entité pareille. Notre habitude antillaise est plutôt de les vivre un à un. Comme une succession de solos de gwoka sans le grand chœur des « voix-derrière ». Mais Glissant, ce cher maître, disait écrire « en présence de toutes les langues du monde », comme Bach qui pour jouer à son meilleur niveau, imaginait de se trouver en

face des meilleurs musiciens de tous les temps. On pourrait donc ajouter que Glissant écrivait en présence de Faulkner. Il a écrit en présence de Char. Il a aussi écrit en présence de Césaire. Et il est indéniable que ces derniers ont dû œuvrer en sa présence. Dès lors, une relation s'est établie entre eux qui n'est pas d'évidence. (*ibid.*, p. 12)

Peut-être Walcott a-t-il fait de même, n'établissant pas des barrières entre les poétiques, n'opérant pas de coupures très sévères. Peut-être aussi a-t-il simplement déroulé le fil de la pensée, adoptant une posture autre mais ayant à l'esprit un seul et même objectif : rectifier le tir et habiller d'un peu de grâce des paysages intimes longtemps dévastés.

Bibliographie

- BÉNAC, Henri. (1964), *Guide littéraire*, Paris, Hachette.
- BOEHMER, Elleke. (2005), *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*, New-York, Oxford University Press.
- CÉSAIRE, Aimé. (1990 [1939]), *Cahier d'un retour au pays natal*, Montréal, Guérin.
- CHAMOISEAU, Patrick. (1992), *Texaco*, Paris, Gallimard.
- . (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.
- . (1997), *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard.
- . (2002), *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard.
- . (2007), *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard.
- . (2013), *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey.

- FANON, Frantz. (2002 [1961]), *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte.
- . (2006 [1964]), *Pour la révolution africaine*, Paris, La Découverte.
- GLISSANT, Édouard. (1964), *Le Quatrième Siècle*, Paris, Seuil.
- . (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- . (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- . (1997), *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard.
- . (1997), *Traité du Tout-Monde*, Poétique IV, Gallimard.
- HAMNER, Robert D. (1997), *Epic of the Dispossessed. Derek Walcott's Omeros*, Columbia, University of Missouri Press.
- HEGEL, G. W. Friedrich. (1997 [1832]), *Cours d'esthétique*, t. III, Paris, Aubier.
- NIANE, Djibril Tamsir. (1971 [1960]), *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine.
- SAID, Edward W. (2000 [1993]), *Culture et impérialisme*, traduit par Paul Chemla, Paris, Fayard.
- WALCOTT, Derek. (2009 [1972]), *Another Life*, London, Lynne Rienner Publishers.
- . (2002 [1972]), *Une autre vie*, traduit de l'anglais par Claire Malroux, Paris, Gallimard.
- . (1990), *Omeros*, New-York, Farrar, Strauss and Giroux.
- . (2000), *Tiepolo's Hound*, New York, Farrar, Strauss and Giroux.

- . (2004 [2000]), *Le Chien de Tiepolo*, traduit de l'anglais par Marie-Claude Peugeot, Monaco, Éditions du Rocher.

Résumé

Les Antilles sont pendant longtemps tournées vers l'ailleurs, principalement vers l'Europe, mais aussi vers l'Afrique et l'Asie. Elles ne sont pas, du moins pas à l'époque où se développe leur littérature, des lieux du sentiment identitaire bien défini. Comment pourrait-on alors y découvrir une épopée dite classique, qui chante la validité d'une nation et les batailles qu'elle livre éventuellement à une nation ennemie ? D'une part, cette nation était encore il n'y a pas très longtemps indéfinie et, d'autre part, ce qui lui pose problème est en grande partie intériorisé. Le héros de cette épopée ne peut pas hisser à la hauteur d'un hymne national le peuple qui le constitue; il ne tire pas sa force d'une civilisation ancienne et unique et ne s'inscrit pas dans un récit qui étale le définitif des splendeurs spécifiques de son univers. Il ne s'abreuve pas à la source d'une culture; il tente plutôt de défaire les liens qui le séparent d'elle et, ultimement, de lui-même. Il évolue dans l'incertain et l'innommé et il doit non seulement rendre compte d'un univers, mais encore le découvrir réellement. Ce faisant, il peut affirmer avec Fanon qu'il s'agit de l'épopée d'un peuple qui trace son chemin vers l'histoire. Il s'agit donc ici de rendre compte des combats de l'épopée antillaise en accordant un intérêt particulier au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, qui a largement contribué à la prise de conscience de son peuple. Ce texte pave le terrain à d'autres œuvres qui luttent à leur manière, c'est-à-dire en exprimant lucidement quelques très dures vérités, et il constitue dans le contexte de cette étude le point de départ de la réflexion. Celle-ci s'attache à montrer la manière dont Derek Walcott compose avec une réalité complexe. De cet auteur, nous retenons principalement *Tiepolo's Hound* œuvre d'exploration, et *Omeros*, poème où le narrateur révèle l'amour aux proportions épiques qu'il voue à son peuple.

Abstract

The Caribbean are for a long time oriented towards elsewhere, mainly Europe but also Africa and Asia. They have not, at least not at the time their literature develops, a well-defined sense of identity. How could we then discover a classic epic who sings the validity of a nation and the battles she may wage against an enemy nation? On the one hand this nation was still not too long ago indefinite, and secondly, the issues are largely internalized. The hero of this epic can not create a national anthem that represents the people, he does not draw his strength from an ancient and unique civilization and is not part of a story that spreads the splendor of his universe. He is not enlightened by the core of his culture, at best he attempts to undo the ties that separate him from it, and ultimately himself. He evolves within the instability of the unnamed and must not only account for a universe, but actually discover it. In doing so, it can be said with Fanon that this is an epic depicting a people who makes its way into history. Therefore we will study the Caribbean epic with a particular interest towards the *Cahier d'un retour au pays natal* by Aimé Césaire who has contributed greatly to the awareness of his world. This poem paves the ground for other works that are struggling in their own way, that is to say by expressing lucidly some harsh truths and it is, in the context of this study, the starting point for a reflection that attempts to show how Derek Walcott dealt with a complex reality. We will analyse mainly *Tiepolo's Hound*, poem of exploration, and *Omeros*, in which the narrator reveals the love of epic proportions he feels for his people.